

Tartalom

3	Orbán Viktor <i>Gyászbeszéd Jankovics Marcell temetésén</i> 2021. június 22., Budapest		
TANULMÁNYOK			
6	Horváth Attila <i>Írók, költők és művészek kálváriája az 1956-os forradalom és szabadságharc előtt és után</i>		
17	Sümei György <i>1956-os irodalmi antológiák és rajzgyűjtemények (1956–1966)</i>		
25	Ács Margit <i>Vér, valóság, politikai szenvedély</i> Gondolatok Benedikty Tamás Szuvenír című regényéről		
32	Windhager Ákos <i>„De nem sírtunk és nem is sírunk, és nem is hadakozunk a múlttal.”</i> A fiókba került emlékenek utóélete		
43	Benke Attila <i>Hol vannak a pesti srácok filmjei?</i> Az 1956-os forradalom és szabadságharc a rendszerváltás utáni magyar filmekben		
53	Szakolczai Attila <i>Még egyszer Tóth Ilonáról, avagy sánta kutyából nem lesz szalonna</i>		
63	Szabó Attila <i>Emlékdramaturgiák</i> Szemelvények 1956 színházi feldolgozásából		
72	Sümei István <i>Árad a kegyelem</i> Az István, a király politikai ideológiájáról		
		MŰVELD ÉS MAGYARÁZD	
		82	N. N. <i>1956-os emlékek</i>
		85	Bicskei Zoltán <i>Szívügyből szégyen</i>
			INTERJÚ
		89	Sulyok Miklós <i>Az átlényegült test</i> Interjú Gaál József képzőművésszel
			SZEMLE
		94	Zuh Deodáth <i>Modern. Szakrális. Épület.</i> Schneller István: Modern szakrális épületek
		100	Gombor Lili <i>Kertészek és demiurgoszok</i> Chantal Delsol: A világ gyűlölete. Totalitarizmusok és a posztmodern
		102	Fülöp József <i>Ráolvasott történelem – egy intellektuális életrajz tanulságai</i> Roger Allen: Wilhelm Furtwängler
			FÜGGELÉK
		109	<i>Rezümék</i>
		112	<i>Névjegyek</i>

magyar művészet

Felelős kiadó: Kucsera Tamás Gergely,
a Magyar Művészeti Akadémia főtktára

Az MMA Kiadó gondozásában kiadja
a Magyar Művészeti Akadémia Titkársága.

A szerkesztőbizottság elnöke: Vashegyi György,
a Magyar Művészeti Akadémia elnöke

A szerkesztőbizottság tagjai: Fabényi Júlia,
Farkas Ádám, Fekete György, Jankovics Marcell,
Kelemen László, Mezei Gábor, Turi Attila, Vigh Andrea

Főszerkesztő: Falusi Márton

Társ-főszerkesztő: Kucsera Tamás Gergely

Főszerkesztő-helyettes: Sturm László

Olvasószerkesztő: Balogh Csaba

Korrektor: Aranyossyné Bondi Judit, Laczkó Katalin

Képszerkesztő: Sulyok Miklós

Tervezőgrafikus: Alajbeg Afrodite

Tördelőszerkesztő: Heckmann Tamás

A szerkesztőség címe:
1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. IV. emelet
szerkesztoseg@magyar-muveszet.hu

Szerkesztőségi órák: hétfőn 14-től 17 óráig

Megjelenik kéthavonta
Ára számonként: 990 Ft

Előfizetés:
Fekete Ádám lapmenedzser
fekete.adam@mmakiado.hu
06-30/724-9720
www.magyar-muveszet.hu

Nyomás: Pauker Nyomda

ISSN 2064-3799

Gyászbeszéd Jankovics Marcell temetésén

2021. június 22., Budapest

Tisztelt Gyászoló Gyülekezet!

Eljöttünk, hogy búcsút vegyünk Jankovics Marcelltól. Az egyik utolsó polihisztortól, akit a mi földünk a hátán hordott. Barátunk lenyűgöző életművet hagyott hátra nekünk. Magával ragadó filmek, korszakos művészettörténeti könyvek és emlékezetes előadások. Mi pedig hitetlenkedve néztük, vajon hogy férhet bele ennyi minden egyetlen ember életébe. Hogyan képes valaki egyedül *Az ember tragédiájára* huszonhárom évet áldozni? Már az elszántság, amivel belevágott, és a kitartás, amivel végigcsinálta, is bámulatra méltó. De az igazi ajándék, a valódi hőstett, az maga a végeredmény. Hogy huszonhárom év után olyan művet adjon ki valaki a kezéből, hogy azt mondhasssa, a rászánt évek, minden egyes nap, minden, vele töltött perc és az érte folytatott küzdelem megérte. Ez a kiváltság csak azoknak jut osztályrészül, akik értik, hogy munkájukkal egy szent és felemelő szolgálatnak lehetnek részesei. Ők azok, akiknek megengedte a Jóisten, hogy valóban felemeljék a szívüket, és a mi rögválóságunk mellett egyidejűleg egy magasabb rendű világban is létezhessenek. Ez felette áll minden e világi elismerésnek, pénznek, sarzsinnak, befolyásnak és hatalomnak. Magunknak sem kívánhatnánk szebbet és többet, mint ami barátunknak megadatott.

A kultúra, vagyis az örökkévalóság minden hangszerén játszott. Talán egy valami hiányzott neki. Olyan anyagból alkotni, ami a filmnél és a betűknél is kitartóbban dacolhat az idő múlásával. Beszélük, Makovecz Imrének állítólag többször is az orra alá dörgölte, mekkora szerencséje van, hogy a fiatal Jankovics Marcellból nem lett építész. De ezt nem engedték meg neki, erre nem kapott engedélyt a magukat félistennek képzelő kommunista hatalmasoktól. Akik a maguk korában mindenhatóknak látszóttak, de Jankovics Marcell királyi életművének fényében legfeljebb kiskirályok lehettek, annak is csak a pünkösdi fajtájából. Többször is hallottam tőle, hogy a zászlótartó feladata, amikor már nem tudja tovább tartani a lobogót, saját teste köré tekerni a vásznat. Maga is jelképpé és szimbólummá válnon. Ma is látom magam előtt a feleségemet és a lengyel lányokat, ahogy Gdańskban, II. János Pál mi-

séjére készülve testük köré csavarják a később felemelendő molinókat, amiket csak így lehetett becsempészni, kijátszva a lengyel rohamrendőrség állig felfegyverzett őrszemeit.

A mai, puszkaporos időkben vajon megadjuk-e az elismerést és a nagybecsülést, fejet hajtunk-e azok bátorsága és erényei előtt, akik nem az első vonalban tüzelnek térdelőállásból, hanem a testük köré csavart zászlóval állnak rendíthetetlenül a maguk lelki nagyságából és tehetségéből emelt magaslaton. Amikor eljött a mi időnk, én is hosszú évekig értetlenkedtem. Vártam, hogy suhintson. Széleset, erőset, mélyet. Vágja őket ketté, vagy mint mesehősei, aprítsa miszlikbe, ahogy vele tették, amikor kiszorították, félrelökték, és örömmel szúrtak alattomos töreikkel a szívójuk felé. Miniszterelnökként adtam hozzá vasat, kohót, salétromot, ólmot és fegyverkovácsokat is. De nem és nem. Nem hallottam sem csontok ropogását, sem inak szakadását, sem eldőlési testek zaját, és nem láttam kosárba hulló fejeket sem. És egyre csak zúgolódtam, elégedetlenkedtem, és sürgettem: mire vár még? De nem és nem. Évek kellettek hozzá, hogy megértsem, hiába várok. Erre hiába várok. Neki más küldetése volt. Az ő küldetése más volt, mint a magamfajtaké. Az ő küldetése abban állt, hogy zászlóval a kézben, majd lobogóba csavart emberként megmutassa nekünk, miért harcolunk. Mit kell megvédenünk. Hogy a harc ne keményítse meg végzetesen a szívünket, hogy a legélesebb pengeváltáskor, a legdurvább csatákban is emberek maradhassunk, hogy tudjuk, nem a legyőzendő ellenfél számít, hanem azok és az, ami a hátunk mögött van, akikért és amiért valójában harcolunk. Arra szólt a megbízatása, hogy figyelmeztessen minket, hiába aratjuk sorban a győzelmeinket, ha nem vigyázunk, a mi csodálatos kultúránk el fog süllyedni körülöttünk. Ahogy annyi életerősnek hitt kultúra tűnt már el az idők mocsarában. És akkor mi végre harcoltunk? Az ő küldetése az volt, hogy alámerüljön a magyar szellemvilág legmélyebb rétegeibe, elfeledett kincseket hozzon fel, megtisztítsa és átadja nekünk. Magyarul lenni, magyar nyelven beszélni számára nem állapotot, hanem rangot jelentett. A magyar legendavilág csak azért lelkesítette, mert átsütött rajta magyar mivolta. Eggyé vált

János vitézzel, Fehérlófiával, *Az ember tragédiájával* és a magyar ember tragédiájával: Trianonnal. A magyar kultúrában felmutatta az egyetemes és az egyetemes kultúrában a magyart. Hitte, hogy a magyar kultúra joggal tart igényt a világ figyelmére. Hamisítatlanul, a maga tisztaságában. Eszébe sem jutott, hogy a mi kultúránkat a nyugati világ ízlésére átcsomagolva tegye emészthetővé.

Tisztelt Gyászolók!

Megszületni nehéz. A saját születésünkre nem is emlékezhetünk. Okos elrendezése ez a dolgoknak. De látjuk, amikor gyerekeinket megszüli az anyjuk, fájdalmas és nehéz. Meghalni is nehéz. Jól meghalni pedig különösen az. De nekünk, keresztényeknek, segítségünkre siet az Úristen. Már egész korán összeköti bennünk a termékeny, dolgos, alkotó életet a jó halállal. Ha teljesítettük a küldetésünket, amivel megérkeztünk a földi életbe, megkímél attól, hogy az életet hiábavalóságba zuhanásként, a halált pedig megsemmisülésként rettegjük. Harminc év tanulás, harminc év teremtés, harminc év törlesztés. Felkészülés, alkotás, visszaadás. Ez a keresztények útja. Megtanulni, amit lehet, megalkotni, amire képes vagy, és visszaadni mindent, amit kaptál. Ha sikerül, jó haláloed lesz, és étellel betelve távozhatsz innen. Ne tévesszen meg bennünket a matematika. Ne tévesszen meg, hogy a naptár



csak nyolcvan évet mutatott. Volt az kilencven vagy talán több is. Megnyugodott szívvel állhatunk most itt, a koporsó felett.

Fotó: MMA /
Török Máté

„Nem félek a haláltól. / Megállok vele szemben. / De mikor lesújt rám, / Isten, ölelj meg engem.” Isten Vele, drága Marcell! Isten Veletek, Gyászoló Család! Isten Velünk, Gyászoló Gyülekezet!

TANULMÁNYOK

1956 a művészetekben

HORVÁTH ATTILA | SÜMEGI GYÖRGY

ÁCS MARGIT | WINDHAGER ÁKOS

BENKE ATTILA | SZAKOLCZAI ATTILA

SZABÓ ATTILA | SÜMEGI ISTVÁN

ma
mű

Írók, költők és művészek kálváriája az 1956-os forradalom és szabadságharc előtt és után

A lenini agitáció és propaganda révén Magyarország 1945 után olyanná vált, mint egy hatalmas átnevelő tábor.¹ A pártvezetés kisajátította minden információforrást a külvilág felé, és a véleménynyilvánítást is monopolizálta. Fiktív világképet építettek fel, az embereknek pedig el kellett hinniük, vagy úgy kellett tenniük, mintha elhinnék. A cél az átnevelés, ezért az egész lakosságot (még a felnőtteket is)² különböző iskolákba, tanfolyamokra küldték, hogy megtanulják az új eszmerendszert. A totális propaganda eszközei rendkívül széles körűek voltak. Lenin még első sorban plakátokkal, köztéri szobrokkal és nyilvános színházi előadásokkal próbálkozott.³ Az 1940–1950-es évek magyar médiapolitikai irányítójának, Révai Józsefnek⁴ már több eszköze is volt. A Magyar Dolgozók Pártjának II. kongresszusán így foglalta össze a programját: „népünk szocialista átnevelésének szolgálatába kell állítanunk minden eszközt: az iskolát, az agitációt és propagandát, a művészetet, a filmet, az irodalmat, a tömegek kulturális mozgalmának minden formáját”⁵

A propaganda eszközeivel az élet minden területén jelentkeztek: a névadó ünnepségtől az óvodán, az iskolán, a munkahelyen át, egészen a nyugdíjasotthonig. Minden intézményt ennek a célnak rendeltek alá: a sajtót, rádiót, televíziót, filmművészetet, kultúrát, oktatást, sportot, könyvkiadást stb. Az embereket olyan, mesterséges környezettel vették körül, amely még a képzeletvilágukat, vágyaikat, értékítéleteiket is befolyásolta. A propaganda a legkisebbeknél mesékkel (például Leninről, Sztálinról, Rákosiról stb.), gyermekkönyvekkel, gyermekműsorok-

kal, példaképek és magatartásminták bemutatásával kezdődött.⁶

A Szovjetunióban szinte tökéletesre fejlesztett propaganda- és dezinformációs rendszert⁷ mintaként hozták magukkal a Moszkvából 1945-ben Magyarországra jött kommunista vezetők, akiknek irányítása mellett építették ki néhány év alatt a szovjet típusú művészeti politika magyar változatát. Államosították a rádiót, a filmgyártást és -forgalmazást, az újságokat, kiadókat, nyomdákat, papírgyárakat, a könyv- és újságterjesztést. Megszűnt, sőt tiltott lett a magánkiadás. A művészetek terén szinte egyedülként az állam jelent meg megrendelőként. A magyar művészeket hosszú évekre elzárták a külvilágtól: 1949 után csak hivatalos utazások keretei között mehettek külföldre.

Hasonló módszerekkel irányították az irodalmi életet is. Még a magyar írók szervezetét is a Sztálin által alapított Szovjet Írók Szövetségének mintájára szervezték meg. Révai József mind a témák, mind a művek stílusát meghatározta. Az irodalmi alkotómunka területén is egyfajta tervgazdálkodást igyekeztek bevezetni. A művészileg jelentéktelen, a politikai propaganda eszközeként született művek stílusát „szocialista realizmusnak” nevezték, amelynek fogalmát a Szovjet Írók Szövetségének alapszabálya így határozta meg. „A szocialista realizmus, mely alapvető módszere a szovjet irodalomnak és irodalomkritikának, a művészetektől megköveteli, hogy a valóságot forradalmi fejlődésben, igaz, történelmileg konkrét módon ábrázolja. Emellett a valóság művészi ábrázolásának igaz voltát és történelmi konkrétságát kell kapcsolni a dolgozók szo-

¹ FEJTŐ Ferenc: *A népi demokráciák története*. Bp., Magvető, 1991, 253.

² Például a Marxizmus–Leninizmus Esti Egyetem stb.

³ POTÓ János: *Az emlékeztetés helyei. Emlékművek és politika*. Bp., Osiris, 2003, 223.

⁴ RÉVAI József eredetileg költő szeretett volna lenni. Egyik verse sokáig közkezen forgott a budapesti kávéházakban: *Dögölj meg, apám, dögölj meg, anyám, dögölj meg, első tanítóm*. ACZÉL Tamás – MÉRAY Tibor: *Tisztító vihar*. Szeged, JATE, 1982, 84. Az ominózus versre Háy Gyula kicsit másként emlékezik: *Dögölj meg, apám! Dögölj meg, anyám! Dögölj meg te is, első szeretőm!* HÁY Gyula: *Született 1900-ban*. Bp., Interart Stúdió, 1990, 345.

⁵ *A Magyar Dolgozók Pártja II. kongresszusának jegyzőkönyve*. 1951. február 24. – március 2. Bp., Szikra, 1951; RÉVAI József: *Kulturális forradalmunk kérdései*. Bp., Szikra, 1952, 6.

⁶ A szülőket jogszabályok kötelezték ugyanerre a feladatra. A házasságról, a családról és a gyámságról szóló 1952. évi IV. tv. 75. § (1) bekezdése előírta, hogy a gondviselőknek: „Biztosítani kell a gyermek szocialista szellemben történő nevelését.”

⁷ A nyugati értelmiség megtévesztéséről lásd HOLLANDER, Paul: *Politikai zárandokok. Nyugati értelmiségiek utazásai a Szovjetunióba, Kínába és Kubába (1928–1978)*. Ford. NÁDAY Judit, LUKÁCS Katalin, Bp., Cserépfalvi, 1996; VÁRDY Béla: *A nyugati értelmiség árulása: Sztálin-imádata a Gulag haláltáborainak árnyékában = Valóság*, 2007, 10. sz., 16.

cialista szellemű átalakításával és nevelésének feladatával.”⁸

A marxista irodalomelmélet szerint az író feladata a kapitalista társadalomban a társadalombírálat, a szocializmus építése közben pedig a fennálló rend igénylese, propagálása. Ennek az új stílusnak három fő ismérve volt:

– a pártosság: a párt stratégiájának lebontása taktikai (napi politikai) feladatokra (ezt Leninnek egy 1905-ben írt cikkére hivatkozva tették);

– az eszmeiség: amely a „társadalmi haladást” képviselő hősök didaktikusan elhelyezett alakjának (pozitív hős) bemutatását írta elő;

– a népiesség: amely egyrészt stílus, másrészt a nemzeti jelleg óvatos kidomborítását jelentette. Ez az igény Sztálintól származott, aki a tőle megszokott, frappáns fogalmazásban „a formájában nemzeti, tartalmában szocialista” irodalmat helyeselte.⁹

Az irodalmi formát illetően egyfajta naturalisztikus-pedagógikus közérthetőség vált követelménnyé, a tartalomnak pedig a hivatalos szervek által kijelölt, aktuális témákat kellett agitatív színezettel és bizonyos extenzitással tükröznie.¹⁰ Ennek fontos eleme a sematizmus, amely kötelezően előírta a szocializmusért folytatott harc, az éppen soron levő legfontosabb feladatok, valamint a dicső (munkásmozgalmi) történelmi múlt ábrázolását. A fennálló politikai irányvonalat, helyzetet mindig lelkesen helyeselni kellett, legfeljebb a múltbéli hibákról lehetett említést tenni. Azt is csak megfelelő óvatossággal.

Pozitív hősnek kellett szemben állni a negatív szereplőkkel. Mindegyiküknek megfelelő származásúnak, az előírtnak megfelelő társadalmi réteghez tartozónak kellett lennie. Ahogy közeledtek a mához, úgy kellett tompítani a konfliktusokat, hiszen a szocializmusban megszűntek az antagonisztikus ellentétek, csak a beférkőzött ellenséget kellett legyőzni. Hasonló módszereket alkalmaztak a filmgyártás terén is. Lenin híres, 1922-ben elhangzott mondatát – „az összes művészet közül számunkra a legfontosabb a film” – elvét valószínűsítették meg. Az államosított filmgyárat átállították propagandafilmek gyártására. Ez a játékfilmekre is vonatkozott. Filmet készítettek a munkásmozgalom költött, kitalált hőseiről, és leginkább a párt-

vezetés által megrendelt, többszörös cenzúrán átment filmeket vetítették. A készülő filmekről gyors és praktikus hatást vártak el. Például: a pozitív hősként szereplő párttitkár színre lépése, a beszélgetés az ingadozó dolgozóval rögvest jó útra tereli azokat, akik hibáztak.¹¹ Állandóan visszatérő elemeket variáltak: az ellenség alattomosan, a jóindulat álarcában igyekszik a termelést akadályozni, de végül lelepleződik. Egy munkás valamilyen kis hibája folytán ellentétbe kerül munkatársaival, de végül a párttitkár bölcs rábeszélése jó útra téríti. A termelésben mindenki magasabb százalék elérésére törekszik, valaki azonban lemarad, és ezzel az egész brigád teljesítményét rontja. Segítenek neki, mire a lemaradóból is jó munkássá válik. Az egysíki, egyetlen tulajdonságot megjelenítő szereplők vagy elvetemülten gonoszak és kártékonyak, vagy becsületes és jó szándékú hősök. Minden történelmi korszaknak megvoltak a sablonos figurái: például a bölcs, de sokat szenvedő jobbágy, a dőzsölő földbirtokos stb.¹²

A zenei stílus irányítását is a párt vette át. Andrej Zsdanov a szovjet zeneszerzők 1948. januári tanácskozásán elmondott beszéde február 10-én párthatározatként jelent meg, amit követniük kellett a magyar zeneszerzőknek is.¹³ Állami megrendelésre egymás után születtek a propagandaművek: Kadosa Pál: *Terjed a fény*, Ligeti György: *Kantáta az ifjúság ünnepére*, Sárközi István: *Symphonia és óda Sztálinhoz*, Székely Endre: *Óda Sztálinhoz*, Tardos Béla: *Háladal a nagy Sztálinhoz*, Tardos Béla: *Híven a sztálini párthoz*, Kurtág György: *Már új világunk épül*, Ránki György: *A szabadság éneke*, Szabó Ferenc: *Májusi ének*, Halász Sándor: *Rákosi jár előttünk* stb. Kadosa Pál – Zelk Zoltán: *Sztálin esküje* című kantátájában a szöveg kétszázhuszonegy szavából Sztálin neve kilencvenháromszor szerepelt. Mindkét szerző Kossuth-díjat kapott.¹⁴

Az Írószövetség és az írók pártszervezetei folyamatosan ellenőrizték az írókat és a költőket. Aki hajlandó volt együttműködni velük, azt busásan megjutalmazták,¹⁵ Gerő Ernővel és Révai Józseffel egyetemben Kossuth-díjat, illetve Munkácsy-díjat kaptak. Könyveik óriási példányszámban jelentek meg, és olyan honoráriumban, illetve egyéb juttatásokban részesültek, amiből elegáns világot vásárolhattak maguknak és újjagdagként élhettek.

⁸ A szocialista realizmus I–II. Szerk. KÖPECZI Béla, Bp., Gondolat, 1970, I., 22.

⁹ CZIGÁNY Lóránt: *Nézz vissza haraggal! Államosított irodalom Magyarországon, 1946–1988*. Bp., Gondolat, 1990, 55–56.; SÁRKÖZI Máttyás: *„Ő mondta meg, ki voltál...” Irodalmi élet a Rákosi-korszakban = Századvég*, 1987, 4–5., 38.

¹⁰ SZERDAHELYI István: *A magyar esztétika története*. Bp., Kossuth, 1976, 5.

¹¹ SZILÁGYI Gábor: *Tűzkeresztsg. A magyar játékfilm története 1945–1953*. Bp., Magyar Filmintézet, 1992, 218.

¹² BALOGH Gyöngyi – GYÜREI Vera – HONFFY Pál: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Bp., Műszaki, 2004, 74.

¹³ ZSDANOV, A. A.: *A művészet és filozófia kérdései*. Ford. GYÁROS László, Bp., Magyar Könyvbarátok Kultúregyesülete, 1949, 47.

¹⁴ MARÓTHY János: *Kadosa Pál három kantátája = Új Zenei Szemle*, 1950. augusztus 23.

¹⁵ Márai Sándor írta róluk: „Azok az írók, akik érdekből, tájékozatlanságból vagy jóhiszeműen, meggyőződésből csatlakoztak a kommunistákhoz, beléptek a pártba, alárendeltették magukat a párt szellemi vonalvezetésének, vagy csak rokonszenveztek vele: rövidesen megtudták, hogy a rendszer az irodalomban sem éri be egyszerű engedelmességgel. Lelkesedést, pozitív alkotásokat követel.” Lásd MÁRAI Sándor: *A forradalom előérzete*. Szombathely, Helikon, 2006, 80–81.

1945 és 1955 között Illés Béla művei kétféle (!) példányban jelentek meg. A könyvesboltok polcain porosodtak Mesterházi Lajos: *Karacs Lajos sztahanovista betonszerelő élete és munkamódszere* (Budapest, Népszava, 1950) vagy Sötér István: *A szegedi textilkombinát* (Budapest, Népművelési Minisztérium Kiadása, 1951) című magas példányszámban kinyomtatott könyvei. (Míg Kosztolányi Dezső és Babits Mihály verseit ugyanezen időszakban egyetlen példányban sem adták ki.) A pártolt írók, költők évenként akár többször is beutaltot kaphattak alkotóházakba. Az 1950-ben létrehozott Irodalmi Alapból előleget vehettek fel, amelyet sohasem kértek vissza. Előnyben részesültek a lakás-, az autó- és a telefonkiutalás során.

Ugyanez vonatkozott a többi művészeti ágra is. Jelen-tős kiváltságokat, pénzjutalmakat kaptak azok, akik szim-fóniát szereztek Leninről, komponáltak Sztálinról, ope-rába foglalták Schönherz Zoltán illegális pártmunkáját, Lenin-, Sztálin-szobrokat,¹⁶ -festményeket¹⁷ készítettek, felszabadulási és egyéb emlékműveket készítettek.¹⁸ Révai József személyesen irányította a Kodály Zoltán megvesz-tegetésére irányuló (sikertelen) akciót.¹⁹

A propaganda technikusaik öt alapvető elvet alkalmaztak:

1. A leegyszerűsítés elve: minden tényezőt egyszerű-síts le a jó és a rossz, a barát és az ellenség szimpla képle-tére (burzsoázia–munkásosztály, imperialisták–Szovjet-unió stb.). A társadalmat a tömegemberek csoportjaként fogták fel, amelynek reakcióit, viselkedését szuggerálható minták alapján próbálták befolyásolni, irányítani. Klisé-ket, divatszavakat, szlogeneket, leegyszerűsített képeket használtak fel erre a célra.

2. A torzítás elve: ellenfeledet durva rágalommal és kigúnyolással foszd meg a hitelétől (például a koncepció-s perekben elítélteket nemcsak államellenes összeesküvés-sel, tehát politikai bűncselekménnyel vádolták, hanem köztörvényes bűncselekményeket is rájuk fogtak, gúny-rajzok jelentek meg róluk, esetleges testi fogyatékosága-ukat, származásukat, nevüket is kigúnyolták stb.). Az ellen-ségképet állandóan súlykolni kell, hogy azt sugallja: az el-lenfél ördögi természetű és morálisan elfogadhatatlan.

3. A transzfúzió elve: a célközösség által elfogadott ér-tékeket a saját céljaidnak megfelelően használd fel.

4. Az egyöntetűség elve: a pártelit álláspontját, nézeteit úgy tüntesd fel, mintha az minden, helyesen gondolkodó ember egybehangzó álláspontja lenne. Ezt az egyszerű munkásemberek és a közismert közéleti személyiségek nyilatkozataival erősítsd. (Lásd például a napilapok leve-

Írók 1955/1956-ban felvett honoráriumai

(*azok a listák, amelyek a*

Acél Tamás	27.699.-	Kovács Lőrinc	205.990.-
Áprily Lajos	165.388.-	Kucza Péter	55.128.-
Balassa Anna	68.031.-	Karinty Ferenc	151.522.-
Barabás Tibor	42.503.-	Kassák Lajos	81.320.-
Bárdy Tamás	165.801.-	Keresztury Dező	49.805.-
Benjamin László	23.476.-	Lukácsi Sándor	54.909.-
Boldisár Iván	56.342.-	Madarász Emil	70.675.-
Bölkösi György	66.695.-	Máté György	25.202.-
Csanádi Imre	35.567.-	Mesterházi Lajos	150.375.-
Darvas József	127.068.-	Méray Tiber	3.400.-
Déry Tibor	197.016.-	Molnár Miklós	7.091.-
Devecseri Gábor	149.219.-	Murányi-Kovács E.	93.653.-
Dobosi Imre	16.374.-	Németh László	226.448.-
Enczi Endre	78.567.-	F.Nagy László	16.950.-
Erdős László	73.826.-	Örkény István	25.798.-
Fehér Klára	124.828.-	Palotai Boris	42.725.-
Fekete Gyula	26.111.-	Reményik Zs.	76.905.-
Goda Gábor	79.655.-	Rideg Sándor	83.414.-
Gellért Oszkár	17.070.-	Simon István	10.261.-
Gergely Sándor	89.681.-	Somlyó György	10.454.-
K. Grandpierre E.	258.654	Szabó Lőrinc	259.755.-
Kály Gyula	53.446.-	Szabó Pál	457.857.-
Hajnal Anna	77.654.-	Szántó György	123.647.-
Hegedűs Géza	159.393.-	Szeberényi Lehel	24.489.-
Illés Béla	241.245.-	Tamási Áron	166.759.-
Illés Endre	118.872.-	Tardos Tibor	17.883.-
Hollós Korvin L.	58.031.-	Tatay Sándor	141.939.-
Illyés Gyula	153.047.-	Tersánsky J.J.	246.327.-
Jankovich Ferenc	117.646.-	Thury Zsuzsa	141.519.-
Jékely Zoltán	129.827.-	Urbán Ernő	121.160.-
Juhász Ferenc	60.703.-	Vas István	265.828.-
Képes Géza	54.986.-	Veres Péter	240.831.-
Keszthelyi Zoltán	56.616.-	Weöres Sándor	124.154.-
Kónya Lajos	35.513.-	Zek Zoltán	81.028.-

Magyar Országos Levéltár
Jelenkori Gyűjteménye

lezési rovatát, ahol még az egyszerű segédmunkás is hi-bátlanul mondta fel a párt éppen aktuális álláspontját.)

5. A hangszerelés elve: különböző feldolgozásban és hangszerelésben, vég nélkül ismételd ugyanazt az üze-netet.

Az új ideológiát egyfajta vallásként kellett képviselni. Jól illusztrálja ezt a folyamatot Csanádi Imre *Ilon* című verse (1950). Ilon párttitkár lett, és ezért a szentképeket kiszórta a szemébe. Most már:

„hirdeti, hogy kit tiszteljen,
kinek a képe –
kerüljön a fancsali-sok
szent helyébe:
Egyik képen Lenin beszél,

Az írók
1955–1956-ban
felvett
honoráriumai

¹⁶ Például Pór Bertalan Sztálin-, Pátzay Pál Lenin- és Ék Sándor Rákosi-portréja.

¹⁷ Felekiné Gáspár Anni: *Fütyös kalauzsnő* (1950); Glatz Oszkár: *Kitüntetett utcaseprő* (1952); Bán Béla: *Könyi elvtárs, a Ganz Villamossági sztahanovistája* (1950); Imre István: *Gyapotszűret* (1953)

¹⁸ PRAKFA LVI Endre: *A szocreál Magyarországon*. Bp., Corvina, 2010; *A művészet katonái (Sztálinizmus és kultúra)*. Szerk. GYÖRGY Péter, TURAI Hedvig, Bp., Corvina, 1992

¹⁹ PÉTERI Lóránt: *Zene, tudomány, politika. Zenetudományi Gründerzeit és államszocializmus, 1951–1953 = Muzsika*, 2002, január, 16.

tankon állva,
a másikon Sztálin gyújt épp
a pipára...”

A szentképek helyébe tehát az új „szentháromság”: Marx, Lenin és Sztálin képe került, egyházi körmenet helyett politikai demonstrációk, felvonulások, egyházi énekek helyett indulók, gyónás helyett önkritika vagy fogadalomtétel, keresztelezés helyett névadó ünnepség, temetés helyett társadalmi búcsúztatás, szentföldi zárandoklat helyett Lenin mauzóleuma stb.

A szovjet típusú diktatúrákban a hatalom legitimitásának igazolása érdekében hatalmas energiákat fordítottak a vezérkultusz kialakítására. A totális diktatúrában a vezér hivatkozási pont, aki mindent tud, és felsőbbrendű tulajdonságai vannak. Rákosi Mátyás Sztálint így köszöntötte hetvenedik születésnapján: Sztálin „meghallja a fű növekedését, és előre látja, hogy a magból majdan kivirágzó fa hová veti árnyékát”.²⁰ A diktátor tévedhetetlen, a diktátor csallhatatlan, ellenkező esetben ellenőrizni és választással vagy valamilyen más módon legitimálni kell a hatalmát. A szovjet típusú diktatúra felhasználta az orosz monarchikus tradíciókat, az autoritás tiszteletét, a politika megszemélyesítésére való hajlamot, a kiemelkedő személyiségbe vetett hitet. Így kerülhetett Oroszországban először Lenin, majd Sztálin Isten²¹ és a cár helyébe. Lenin bebalzsamozott testét gránitból emelt mauzóleumban állították ki,²² amely a kis-ázsiai Pergamonból Berlinbe került Zeus-oltárt idézte. Leninnel kapcsolatban a politikai testhez fűződő ősi elképzelések keltek életre, amelynek legrégebbi emlékei az egyiptomi fáraók mumifikálásáig és Nagy Sándor testének kiállításáig nyúltak vissza. A felravatalozáskor közzétett központi bizottsági kiáltvány így fogalmazott: „Lenin él, pártunk minden egyes tagja egy darabka Leninből. Egész kommunista családunk Lenin kollektív megtestesülése”.²³

Lenin szülőháza fölé hivatkozott márványpalotát építettek. A ház előtt helyezték el Lenin anyjának ülő szobrát,

karján a kisdéd Leninnel, mint félreérthetetlen Madonna-ábrázolást. Sztálin szülőházát is márványpavilonnal vették körül. Ugyanúgy, ahogy a betlehemi istállót, ahol a Megváltó született. Sztálin szobormása olyan kultikus helyet teremtett, amely az uralkodó mitikus jelenlétét volt hivatva biztosítani.

A Budapesten felállított Sztálin-szobor felavatásakor így fogalmazott Aczél Tamás, Sztálin-díjas író: „Sztálin eddig is velünk volt, ezután még inkább velünk van, szemmel tartja munkánkat, mosolya megvilágítja útjainkat. Moszkvában hallom, hogy szokás egy-egy nagy munka, új feladat előtt vagy annak elvégzése után ellátogatni a Vörös térre, Lenin elvtársához, jelenteni neki, vagy tanácsot kérni tőle. Bizonytalán így lesz ez majd minálunk is Sztálin elvtárs szobrával. Eddig fellapoztuk könyveit, most majd elmegyünk hozzá, és személyesen is »megbeszéljük« tennivalónkat, elmondjuk nehézségeinket, örömeinket, s bizonyos, hogy békénk apja és őre nem fogja tőlünk megtagadni tanácsait sohasem.”²⁴

Leninről és Sztálinról hetven-hetven földrajzi objektumot neveztek el, de még Brezsnyevnek is hatalmas kultusza volt. „Felfedezték”, hogy Brezsnyevnek sorsdöntő szerepe volt a Nagy Honvédő Háborúban. A II. világháború sorsát ugyanis az a maroknyi csapat fordította meg, amelyik Novorosszijszktól nem messze, egy talpalatnyi földön védte a hazát az iszonyatos túlerővel szemben. Ennek a csapatnak Brezsnyev volt a politikai komisszára. Ő tartotta a lelket a katonákban. A németek ezt a területet soha nem tudták elfoglalni. Minden szovjet iskolában megtalálható volt a Kis Föld²⁵ Múzeum, benne Brezsnyev parancsnoki sátra. Az állítólagos helyszínen pedig egy monumentális emlékművet emeltek Brezsnyev előtt hódolva.²⁶ A vezér, a diktátor vált az egész politikai rendszer meghatározó személyiségévé. A közvetlen környezete, a hatalmi elit képviselői olyannyira megpróbálták utánozni, hogy teljesen feladták eredeti énjüket, felvették a diktátor pózait, még a hanghordozását is utánozták.²⁷ Eközben ők is kiépítették saját klientúrájukat.

²⁰ Szabad Nép, 1949. december 21.; RÁKOSI Mátyás: *Válogatott beszédek és cikkek*. Bp., Szikra, 1952, 507–514.

²¹ Amikor Mihail Solohov a vezér túlzott dicsőítését bírálta, Sztálin így válaszolt: „Mit tehetnék? Az embereknek szükségük van egy istenre!” Sztálin egyik nyaralója egy hatalmas tölgyfa alatt állt. Sztálin itt a fára mutatva ezt mondta Kirovnak: „Nézd meg, hol vagyunk! Ez Mamré tölgyese!” Lásd MONTEFIORE, Simon Sebag: *Sztálin. A vörös cár udvara*. Ford. KIRÁLY Róbert, Pécs, Alexandra, 2007, 149.

²² Lenin agyát egy külön erre a célra létrehozott kutatóintézet vizsgálta. Arra számítottak, hogy így bebizonyíthatják Lenin zsenialitását. A kutatómunka vezetésével dr. Oscar Vogtot, a berlini Agykutató Intézet igazgatóját bízták meg. Lásd GYURKÓ László: *Töredékek Leninről = Valóság*, 1987, 11. sz., 7.

²³ PETERNÁK Miklós: *Lenin mauzóleuma = Mauzóleum. Haláliródalom. „A halállal való foglalkozás”*. Szerk. ADAMIK Lajos et al., Bp.,

Bölcsező Index Centrál Könyvek, 1987, 338–339.; Az SZKP Kongresszusainak és központi bizottság plénumának határozatai. Bp., Szikra, 1954, 537–539.; Majakovszkij *Komszomol-dalából* származó jelszó: „Lenin élt, Lenin él, Lenin élni fog!”

²⁴ Idézi PÓTÓ János: *Emlékművek, politika, közgondolkodás. Budapesti köztéri emlékművei, 1945–1949. Így épült a Sztálin szobor, 1949–1953*. Bp., MTA Történettudományi Intézete, 1989, 73–74.

²⁵ Lásd BREZSNYEV, Leonid: *A kis föld*. Ford. PETŐ Miklós, Bp., Zrínyi, 1978

²⁶ ILLÉS György: *Az orosz titkok. Feljegyzéseim a felbolydult Moszkvában*. Bp., Szép Könyvek, 2018

²⁷ A Sztálin közvetlen környezetében levő szovjet vezetők egy része tökéletesen tudta utánozni a vezér grúz akcentusát. Kádár János saját hanghordozását a Központi Bizottságnak szinte minden tagja átvette.

A „legnagyobb tanító” Lenin, de a „legnagyobb tanítvány” (egyben már tanító is) Sztálin lett. A politikai test szakralizált, misztikus értelezése Sztálin vezérkultuszában is meghatározó szempontként szerepelt, hiszen ennek is fő jellemzője a hatalom időtlen és megszemélyesített felfogása. Ezek a szempontok indokolták a naturális formában megmintázott, de túldimenzionált méretű Sztálin-szobrok felállítását is. A Vilma királynő (Gorkij) fasor tengelyében kialakított hatalmas emelvények mellett óriási (nyolc méter magas, tribünnel együtt tizennyolc méteres), hat és fél tonnás, bronz Sztálin-szobrot állítottak,²⁸ amely a tartomány valódi uralkodójának a jelenlétét volt hivatva biztosítani.²⁹ Jókora darabot hasítottak ki a Városliget zöldterületéből, és kíméletlenül lebontottak mindent, ami útjukba esett. (A Felvonulási teret is Sztálinról nevezték el.)

A szoborállítás kapcsán a Magyar Írók Szövetségének lapja, az *Irodalmi Újság* kéthasábos vezércikkben méltatta Sztálint: „Sztálin neve egy szóban fejezi ki mindazt az erőt, amely történelmünket átformálta, amely minden napunkat, a dolgozó és alkotó hétköznapiakat a fénylő, a piros ünnepeket mássá, teljesebbé, emberibbé teszi, mint a Sztálin előtti korszaknak napjait.”³⁰

Aczél Tamás tovább fokozta a Sztálin karizmatikus hatalmának uralmi szimbolikáját kifejező szobor méltatását: „Ha igaz – és igaz –, hogy a haza szíve Budapest, akkor az is igaz, hogy a szív erőteljesebb és erősebb, derűsebb és biztosabb lett, mióta bölcs mosolyával, orcájával, alakjával itt van közöttünk ő, az eddig is velünk volt. Ám most még inkább magunkon érezzük pillantását, ezt a tette serkentő, bátorságot adó, fényt hintő pillantást, annak a sze-

méből az »egyszerűségében is nagy s nagyságában is egyszerű«.”³¹

A Magyar Rádióban „Miska bácsi” gyermekműsorában egy „magyar édesanya” levelét idézte: *Kislányomnak Sztálinról* címmel. A gyermek szomorú kérdése: „Hát én már nem fogom látni?” – a válasz: „Te a világbékét is megéled, és a világbékében vidáman, frissen, fiatalon, mint ha csak Te rád mosolyogna [...] látni fogod őt. Te megéred a kommunizmust, és édes, drága kicsi lányom, ne sírj hát, hanem neved, és a kommunizmus ragyogó fényében ráismersz majd [...] őt fogod látni [...] Sztálint!”³²

Rákosi Mátyás vezérkultusza is a sztálini mintát követte. A párt lapja szerint: Rákosi „Sztálin legjobb, leghűbb, legkövetkezetesebb, legkristálytisztább magyar tanítványa.”³³ (A Sztálin hetvenedik születésnapjára szervezett ünnepést utánozták Rákosi hatvanadik születésnapjánál.) A *Magyar írók Rákosi Mátyásról* című antológiában – amely tizenegyezer példányban jelent meg³⁴ – Kossuth utódként ábrázolták. Örkény István írásában 1919-ben Rákosi nagy beszédet mond Rákóczi fája alatt, ez lelket önt a katonákba, és visszaverik az inváziós csapatokat.³⁵ A többi műből kiderül, hogy Rákosi vezér, tanító, apa egy személyben.³⁶ Rákosi életét tanították az óvodától az egyetemig. Illés Béla Rákosi-életrajzából megtudhatta az ország lakossága, hogy Rákosi falusi kovács nagyapja „részt vett az 1848–49-es szabadságharcban, egyenesítette a felkelő parasztok kaszáját”. Illés Béla kapcsolatba hozta Rákosit Bebellel, Rákóczi Ferencel, Marxszal, Engelsszel, Leninnel, Sztálinnal.³⁷ Amikor Rákosi találkozott Leninnel, a harminc percre tervezett beszélgetés a jelentősége miatt másfél órára nőtt. Lenin ezután azzal a jö-

²⁸ A Sztálin szobortól 150–200 méterre, a Városliget szélén állt a harminc évvel korábban közadakozásból felépített Regnum Marianum-templom, amelyet Rákosiék utasítására 1951-ben leromboltak, és a helyére 1969-ben egy politikai toborzóplakátról három dimenzióba formált 1919-es „fegyverbe” hívó vöröskatona-szobrot állítottak. A Regnum Marianum-templomról lásd HORVÁTH Miklós: *Történelmi templomépítésszét Budapestén*. Bp., Officina, 1946, 31–33.; D. FEHÉR Zsuzsa: Mikus Sándor. Bp., Képzőművészeti Alap, 1955, 5.

²⁹ Nem volt véletlen, hogy 1956. október 23-án a forradalom legelső konkrét tette a Sztálin-szobor ledöntése volt. A pesti nép pontosan átérzte ennek a jelképes cselekedetnek a szimbolikus jelentőségét. Vö. PÓTÓ: i. m. (1989), 73.; TOLSZTOJ, V. L.: *A monumentális propaganda lenini terve és megvalósítása = Szovjet Kultúra*, 1953, 3. sz., 41.; TÓTH Attila: *Hatalom és köztéri szobrászat = Juss*, 1993, 1–2. sz., 80.; MAJOR Máté: *Az épülő kommunizmus képzőművészete*. Bp., Magyar–Szovjet Képzőművészeti Alap, 1953, 63.; SINKÓ Katalin: *A politika rítusai: emlékműállítás, szobordöntés = A művészet katonái*. i. m. (1992), 74.; PROHÁSZKA László: *Szoborsorsok*. Bp., Kornétás, 1994, 161.; BEKE László: *A budapesti Sztálin-szobor ledöntése = Belvedere*, 1989, 3. sz., 3.

³⁰ BOLDIZSÁR Iván: *Sztálin szobra Budapesten = Irodalmi Újság*, 1951. december 20., 1.

³¹ ACZÉL Tamás: *Sztálin szobra a béke jelképe = Szovjet Kultúra*, 1952, 1. sz., 6.

³² RÁCZKEVEI Ágnes: *Mesekommunizmus. Egy ünnep változó megjelenítése a Magyar Rádió 1947–1953 közötti gyermekműsoraiban = Médiakutató*, 2002, tavasz, 41.

³³ *Szabad Nép*, 1949. február 4.

³⁴ *Magyar írók Rákosi Mátyásról*. Szerk. RÉZ Pál, VAS István, Bp., Szépirodalmi, 1952

³⁵ HAJDU Tibor: *Kérdőjelek Rákosi Mátyás hiányzó portréjához = Élet és Irodalom*, 1983. február 11.

³⁶ A névsor: Zelk Zoltán, Illés Béla, Reményi Béla, Déry Tibor, Devecseri Gábor, Darázs Endre, Aczél Tamás, Nagy László, Rákos Sándor, Szabó Pál, Benjámin László, Veres Péter, Nagy Sándor, Örkény István, Szüdi György, Asztalos Sándor, Rideg Sándor, Háy Gyula, Illyés Gyula, Gyárfás Miklós, Képes Géza, Darvas József, Morvay Gyula, Urbán Ernő, Sötér István, Kónya Lajos, Mesterházi Lajos, Hegedűs Zoltán, Cseres Tibor, Somlyó György, Örvös Lajos és Máté György. Aki nem adott írást ebbe a kötetbe, az tulajdonképpen aláírta a halálos ítéletét. Vas István és Füst Milán csak úgy tudta elkerülni ezt a szégyent, hogy közlésre alkalmatlan műveket adtak le.

https://www.lira.hu/upload/M_28/rek3/937973.pdf

³⁷ ILLÉS Béla: *Történelmi lecke*. Bp., Művelt Nép, 1952; Uő: *Népünk szabadságáért. Rákosi Mátyás életéből*. Bp., Szikra, 1952

vendöléssel fordult Sztálinhoz, hogy „az ilyen elvtársak viszik majd győzelemre a nép ügyét az egész világon”³⁸.

A Rákosi körül kialakított vezérkultusz lényegét Gerő Ernő operaházi ünnepi beszéde határozta meg: „Tiszteljük, becsüljük, szeretjük Rákosi elvtársat, mert minden becsületes magyar, hazánk minden igazi fia érzi, tudja: Rákosi és a Párt – egy! Rákosi és a magyar munkásosztály – egy! Rákosi és a magyar nép – egy!”³⁹

A megszálló Vörös Hadsereget is megpróbálták népszerűsíteni. A korabeli propagandaképek, festmények, újságcikkek ilyen címekkel jelentek meg: *A szovjet harcok megosztja kényerét az éhező magyar gyerekekkel, A szovjet katonának csokoládét ad a magyar kisgyermeknek, Édes fiaként fogadja a magyar parasztság a felszabadító szovjet hadsereg harcosait* stb.

Nagy példányszámban kiadott propagandafüzetekkel ilyen módon propagálták a megszállást: „Hogy örült volna Kossuth is, Petőfi is, vagy annak idején Rákóczi, az egész szabadságharcos magyar néppel együtt, ha nemcsak néhány száz vagy ezer önkéntes, hanem egy nagyhatalom szervezett hadserege jött volna a magyar szabadság védelmére.”⁴⁰

A Szovjetunió és a Vörös Hadsereg támogatása érdekében Illés Béla⁴¹ nem létező szovjet levéltári forrásokra hivatkozva kitalálta Guszev kapitány alakját, aki az 1849-es orosz intervenció során átállt a magyar oldalra, és hősi halált halt.⁴² Azt, hogy Guszev kapitány valójában nem is létezett, senki nem merete kijelenteni, különösen azok után, hogy Mikoja a magyar Parlamentben külön megemlékezett Guszev kapitányról. Illés Béla újra- és újraírt történetét mások is feldolgozták, sőt a történet bekerült az általános iskolai tananyagba és a március 15-i ünnepi műsorokba is. Katonai tiszteletadással felavatták Guszev kapitány emléktábláját a Szabadság tér és a Sas utca sarkán, majd 1951-ben a Sas utcát átkeresztelték Guszev utcára.⁴³ Csak 1990-ben kapta vissza a régi nevét.

Az íróknak, költőknek, művészeknek szinte minden, napi politikai eseménynél harcba kellett szállniuk. Déry Tibor például azt a feladatot kapta, hogy egy koncepció

perről, a Pócspetri-ügyről írjon propagandaművet, miközben pontosan tudta, hogy amit közzé tett, abból semmi sem igaz. A Kossuth-díj nem is maradhatott el.⁴⁴ Filmet kellett készíteni a MAORT-perről, *Gyarmat a föld alatt* címmel, amelynek a forgatókönyvét az ÁVH írta,⁴⁵ illetve verset a Rajk-perről.

A pártvezetés semmilyen kritikát nem fogadott el. Hollós Korvin Lajos, aki a háború előtt nyolcévi börtönt kapott kommunista tevékenységéért (és a Korvin nevet Korvin Ottó emlékére vette fel), egyetlen, futó megjegyzést tett a „nagy és bölcs” Rákosiról, máris kizárták a pártból és az Írószövetségből.⁴⁶ Akit kizártak az Írószövetségből, mert nem felelt meg az előírt feltételeknek, akár éhen is halhatott, hiszen csak állami tulajdonú kiadó létezett. Tamási Áron például olyan nyomorba jutott, hogy budai kocsmákban húsz forintért árulta kézzel másolt novelláit.

Tucatjával kerültek börtönbe írók, költők és művészek: Faludy György, Határ Győző, Mécs László, Elekes Attila, Földvári-Boér Elemér, Gérecz Attila, Tollas Tibor, Kárpáti Kamill, Béri Géza, Szathmáry György, Tóth Bálint, Kepenyes Pál,⁴⁷ Cziffra György. A színészek közül például Dévay Kamilla, Mensáros László. 1951 és 1963 között mintegy nyolc, közismert művész (köztük Bajor Gizi, Somlay Artúr, Soós Imre) lett öngyilkos. Déry Sára azért halt meg, mert ahová kitelepítették, nem kaphatott szakszerű orvosi ellátást vakbélgyulladására.⁴⁸

A könyvek cenzúrája már az 530/1945. ME sz. rendelet alapján megindult. A kormányrendelet végrehajtásáról szóló, 1330/1945. ME sz. rendelet felállított egy bizottságot, amely több kötetben mintegy kétszáz, fasisztának és szovjetellenesnek minősített könyvcímet gyűjtött össze.⁴⁹ A lista kétségtelenül nagyon sok antiszemita, fasiszta, náci könyvet tartalmazott, de a tiltott és bezúzásra ítélt művek között már megjelentek azok a szerzők is, akik a legmérsékeltebb módon, de kritizálták a Szovjetuniót vagy a szocializmust. Ezért vonták ki a forgalomból Fekete István *Zsellérek*,⁵⁰ Somogyváry Gyula *És Mihály harcolt*, Baktay Ervin *India szabadságot akar*, André Gide

³⁸ MURÁNYI Gábor: *A múlt szövedéke. História a megbicsaklott 20. századból*. Bp., Noran, 2004, 467.

³⁹ RÉVAI József: *Rákosi Mátyás hatvan éves = Társadalmi Szemle*, 1952, 2–3. sz., 100–106.

⁴⁰ OTTA István: *Miért tartózkodnak szovjet csapatok Magyarországon?* Bp., Kossuth, 1958, 48.

⁴¹ Illés Béla (1935–1974) 1923 és 1945 között a Szovjetunióban élt, legismertebb regényei a forradalmakat és a háborút idézik: *Ég a Tisza* (1929); *Kárpáti rapszódia* (1939); *Honfoglalás* (1954).

⁴² ILLÉS Béla: *Orosz tisztek Kossuth Lajosért = Új Szó*, 1945. február 10., 3.; *Uő: Orosz tisztek Kossuth Lajosért = Igaz Szó*, 1945. március 13., 3.; *Uő: A Guszev ügy*. Bp., Irodalmi Intézet, 1947

⁴³ VÖRÖS Boldizsár: *Illés Béla „Guszev-ügye”, avagy történelmi hitelesítés és hiteltelenítés cikkeivel és lábjegyzetekkel = Redite ad cor. Tanulmányok Sahin-Tóth Péter emlékére*. Szerk. KRÁSZ Lilla, OBORNI Teréz, Bp.,

ELTE Eötvös, 2008, 450–451.; VÖRÖS Boldizsár: *Írói fikció mint történelmi legitimáció: a Guszev-ügy = Valóság*, 2008, 8. sz., 98.

⁴⁴ LUDWIG Emil: *Az alma fája és termése = Magyar Nemzet*, 2013. február 6., 7.

⁴⁵ VARGA Balázs: *Fent és lent. Politika és ideológia az ötvenes évek elejének termelési filmjeiben = Art Limes: Diktatúra és művészet* 2. 2004, 2. sz., 56.

⁴⁶ Azért Hollós Korvin Lajos jó és megbízható elvtárs maradt.

⁴⁷ SCHÄFFER Erzsébet: *Egyszer volt: történetek, találkozások*. Bp., Sajnoma Budapest, 2003, 132–135.

⁴⁸ Déry Sára tragikus történetét meghamisítva, vígjátékká átalakítva mutatta be Bacsó Péter *Te rongyos élet* (1983) című filmjében.

⁴⁹ *A fasiszta, szovjetellenes, antidemokratikus sajtótermékek jegyzéke I–III*. Debrecen, Magyar Miniszterelnökség sajtóosztálya, 1945

⁵⁰ A *Zsellérek* című regényt még 1991-ben is cenzúrázva adták ki.

Utazásom a Szovjetunióban, Jánosy István Vitéz Horthy István, a repülő című könyvét, de bekerült a névsorba Mécs László összes verse, Tormay Cécile, Pekár Gyula, Jankovics Marcell, Erdélyi József, Sinka István, Darányi Károly, Gratz Gusztáv, Heller István, Méhely Lajos, Wolff Károly, Kállay Miklós, Papini, Prohászka Ottokár, Magyar Zoltán, Bangha Béla, Hóman Bálint stb. életműve is.⁵¹ Ugyanerre a sorsra jutottak azok is, akik Nyugatra távoztak: Márai Sándor, Cs. Szabó László, Szabó Zoltán, Kovács Imre, Zilahy Lajos, Nyíró József, Wass Albert stb.⁵² Ezeket a könyveket a magánkönyvtárakból is le kellett adni. Ennek végrehajtását folyamatosan ellenőrizték. Sokszor szovjet katonákkal együtt razziáztak a gyanús könyveket birtokló állampolgároknál.

A „fordulat évétől” (1948) kezdve egymás után adták ki az újabb és újabb listákat könyvek bezúzásáról (hózzávetőleg ezeröttszáz cím és százhuszezer példány), s most már a könyvtárakban, antikváriumokban és magánkönyvtárakban is „selejtezték”. Emellett megjelentek olyan utasítások is, amelyek arra kötelezték a könyvtárakat, iskolák és művelődési házak könyvgyűjteményének vezetőit, hogy egyes műveket vegyenek le a szabadpolcokról, és tegyék le őket a raktárakba.⁵³ A könyvek likvidálásának egyik módszerét Ortutay Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter így határozta meg: minden iskola „kettétépett állapotban, szorosan becsomagolva”, haladéktalanul szolgáltatassa ki a papírhulladék-vállalatoknak a felsorolt könyveket.

A bezúzendó, forgalomból kivonandó könyvek listájára felkerültek – többek között – Szabó Dezső, Kittenberger Kálmán, Passuth László, Rejtő Jenő, Hamvas Béla, Kodolányi János, Tamási Áron, Benedek Elek, Móra Ferenc egyes művei, a Karinthy Frigyes által magyarított *Micimackó*, Sebők Zsigmond harminckét műve, köztük a *Macóka* és a *Dörmögő Dömötör* sorozat is, Babits Mihály

Aranygaras című kötete, a Mándy Iván átdolgozásában közreadott *Münchhausen báró kalandjai*, Szerb Antal *A világirodalom története*, *Gondolatok a könyvtárban*, *Utas és holdvilág* című könyve.⁵⁴

A külföldi szerzők közül: Jean-Paul Sartre, Albert Camus (*Közöny*), Sienkiewicz, Stefan Zweig, May Károly, Dante, Dickens, Dumas, Kipling, Marcel Proust, Somerset Maugham, Ernest Hemingway, Benjamin Disraeli művei, Grimm meséi stb. A Magyar Dolgozók Pártjának elnöke, egyben a Magyar Népköztársaság elnöke, Szakasits Árpád vezércikke jól illusztrálja a pártvezetés véleményét a nyugati irodalomról: „Az angolszász imperializmus [...] szellemi rothadásának csempészárújával igyekszik elárasztani a népeket s országokat. Éppen úgy, ahogyan elzártuk magunkat a Marshall-tervtől, úgy kell szemben állnunk ezzel az imperialista szellemi csempészettel.”⁵⁵

A listákat összeállító bizottságoknak az is elég volt, ha Márai Sándor írt előszót Cervantes művéhez, vagy az, hogy Petőfi Sándor és Csokonai Vitéz Mihály verseskötetét „reakciós” kiadók jelentették meg.⁵⁶ Ezenkívül 1956-ig nem adták ki Molnár Ferenc *A Pál utcai fiúk* című könyvét, Fekete István műveit⁵⁷ s 1958-ig Szerb Antal *Magyar irodalomtörténetét* sem. (Az utóbbi későbbi kiadásából viszont kihúztak harmincnégy oldalt.)⁵⁸ 1953-ig Marx fiatal kori műveit sem lehetett kikölcsönözni a könyvtárakból.⁵⁹

Az iskolák könyvtárainak szabadpolcaira a fenti művek helyett a szovjet írók műveit tették az alábbi indokolással: „Polevoj: *Egy igaz ember* c. műve nagyszerű példája lehet a szovjet emberek bátorságának, hősiességének, akaraterejének. Fagyeejev: *Ifjú gárdája* az ifjúság igazi hazaszeregetésének kimagasló példája. A gyermek helyes irányba való fejlődését segítjük elő ezekkel a könyvekkel. A Szovjetunióban Gajdar: *Timur és csapata* c. könyvének megjelenése után számtalan Timur és csapata alakult s a gyer-

⁵¹ ZALAI K. László: *Könyvpusztítás a háború után = Élet és Tudomány*, 1992, 51. sz., 1620.; Z. KARVALITS László: *Könyvbegyűjtés és bezúzás 1946-ban = Magyar Könyvszemle*, 1993, 4. sz., 404.; SIPOS Anna Magdolna: *Index librorum prohibitorum a demokratikus Magyarországon. Könyvindexek 1945–1946 = Könyvtári Figyelő*, 2007, 3. sz., 413.; Uő: *Könyvek kivonásával és megsemmisítésével a politika szolgálatában. Könyvindexek 1949–1950 = Könyvtári Figyelő*, 2007, 4. sz., 684.; *A könyvtárak és a hatalom: tanulmányok és dokumentumok*. Szerk. MONOK István, Bp., Gondolat, 2003, 22.; KATSÁNYI Sándor: *Indexek, könyvzúzdák, könyvtárak, könyvkivonások a Fővárosi Könyvtárban 1945–1950 = Könyvtári Figyelő*, 2004, 3. sz., 513.; VARGA Sándor: *Selejtlista: 1950 = Irodalomtörténet*, 1983, 2. sz., 471.

⁵² CZIGÁNY: i. m. (1990), 17.

⁵³ *Az iskolai könyvtárak átrendezése és selejtezése = Köznevelés*, 1950. március. 1.; SIPOS: *Könyvek kivonásával... i. m.* (2007), 684.; BÁNFI Szilvia: „... a káros sajtótermékek terjesztését megakadályozhassam.” *A könyvtári zártág gyakorlata a negyvenes évek második feléből = Könyvtári Figyelő*, 2006, 4. sz., 514.

⁵⁴ A fenti szerzők közül néhányan a kádári konszolidáció után megjelenhettek.

⁵⁵ *Szabad Nép*, 1949. február 12. E szerzők egyes műveit a 1960-as évek-től újra kiadták.

⁵⁶ VÉRTESSY Miklós: *Mit olvashattunk és mit nem? = Könyvtáros*, 1988, 5. sz., 306.; MURÁNYI: i. m. (2004), 258.

⁵⁷ Ifj. FEKETE István: *Fekete István az édesapám volt. Dokumentumregény*. Bp., 2004, Móra, 282.

⁵⁸ Például ezt a részt is kihúzták: „1919 tavaszán a forradalmi és proletarizált Magyarország egyik napról a másikra átalakult nemzeti és keresztény Magyarországgá. Az importált forradalomnak nyoma sem maradt. A forradalomban kompromittált emberek eltűntek és újak jöttek a helyükbe. De sokan voltak olyanok is, akik még előző nap az Internacionálét dúdolták és most könnyek közt fújták felváltva a *Himnusz*t és az *Erger-berget*.”

⁵⁹ HELLER Ágnes – KÖBÁNYAI Sándor: *Bicikliző majom*. Bp., Múlt és Jövő, 1999, 118.

mekek igen kiterjedt, hasznos tevékenységgel járultak hozzá a felnőttek munkájához. Az ilyen irányú kezdeményezéseket a pedagógusoknak is támogatniuk kell.”⁶⁰

A selejtezés, a könyvek megsemmisítése csak akkor csillapodott valamelyest, amikor 1950. december 7-én a BBC gúnyos kommentár kíséretében ismertette a *Times* vezércikkét, amely leírta, hogy mi történt Magyarországon a világirodalom klasszikusaival.⁶¹

A kortárs írók közül „dekadensnek” minősítették Füst Milánt, Weöres Sándort, „modernistának” Kassák Lajost, „kávéházi írónak” Nagy Lajost, „antirealistának” Ottlik Gézá, „harmadikutasnak” Németh Lászlót stb. Perifériára szorították Nemes Nagy Ágnes, Mátyás Ivánt és Pilinszky Jánost.

Még nem készült összesítés arról, hogy hány könyv megjelenését akadályozták meg, vagy, ha kiadták, hogyan csonkították meg, írták át ezeket a műveket, így a következőkben csak néhány kirívó példát sorolunk fel. A tiltáshoz elég volt egy pártfunkcionárius utasítása. Például Marosán György kijelentette. „A Lovas Márton által írt könyvet letiltom” (Magyar Szocialista Munkáspárt Intézőbizottságának 1957. március 12-i ülése). Déry Tibor *Niki* című novellájáról már párthatározat rendelkezett. Tamási Áron *Ábel*-trilógiája csak úgy jelenhetett meg, hogy egyes részeit átírták a szerzővel. Móra Ferenc *Hannibál feltámasztása* című regényét mind a nyilasok, mind a kommunisták átírták. Végül 2004-ben jelenhetett meg az eredeti mű.⁶²

A kortárs költők közül Weöres Sándort,⁶³ Kassák Lajost, Vas Istvánt, Pilinszky Jánost, Szabó Lőrincet,⁶⁴ Erdélyi Józsefet, Sinka Istvánt ítélték hosszabb-rövidebb hallgatásra. Jékely Zoltán *Álom* című kötetét már 1948-ban betiltották, Pilinszky János verseinek második kötetét Bóka László államtitkár tette indexre.

Benjámin László a szokottnál élesebb hangnemű epigrammái (mindenekelőtt a Darvas József művelődésügyi

minisztert gúnyoló *Handabasa*) és Kónya Lajos versében az erőszakos szövetkezetesítésre való utalás miatt Nonn György népművelésminiszter-helyettes a pártvezetés utasítására elkobozta az *Irodalmi Újság* 1955. szeptember 17-i számát. A betiltás ellenére több száz példány eljutott az újságosokhoz, így a cenzúra lelepleződött. Hámos György főszerkesztő minderről beszámolt az Írószövetség két nappal később sorra kerülő kommunista aktíváján. Ezután Hámos Györgyöt is eltávolították a laptól.⁶⁵

Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámáját úgy akarták „átmenteni”, hogy 1947-es előadásán a rendező Ádámot vörös jelmezbe, Lucifert pedig zöld, nyilas egyenruhára emlékeztető gúnyába bújtatta. A „haladó” szereplők jobbról balra, a „reakciósok” balról jobbra közlekedtek a színpadon.⁶⁶ Ez sem mentette meg az előadást; peszsimistának tartották, történelemszemléletét hamisnak minősítették, mert nem az osztályharcot hirdette. Leginkább a falanszterjelenet miatt akarták a művet betiltatni. 1954-ben újra felmerült a dráma bemutatása, de akkor az addig háttérbe szorított Lukács Györggyel írtak kétrészes, a *Tragédiát* támadó cikket a *Szabad Népbe*, amely a Szovjetunióban is megjelent.⁶⁷ 1955. január 7-én mutatták be végül is Madách drámáját, miután Rákosi Mátyás is megtekintette, de csak havi három előadást engedélyeztek.⁶⁸

Németh László *Galileijét* azért száműzték, mert feszegette az igazság és a „dogma” kérdését, és mert Galilei fizikai megkínzásának a színpadon való bemutatása az ÁVH-ra emlékeztette a közönséget.⁶⁹

Még a zeneműveket is cenzúrázták. 1949-től minden zeneszerző köteles volt művét bemutatni a Zeneszerzők Egyesületének, ahol Szabó Ferenc vezetésével az éppen aktuális politikai irányzatnak megfelelően vizsgálták meg a kompozíciót. Például Ligeti György csellószonátáját is betiltották, mert „túl modernnek” minősítették.⁷⁰

Bartók Béla *A csodálatos mandarin* című táncjátékát „dekadensnek” és „formalistának” bélyegezték, s megtil-

⁶⁰ PATAKINÉ BUDAI Gabriella: *Az ifjúsági könyvtárak rendezése = Köznevelés*, 1950, 524.

⁶¹ Később a selejtlistabotrányt Losonczy Géának rótták fel, aki ellen amúgy is koncepciók pert folytattak le. Lásd KÖVÉR György: *Losonczy Géza, 1917–1957*. Bp., 1956-os Magyar Forradalom Történetének Dokumentációs és Kutatóintézete, 1998, 201.

⁶² HAJDU Tibor: *Hannibál legújabb feltámasztása*. Móra Ferenc: Hannibál feltámasztása = *Mozgó Világ*, 2004, 11. sz., 107.

⁶³ WEÖRES Sándor *Theomachia* című drámai költeményét a lektori jelentés a következőképpen minősítette: „Weöres költeménye objektíven miszticizmus, irracionizmus propagálása a költészeten keresztül, ezáltal harci eszköz a burzsoázia kezében, abban a küzdelemben, amelyet az ideológia területén folytat a materialista világszemlélet ellen. Épp ezért nem adható ki.” Idézi DOMOKOS Mátyás: *Leletmentés – 1996. Könyvek sorsa a „nemlétező” cenzúra korában 1948–1989*. Bp., Osiris, 1996, 135.

⁶⁴ Nagy sokára megjelent „összesként” hirdetett versei közül hiányzott *Az Ípoly ünnepe* című.

⁶⁵ RAINER M. János: *Az író helye. Viték az irodalmi sajtóban 1953–1956*. Bp., Magvető, 1990, 124.; KALMÁR Melinda: *Az 1955-ös újságíróellenállás dokumentuma = Kritika*, 1994, 10. sz., 8–9.; Uő: *Integráció és átalakulás. Irodalompolitika és irodalmi élet 1955. november és 1956 szeptembere között = Kritika*, 1997, 2. sz., 34–36.; Írók lázadása. Szerk. STANDEISKY Éva, Bp., MTA Irodalomtudományi Intézete, 1990, 18.

⁶⁶ *Magyar Nemzet*, 1947. szeptember 28.

⁶⁷ URBÁN Károly: *Lukács György és a magyar munkásmozgalom*. Bp., Kossuth, MSZMP, Párttörténeti Intézet, 1985, 161–162.

⁶⁸ *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*. Szerk. IMRE Zoltán, RING Orsolya, Bp., 2010, 50.

⁶⁹ NÉMETH László: *Galilei. (A dráma „pere”, 1953–56)*. Debrecen, Csokonai Színház, 1994

⁷⁰ STEINITZ, Richard: *György Ligeti: Music of the Imagination*. Northeastern, University Press, 2003, 52.

tották újbóli bemutatását. Bartók több művét nem lehetett a rádióban lejátszani, mert a szovjet elvtársak szerint Bartók nem felelt meg a zsdanovi tanításoknak.⁷¹ Bartók Béla szovjetunióbeli utazásáról készült cikkét még a teljes Bartók-bibliográfiából is eltüntették.⁷²

Kodály Zoltán *Háry János*-át 1950-től némileg átalakítva játszották a magyar operettszínházakon. Az eredetiben muszka–osztrák határ szerepelt, ezt átalakították burkus–osztrák határrá. Kimaradt az a jelenet is, amikor egy hórihorgas kozák határőr igazoltatja az öreg zsidót, aki ki akar vándorolni: „Dokument jeszty?” A zsidó előke-reste az iratot, de a zord határőr ennek ellenére elzavarta.

A filmek közül is jó néhányat betiltottak. Évekig dobozban tartották Szóts István 1947-ben készült, *Ének a búzamezőkről* című filmjét, s még a kópiákat is elkobozták.⁷³

Ilyen körülmények között még a privilegiált írók, költők és művészek közül is sokan szembefordultak a szovjet típusú diktatúra terrorjával, irracionális döntéseivel. Sokan közülük részt is vettek az 1956-os forradalomban, vagy legalábbis szimpatizáltak az eseményekkel. A kádári vezetés úgy akarta konszolidálni a hatalmát, hogy az értelmiséget szinte egyenként „átvilágították”, mivel a szovjet vezetéssel egyetértve az írókat, újságírókat nevezték ki az 1956-os forradalom fő felelőseinek. Amikor a lengyel párt- és állami vezetők 1957. május 24–25-én Moszkvában tanácskoztak a szovjet vezetőkkel, Hruscsov kiemelte: „Egyetlen, munkásokból vagy parasztokból álló egység sem harcolt a szovjet csapatok ellen.

Zsukov: Az értelmiség harcolt.

Hruscsov: Írók, újságírók.

Jędrychowski:⁷⁴ Nem volt ott annyi író.

Hruscsov: Ez egy szervezet volt. Nem azt kell tekinteni, hogy személy szerint ki vett részt, csak azt, hogy kinek a vezetésével és milyen jelszavakkal lép fel.”⁷⁵

Kádár János az országgyűlésben, 1957. május 7-i beszédében külön kitért az íróknak az „ellenforradalomban” betöltött szerepére.⁷⁶

Az 1956-os szabadságharc leverése után az írók, költők és művészek egy része börtönbe került vagy emigrált, a többiek pedig egy ideig szolidaritásból nem publikáltak, nem alkottak. Csak a rendszerhez hű, de egyébként tehetségtelen költők versei jelenhettek meg.⁷⁷ Az egész magyar társadalom megfélemlítése érdekében egymás után bonyolították le a főleg az írókat, költőket elítélő koncepciók pereket. Koncepciók perben halálra ítélték és kivégezték Földes Gábort, a győri Kisfaludy Színház színészét és főrendezőjét.⁷⁸ (Még kolléganője, Kéri Edit színművésznő is tíz hónapos börtönbüntetést kapott izgatásért.) Ugyancsak halálra ítélték és kivégezték Hámori István filmest és Szirmai Ottót, a Magyar Rádió dramaturgját.⁷⁹

A Déry Tibor és társai elleni per (az úgynevezett nagy íróper) 1957. október 25-től november 12-ig tartott. A tanácsvezető bíró ugyanaz a Vida Ferenc volt, aki a Nagy Imre-per is vezette. A négy vádlott közül Déry Tibor író kilenc év börtönre,⁸⁰ Háry Gyula író hat év börtönre, Zelk Zoltán költőt három év börtönre,⁸¹ Tardos Tibor író másfél év börtönre ítélték. Háry Gyula⁸² egyik fő bűne *Miért nem szeretem?* című cikke volt,⁸³ amely az *Irodalmi Újság*ban jelent meg, Rajk László és társainak újratemetése napján.⁸⁴ A nómenklatúra tagjai magukra ismerhettek az alábbi sorok olvasásakor. „Kucsera, az autója, fizetése, lakása, külön bevásárló helye, külön üdülője stb. segítségével eltávolodik az élettől, a néptől, a párttól, a nép és a párt fölé rendelt, a népen uralkodó eltartottá lesz, vér-lázító pöffeszkedést szokik meg, a gyaloglás egyszerű művészetét és a gyalogjárók valóság- és emberismeretét elfelejti, ízléstelen ál-életéhez elkezd olyan görcsösen ragaszkodni, hogy ma már – higgyék el – a demokratikus haladás legerősebb akadály. [...] A balatoni élet ismerői lélegzetállító dolgokat mesélnek a vízbenyúló szöges drótkerítések mögötti rezervátumok világáról. Azokra a rezervátumokra gondolok, amelyekben Kucsera is szokott üldülni és gyógyítani magát mindenféle betegségből, kivéve a rangkórását. [...] Kucsera semmihez sem ért, és

⁷¹ LOSONCZY Géza: *Az Operaház legyen a népé!* = *Szabad Nép*, 1950. február 5.; BÓNIS Ferenc: *Élet-képek: Bartók Béla*. Bp., Balassi, 2006, 336.; KALMÁR Melinda: *Történelmi galaxisok vonzásában. Magyarország és a szovjetrendszer (1945–1990)*. Bp., Osiris, 2014, 60–61.

⁷² BARTÓK Béla *oroszországi útjáról* = *Zenei Szemle*, 1929, II., 10.

⁷³ SZÓTS István: *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*. Bp., Osiris, 1999, 63–64.

⁷⁴ Stefan Jędrychowski (1910–1996) lengyel újságíró és kommunista politikus.

⁷⁵ HRUSCSOV: *Nagy Imre volt a zászló*. Közli TISCHLER János = *Népszabadság*, 1993. június 16., 11.

⁷⁶ Az 1953. évi július hó 3-ára összehívott országgyűlés *Naplója*, II. k., 1677.

⁷⁷ A kor jellegzetes terméke FÖLDEÁK János: *Kilenc marha autón* című verse. A vers arról szól, hogy a szocializmus fejlődése már annyira előrehaladt, hogy a teheneket teherautón szállítják a vágóhídra.

„Mindegy, az ember hal, s amit terem / az örök életű: / kilenc marha utazik autón- / hurrá, de nagyszerű.” Lásd *Tűz-tánc antológia*. Vö. MURÁNYI Gábor: *Az irodalomban nincs légiere tér. A Tűz-tánc antológia = 1956-os Intézet Évkönyve*. 1996, 137.

⁷⁸ JOBBÁGYI Gábor: „Ez itt a vértanúk vére”: Földes Gábor és társai pere = *Valóság*, 1995, 10. sz., 78–98.

⁷⁹ EÖRSI László: *A Tűztőló utcai fegyveres csoport a forradalomban = 1956-os intézet Évkönyve*, 1992, 55.

⁸⁰ A népbírók halálos ítéletet javasoltak.

⁸¹ *Az íróper dokumentumaiból* = *Holmi*, 1991, 10. sz., 1346.

⁸² HÁRY Gyula: *Született 1900-ban. Emlékezések*. Bp., Interart Stúdió, 1990

⁸³ STANDEISKY Éva: *Az írók és a hatalom 1956–1963*. Bp., 1956-os Intézet, 1996, 202., 321., 347.; SINKA Erzsébet: *Íróper. 1957 = Holmi*, 1997, 10. sz., 1384–1398.

⁸⁴ *Irodalmi Újság*, 1956. október 6.

éppen ezért mindennel foglalkozik, de csak vezetői szinten. [...] Kucserák mindmáig nem nyugodtak bele, hogy olyan nehezen rendszabályozható, kommandírozható, szabványozható és iktatható valami, mint az irodalom és a művészet, egyáltalán létezik ezen a világon. Így hát számukra az irodalomhoz és művészetéhez értő ember eleve megbízhatatlan. Ezért spekulnek tele minden irodalommal vagy művészettel foglalkozó állami és más szervet a kucserai szellem megszállottjaival, vagyis olyan funkcionáriusokkal, akik nem értik, de gyűlölik az irodalmat, a művészetet.”

A Tóth Ilona és társai perben Obersovszky Gyulát és Gáli Józsefet 1957. június 20-án az államrend ellen irányuló szervezkedés vádjával a bíróság halálra ítélte. Nemzetközi tiltakozás indult meg az ítélet meghozatala után, végül 1957 nyarán a Legfőbb Ügyészség törvényességi óvást emelt, az ítéletet felfüggesztették, és új eljárásban Obersovszkyt életfogytiglani börtönbüntetésre, Gálit tizenöt évre ítélték.⁸⁵ Varga Domokos és társai perében Varga Domokost 1957. október 9-én a Legfelsőbb Bíróság két év börtönbüntetésre ítélte, Tóbiás Áront egy évre. Sándor András nyolc évet kapott; 1960-ban amnesztiával szabadult. Lőcsei Pál 1958. május 14-én nyolc év börtönt kapott. Lakatos Istvánt két év tíz hónap börtönbüntetésre ítélték. Fekete Sándort Hungaricus álnéven megjelent írásai miatt 1959-ben, Mérei Ferenc és társai perében kilencévi börtönbüntetésre ítélték.⁸⁶ Eörsi Istvánt 1956 decemberében nyolc év börtönre ítélték, de 1960. augusztus 20-án amnesztiát kapott.⁸⁷ Karátson Gábort izgatás vádjával hároméves börtönbüntetésre ítélték, 1958 novemberében szabadult.⁸⁸ Bíró Lajost⁸⁹ és Molnár Zoltánt 1959-ben feltételeesen szabadlábra helyezték. Bényi Árpád egy plakát miatt 792 napot ült.⁹⁰ Mucha István hiába semmisítette meg 1956 ihlette képeit, így is elítélték.⁹¹ Darvas Iván 1959. április 4-én szabadult.⁹² Mensáros László két

év két hónapot kapott, mert a debreceni színház forradalmi bizottmányának elnöke volt. Ebből kilenc hónapot ült le Márianosztrán. Nagy Attilát a kihallgatások során súlyosan bántalmazták, majd tizenkét évre ítélték. Buda Ferenc három verse miatt került börtönbe.⁹³ Lengyel Balázst, Fekete Gyulát, Pethő Tibort, Boldizsár Ivánt vizsgálati fogságban tartották.⁹⁴

Az 1956-os forradalom utáni emigrációban számarányukhoz képest felül voltak reprezentálva az írók, költők és a művészek.⁹⁵ Aczél Tamás, András Sándor, Bakucz József, Baránszky László, Bujdosó Alpár, Czigány Lóránt, Enczi Endre, Faludy György, Ferdinándy György, Gömöri György, Határ Győző, Ignótus Pál, Kabdebó Tamás, Karátson Endre, Kemenes Géfin László, Krassó Miklós, Kristóf Ágota, Makkai Ádám, Márton László, Méray Tibor, Molnár Miklós, Nagy Pál, Papp Tibor, Parancs János, Pálóczi-Horváth György, Sárközy Mátyás, Siklós István, Sulyok Vince, Thinsz Géza, Tüz Tamás, Szabó Sándor, Ferrari Violetta, Szörényi Éva, Cziffra György,⁹⁶ Svéd Sándor, Kertész István, Koltai Ferenc, Kulka János, Angyal Nagy Gyula, Bencze Judit, Bencze Miklós, Cserháti Zsuzsa, Dobay Livia, Gáncs Edit, Halász Éva, Kószó István, Klug Ferenc, Littasy György, Lóránt György, Ramsey Győző, Tamássy Éva és Tóth Miklós, Beck András, Ligeti György, Szipál Márton, Andy Vajna, Zsigmond Vilmos,⁹⁷ Kovács László (operatőr) stb. A Magyar Zene-művészek Szövetségének kétszázhatvanegy tagja közül harmincöt, azaz a tagság tizenhárom százaléka hagyta el az országot.⁹⁸ A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola diákjainak húsz százaléka emigrált.⁹⁹ Az Állami Hangverszenyekarból tizenhárman, az Operaház zenekarából huszonnégyen távoztak.¹⁰⁰ Külföldre távozott harminchat ifjú kartáncos mellett a magyar balettélet néhány csillaga: Csinády Dóra, Müller Margit, Pásztor Vera, Szarvas Janina és Vashegyi Ernő.¹⁰¹ Harminckilenc emigrált szín-

⁸⁵ KISS Réka – M. KISS Sándor: *A csalóány elszállt. Tóth Ilona tragikum.* Bp., Kairosz, 2007, 329.

⁸⁶ GÁLI Éva: *Mérei Ferenc és társai ellenforradalmi szervezkedése, 1957–1959 = 1956-os Intézet Évkönyve*, 2009, 9.

⁸⁷ EÖRSI László: *Eörsi István, 1956–1957 = Beszélő*, 2013. november 18. <http://beszelo.c3.hu/onlinecikk/eorsi-istvan-1956%E2%80%939357>

⁸⁸ Karátson Gábor író, festő önéletrajza: <http://www.keresztenymuzeum.hu/content/karatsononeletrajz.pdf>

⁸⁹ KOZÁRI József: *A MEFESZ megalakulása és tevékenysége az Egri Pedagógiai Főiskolán = Forradalom közéletéből. Az 1956-os forradalom és szabadságharc vidéki eseményei.* Szerk. MIKLÓS Péter, Hódmezővásárhely, Tornyai János Múzeum és Közművelődési Központ, 2017, 21.

⁹⁰ SÜMEGI György: *Fájdalmas örökség. 1956 és Bényi Árpád emlékezete = Új Művészet*, 2016, 11. sz., 8–9.; v. ö. Uő: *Az 1956-os forradalom művei a Képzőművészeti Főiskolán.* Bp. Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2016

⁹¹ SÜMEGI: *Fájdalmas örökség. i. m.* (2016)

⁹² *Interjú DARVAS Ivánnal 1956-os élményeiről = MESTER Ákos: Magánbeszélgetések közügyben.* Bp., Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó

Vállalat. <https://sites.google.com/site/mitcsinaltam56ban/home/01-egy-es-szam-also-szemely/darvas-ivan-tudtam-hogy-harom-evig-nem-szabad-bunoezni>

⁹³ SZEKÉR Endre: *Buda Ferenc.* Bp., Forrás, 1996

⁹⁴ *Népszabadság*, 1957. január 25.

⁹⁵ ROMSICS Ignác: *Magyarország története a XX. században.* Bp., Osiris, 1999, 404.

⁹⁶ FÁY Miklós: *Összeesküvés elmélet = Mozgó Világ*, 2006, 10. sz., 54.; ÓKOVÁCS Szilveszter: *Csizma a postamesteren, avagy '56 tizenhárom napja a 2016-os Operában = Magyar Művészet*, 2016, 4. sz., 88.

⁹⁷ Kovács László operatőrrel megörökítette a forradalom eseményeit.

⁹⁸ MNL OL P 2146/60.

⁹⁹ MNL OL M-KS-288-33.

¹⁰⁰ MNL OL XIX-I-4-aaa. 52.

¹⁰¹ PÉTERI Lóránt: *Magyar zenészek az 1950-es évek második felében = 1956 és a zenei élet: Előzmények, történetek, következmények.* Szerk. GYARMATI György, PÉTERI Lóránt, Bp., Pécs, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Kronosz Kiadó, Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2019, 163.

művész felvételeit letiltották, ezért a Magyar Rádió az 1951 és 1956 között felvett rádiójátékok nyolcvanöt százalékát nem tudta sugározni.¹⁰²

Másokat pedig évekig tartó szilenciummal sújtottak. Egy 1958-as feljegyzés szerint a háromszáztizennyolc budapesti színész közül negyvenkettőt teljesen, hatvanhárom részlegesen eltiltottak a filmszerepléstől.¹⁰³ Bánffy Györgyöt, Bessenyei Ferencet, Mészáros Ágit, Sinkovits Imrét, Somogyvári Rudolfot és még jó néhány színésztársukat hat-tizenkét hónapos szilenciumra ítélték. Ócsai Károlyt (szobrászművész, éremművész, művésztanár), mivel részt vett a forradalomban, eltávolították a Képzőművészeti Főiskoláról. Csenki Imrét csak Kodály Zoltán közbenjárása mentette meg a börtöntől, de így is megfosztották művészeti vezetői posztjától, és soha többet nem léphetett fel. Kilencórás zenei anyagát felsőbb utasításra megsemmisítették a Magyar Rádióban.¹⁰⁴

A kommunista párt még az Argentínába emigrált Szalay Lajost is utolérte. A XX. századi magyar rajzművészet megújítója ugyanis rajzokat készített a magyar forradalomról, ezért olyan mértékű üldözésnek tették ki, hogy kénytelen volt az Egyesült Államokba menekülni.¹⁰⁵

Örkény István Aczél György rábeszélése ellenére sem volt hajlandó 56-os szereplését megtagadni, ezért 1958 őszén megszűnt minden szerződése, nyilvános írói működése, a megélhetése családjával együtt veszélybe került, ezért kénytelen volt gyógyszerészként munkát vállalni a Kőbányai Egyesült Gyógyszer- és Tápszergyárban. Ezután három évig sehol sem publikálhatott; 1966-ig tartott a büntetése.¹⁰⁶

Ezzel szemben Déry Tibor, miután kegyelemmel szabadult a börtönből, *Október végén* című elbeszélésében a Kádár-rendszert kezdte propagálni. A történet szerint négy, mindenre elszánt huligán, köztük egy elmebajos, aljasul megkínoz egy hithű kommunistát, mert az vonakodott leköpní a párttagkönyvét. Ezután 1970-re a magyar írók közül a nyolcadik legnagyobb fizetést, a korabeli átlagfizetés hússzorosát kapta. Még a reklamáló leveleiért is írói honoráriumot kért.¹⁰⁷

1957 szeptemberében a Magyar Szocialista Munkáspárt Politikai Bizottsága megvizsgálta az elmúlt, „zavaros

időszak” filmtermését. Betiltották Várkonyi Zoltán *Keserű igazság*, Banovich Tamás *Eltűszentett birodalom*,¹⁰⁸ Kalmár László *A nagyrozsdási eset* című filmjét. A *nagyrozsdási esetet* 1984-ben, a *Keserű igazságot* 1986-ban mutathatták be a mozik, az *Eltűszentett birodalom* pedig csak a rendszerváltozás után kerülhetett a mozik műsorába.

Várkonyi Zoltán *Keserű igazságának* eredeti címe *Vád-irat* volt, és a tartalma miatt nem játszhatták. Sztuckó János igazgató (Bessenyei Ferenc) csak a sikerrel, a terv túlteljesítésével foglalkozik, a munkát Palócz Imrére, a helyettesére (Gábor Miklós) hagyja. Figyelmeztetik, hogy a siló süllyed, de a munkát nem állítják le, ezért az épület összeomlik, és két ember meghal. A felelős természetesen Palócz lesz.¹⁰⁹

Banovich Tamás filmjét annak ellenére tiltották be, hogy a mesélő Darvas Iván¹¹⁰ helyébe Gábor Miklóst tették, és a pesti utcákon kint voltak már a bemutató plakátok. Valószínűleg a mesejáték néhány kiszólása szolgáltatott erre indokot: „A király fél a birodalomtól, a birodalom fél a királytól”; „Ezek a távolról hatalmas emberek közéről kicsinyek.” A rendezőt kilenc évre eltiltották a filmezéstől, segéd munkásként kellett dolgoznia egy ládagyárban.¹¹¹ A *nagyrozsdási eset* című film Gogol *A revizorához* hasonló történetet dolgozott fel.¹¹² Fábri Zoltán és Apáthy Imre filmjei, a *Bolond április* és a *Játék a szerelemmel* Mensáros Lászlóval együtt „szabadultak”; azért tiltották be őket, mert egy bebörtönzött színész szerepelt bennük. Keleti Márton *Csodacsatárát* a külföldre „szakadt” Puskás Öcsi helyett újraforgatták egy itthon maradt játékosslal, Hidegkuti Nándorral.¹¹³ Máriássy Félix¹¹⁴ *Külvárosi legenda* című filmjét az 50-es évekből „visszarendezték” a 30-as évekbe, de mivel az angyalföldi proletariátus nem vált eléggé öntudatosá, ezért leállították a film forgalmazását.

Az eddig felsoroltakon kívül még nagyon sok író, költőt, különböző művészeti ágban tevékenykedő művészt érték ebben az időben retorziók. Ezeknek az eseteknek a leírásához további kutatások szükségesek. Mindemellet a fenti példák is bizonyítják, hogy a magyar kulturális életet milyen veszteségek érték a szovjet típusú diktatúra időszakában.

¹⁰² MNL XIX-I-4-aaa 48.

¹⁰³ MNL, XIX-I-22 40. d. / 102.954. 67.

¹⁰⁴ Csenki Imre unokája, Szilasi Alex zongoraművész személyes közlése.

¹⁰⁵ SZALAY Lajos: *Életrajz fényképekkel = Érintések*. In *memoriam Szalay Lajos*. Szerk. TÓTH Piroksa, Miskolc, Miskolci Galéria, 2006, 97.

¹⁰⁶ STANDEISKY: i. m. (1996), 160.

¹⁰⁷ MURÁNYI: i. m. (2004), 486.

¹⁰⁸ SZILÁGYI Gábor: *Életjel. A magyar filmművészet megszületése, 1954–1956*. Bp., Magyar Filmintézet, 1994, 302., 498.

¹⁰⁹ HANKISS Elemér: *Üde és gyilkos naivítás. Keserű igazság = Filmvilág*, 1986, 4. sz., 22.

¹¹⁰ Darvas Ivánt ugyanis időközben letartóztatták.

¹¹¹ BALOGH–GYÜREY–HONFFY: i. m. (2004), 91–93.

¹¹² NEMES Károly: *A magyar filmművészet története 1957 és 1967 között*. Bp., Magyar Filmtudományi Intézet, 1978, 518.

¹¹³ RÉVÉSZ Sándor: *Aczél és korunk*. Bp., Sík, 1997, 211.

¹¹⁴ VARGA Balázs: *Filmpolitika, film és politika a forradalom után = 1956-os Intézet Évkönyve*, IV. 1995. Bp., 1996, 155–157.

1956-os irodalmi antológiák és rajzgyűjtemények (1956–1966)

Az 1956-os forradalom leverése után külföldön, a nyugati világban több, a forradalom és szabadságharcot igenlő, idéző irodalmi antológia jelent meg. Jobbára azzal az eszmei alapvetéssel, hogy az összeállítók, szerkesztők és az alkotók elkötelezetten kiálltak a szabadság mellett és az erőszak, az agresszió ellen műveikkel. Általában nem kaptak (de nem is kértek) honoráriumot e kötetekben publikált műveikért. Azonban a könyvek eladásából befolyt összegeket fölajánlották a magyar menekültek (például egyetemisták) vagy segélyszervezeteik javára.

Az 1956-os forradalom emlékének szentelt irodalmi antológiákról az emigrációban megjelent legfontosabb magyar nyelvű antológia, a *Gloria victis* 1956¹ adott listát, és tizenegy kötetnek a címlapját is közölte. A *Gloria victis*-ről Gömöri György egyetértően idézi az *Irodalmi Újság*-nak a kötet jelentőségéről megfogalmazott konklúzióját: „Aki a jövőben meg akarja írni 56 világjelentőségét, nem hagyhatja majd ki ezeket a megható, mélységesen emberi dokumentumokat.”² A közreadott „mélységesen emberi dokumentumok” mellé sorolhatjuk a kiadványokban megjelent képeket, illusztrációkat, kísérő rajzokat is, mivel ezek az olvasók számára egyfajta képi olvasatát, vizuális lenyomatát, a forradalom imágóját adták az irodalmi alkotásokban megidézeteknek. Így ezek a könyvek bizonyos részben 1956 virtuális képtára, elképzelt múzeuma, fontos műveinek bemutató-hordozói, megjelenítői lettek. Annál is inkább, mert az antológiákban publikált képeknek, rajzoknak, illusztrációknak csak a kisebbik része, ele nyészó hányada került a forradalom leverése óta, az elmúlt hatvanöt esztendőben köz- vagy magángyűjteményekbe, tehát csupán e könyvek lapjain mutatkoznak meg, érintkeznek a nyilvánossággal. Ezért 1956 mintegy ezeröt száz művet számláló képzőművészeti lenyomatában ezek fölértékelődnek, más médiumokban való hozzáférhetetlenségük miatt erősebb hangsúly esik rájuk. S nem utolsósorban egyéni vizuális olvasataikkal gazdagítják, tovább árnyalják az 1956-os forradalom és szabadságharc vizuális összképét, képi teljességét.

A *Til Ungarn*³ (*Magyarországért*) kötet Henrik Ibsen művének a címét úgy vette kölcsön, hogy közli az 1848–49-es forradalom és szabadságharc leverése után született versét, így alkot erős párhuzamot a leverett forradalmak, a szabadságot eltipró agresszorok között.

Henrik Ibsen: *Magyarországhoz* (1849)

„Magyarországról nem dörög felénk a harci láрма már!
A csatatérről sóhajok és haldoklók jajsza száll,
hozza az éji csöndön át a hírt, a búskomort, a gyért,
hogy nincsen többé a magyar, utolsó harca véget ért.

A szabadsághős seregen barbárok vad hordája dül,
a romokra fölhág megint a zsarnok, és gyilkol vadul.
Örüljete, bíborba bújt uralkodók! Erőszak ül
diadalt ismét, s a szabadság lángja eltiportan kihül.”
[...]

(Sulyok Vince fordítása)

A vastag, sötétszürke, merített papíros borítón feketével nyomott, hárommalakos kompozíció: gyermekét kétségbeesetten tartó-óvó szülők együttese. A rajz jelzés nélküli, ám stíluskritikai alapon föltehető, hogy a versantológia első – egyetlen magyar – darabjához, Tamási Lajos *Piros a vér a pesti utcán* című, emblematicussá vált verséhez mellékelte, szuggesztív rajz készítőjével, Tore Juliussennel azonosítható. Ő a kötet vezető illusztrátora, mert az említett, két művén kívül további három jelent meg itt: *Gyermekekért nyúló kezek*⁴ (Arnulf Övenland: *Ungarn* 1956), *Két férfi* (Carl Keilhan: *November negyedike*), *Nő és férfi* (Claes Gill: *Gloria Victis*!). A rajzok a kétségbeesést, az elbizonytalanodást, a kiszolgáltatott gyermek segítségét fejezik ki, expresszív hangoltságban. A címlapon szereplő munkája kivételével a többi szignált: Tore Juliussen 1957. Hans N. Dahl ugyancsak 1957-ben szignálta az itt szereplő rajzait: *Felhő a város felett* (Magli Elster: *Fekete vasárnap*) című kompozícióján a vízszintes épületsort örövnélő for-

¹ *Gloria victis* – Az 1956-os magyar szabadságharc költői visszhangja a nagyvilágban. Antológia. Szerk. TOLLAS Tibor, München, Nemzetör, 1966–1986. Létrejöttéről lásd GÖMÖRI György: „Gloria victis 1956”. *A magyar forradalom és a világ költői* = *Holmi*, 2006, 10. sz., 1380–1385.

² Uo., 1385.

³ *Til Ungarn*. Utgitt Av Det Norske Studentersamfund. Oslo, Dreyers, 1957

⁴ A norvégból magyarra fordítás Tóth Károly művészettörténész munkája, amelyet itt is megköszönök.

gószerű metszi függőlegesen. A másik, összetettebb formarendű rajza Jan-Magnus Bruheim *Ballerina* című versét illusztrálja: „Érted táncolok, hazám”. A rajz alsó felében forgó-táncoló, arctalan női figura, mögötte-fölötte jelzett arcokból képzett kupola (a Parlamentét juttathatja eszünkbe) és vonuló vadlúdcsapat, amely az emigrálásra, a haza elhagyására utalhat. A kötet harmadik rajzolója, Kare Bondesen két illusztrációjából a gyermekét féltő-készségbeesetten védő anya kompozíciója említendő.

Az igényes kiállítású, kétszáz, számozott példányban kiadott versantológia könyvművészeti szempontból is érdemes, figyelemre méltó, jó színvonalú bibliofil kiadvány. Az utolsó oldalon közlik, hogy a szerzők nem fogadtak el honoráriumot, és az eladásokból beérkező összeget a Norvégiába menekült magyar egyetemisták kapják. A *Til Ungarn* versgyűjtemény mellett egy másik, túlnyomórészt magyar szerzőknek a forradalom jegyében fogant műveit (vers, próza, politikai esszé) közlő kötetet közösen jelentetett meg a Norvég–Magyar Egyesület és a Norvégiai Magyar Diákok Szervezete: *Tross alt. Et folks kamp for friheten i dikt og prosa. En ungarsk antologi (Mindenen ellene. Egy nép harca a szabadságért versben és prózában. Egy magyar antológia*, Oslo, Dreyers Forlag, 1959).⁵ Az utószóban megfogalmazott céljuk: „Kötelezve éreztük magunkat ennek az antológiának a kiadására. Kötelességünk volt ez szülőhazánk és északi barátaink felé is, akik mindig élő érdeklődést és szimpátiát mutattak Magyarországi ügye iránt”. Reális helyzetértékeléssel hozzátesszik még, hogy „ez az antológia elsősorban Magyarországi ügyét szolgálja, egy megoldatlan problémát, amely a legmagasabb szinten aggasztja az egész civilizált világot”.⁶ A gyűjtemény élén Vörösmarty Mihály *Szózata* (1836) majd Tollas Tibor bevezetője után Illyés Gyula: *Egy mondat a zsarnokságról* című verse és egy kis versgyűjtemény (Tollas Tibor, Kannás Alajos, Kocsis Gábor, Gérecz Attila). Ezeket prózai darabok (Déry Tibor, Tamási Áron, Vincent Savarius), politikai esszék (Csizmadia Zoltán, Peéry Rezső, Bezerédi Zoltán) követik. A kötet záróköve,

utolsó írása Bibó István 1956. november 4-én fogalmazott Kiáltványa. A *Tross alt* kötet „a magyar ellenállás antológiája”.⁷

Tollas Tibor *Bebádogoztak minden ablakot* című, 1953-as börtönversének és bevezetőjének a közlése, valamint a *Nemzetőr*-ben rendszeresen publikáló költők, írók műveinek itteni megjelenése alapján bizvást föltételezhető, hogy Tollas Tibor az anyag összeállításában is meghatározó részt vállalt. Ezt a föltevést erősíti a kötetről megjelent ismertetés⁸ és az illusztrációs anyag, amely Kiss Mária⁹ (1930–2002), Münchenbe emigrált képzőművész¹⁰ *November 4.* című, fekete-fehér fametszetsorozata – színesben nyomtatva. Művei 1957. december 15-től éveken át megjelentek a *Nemzetőr*-ben. A *November 4.* sorozat a forradalom második évfordulóján kapott nyomdafestéket Münchenben, a *Nemzetőr* hasábjain.¹¹ A fametszetsorozat emblematikus tömörítésben foglalja össze a forradalom történetét. A kötetcímlapon a háttérben lévő Bem-szobor előtt a fiatal, esküre emelt kezű pesti srác¹² („Esküszünk, hogy rabok tovább nem leszünk!”) a forradalom kirobbanó első napját szimbolizálja. A második fametszeten ugyanez a pesti srác plakátos fatörzs mögött, Molotov-koktéllal a kezében figyel (a háttérben tank) – a hősi helytállást jelképezi, amely a világ együttérző részét a magyar forradalom mellett mozgósította. A harmadik kompozíció: a harcokban elesett gyermekét gyászoló anya, a negyedik: bilincsbe vert, bekötött szemű, rabruhas fogoly. A szimbolikus, nagy drámai erejű kompozíciósor a kezdettől a végéig, a harcok, áldozatok árán bekövetkezett leveréséig, a Kádár-rendszer által fősímozott szabadságig szuggesztív módon, nagy kifejezőerővel a történeti esemény kulcspontjait állítja premier plánba. A forradalom 40. évfordulójára kiadott, annak emlékét és norvégiai recepcióját ismertető kötetben¹³ mindkét antológiából közölnek műveket (például a *Til Ungarnból* Arnulf Overland, Claes Gill versét, a *Tross alt*-ból Bibó István kiáltványát). Nagyszámú archív felvétel, korabeli plakát és újságcikk mellett két, a forradalom vizuális re-

⁵ W. E.: *Csak azért is!...* (*Tross Alt*) = *Nemzetőr*, 1959, 69. sz. (december 15.), 6.

⁶ Fordította TÓTH Károly művészettörténész.

⁷ *A Füveskert 7 nyelven* = *Nemzetőr*, 1960, 70. sz. (január 1.), 2.

⁸ „A *Tross Alt* bizonyos értelemben a *Füveskert* skandináv kiadásának tekinthető.” *Csak azért is!...* (*Tross Alt*) – *A magyar ellenállás antológiája*, a *Füveskert* norvég–dán fordításával. *Nemzetőr*, 1959, 42. sz. (november 1.), 6.

⁹ Használta a Dávid Kiss Mária nevet, ahogy színész testvére, Dávid Kiss Ferenc is. A Jászai Kiss Mária művészettörténész férje, Jászai Géza neve után alkalmazta.

¹⁰ A székesfehérvári születésű Kiss Mária esti rajziskolában tanult (tanárai: Áron Nagy Lajos, Pallay József). Az 1949–50-es tanévben a budapesti Képzőművészeti Főiskolán tanult, de politikai (vallási) ok miatt kizárták. Segéd munkás (1950–1953), majd a székesfehé-

vári városi könyvtár munkatársa (1953–1956). 1956. november 20-án emigrált, Münchenben a bajor Akademie der Bildenden Künste festőművész hallgatója (1957–1963).

¹¹ *Nemzetőr*, 1958, 42. sz. (november 1.); 1958 karácsonyára megjelentek a *Füveskert* torontói (Kanada) kiadásában is. SÜMEGI György: *1956 Képtára (Gyorsjelentés)*. Bp., L'Harmattan, 2006, 40–44., 76.; Uő: *A képek hatalma: Dávid Kiss Mária grafikusművész és Jászai Géza művészettörténész párhuzamos életrajzához* = *Életünk*, 2010, 10. sz., 20–32.

¹² A „pesti srác” szobrászati megfogalmazására pályázatot is kiírtak. *A különös szobor. Az ismeretlen Pesti Srác. Pályázat szoborra* = *Nemzetőr*, 1959, 42. sz., (november 1.), 7.

¹³ *Forsteland som reiste segmotsjovjet diktaturet. Ungarn 1956*. Oslo, Universitetsbiblioteket Trykkeri, 1996

cepciójához kötődő művet is közölnek. Kiss Pál László *Budapest 1956* című kompozíciója¹⁴ dobozokat és sötét, masszív hegyvonulat előtt elesett gyermekét gyászoló anyát ábrázol. Ugyanabba az ikonográfiai típusba tartozik, mint például Szőnyi István, Dávid Kiss Mária, Ambros Győző, Tóth Sándor és Pázmándy István egy-egy alkotása.

Az 1957-ben kiadott irodalmi antológiák közül a magyar irodalom erős francia orientáltsága miatt és tartalmilag is az egyik legfontosabb a Gara László szerkesztette kötet: *Hommage des poètes français aux poètes hongrois / The Hommage of French Poets to the Hungarian Poets*.¹⁵ Ebben „a francia költők és írók köszöntik a forradalmi magyar költőket és írókat.”¹⁶ Az igényes szerkesztő az illusztrációkra, a kötet képanyagára is különös gondot fordított. Az előszó (kelt 1956. december 27-én) melletti oldalon, kötetbevezetőként közli a költő-festő Jean Cocteau (1892–1963) hétágú csillagba foglalt, stilizált, háromnegyed profilos emberfejét, amelynek jobb felén, a csillagszárak között autográf írással: „Drága magyarok, ti csillagok az égitestek között – Jean Cocteau. S mindannyian költők a tett tragikus lírájában/lírája által”. Ez a költői szöveggel fölruházott, a magyar forradalmat csillagemb-lémává emelő rajz egyike a forradalom legismertebbik képeinek; számtalanszor reprodukálták. Emiatt is különös, hogy az ugyanott publikált másik rajza megmaradt a kötet lapjai közé zárva – mostanáig.¹⁷ Cocteau e kompozíciójára, a férfiprofilban végződő embriónyúlványba és mellé többmondatos szöveget írt:

„Éljen a Szent Szabadság.
A gondolat gyorsabban száll, mint a fény.
A vers-törvénye:
Dicsőséget a népnek, akiben a költemények szavai
a legegyszerűbb munkást is költővé avatják.
Dicsőséget a szabadság hercegeinek.
Jean Cocteau.”

Jean Cocteau versrajzai, rajzolt szövegei a helytállás magasában, a szabadság és dicsőség mezején jelölnek ki

a történesek fő tengelyét. Kifejezőeszközeik egymásra vonatkoztatott szervességekben egyedülálló művek 1956 képtárában.¹⁸

A Stockholmban megjelent, bibliofil igényességgel kiállított kötet¹⁹ nem közöl képeket. A koppenhágai antológia Heinrich Heine *Til Ungarn* versével indul, és dán szerzők (zömük a *Gloria Victis*-ben is szerepel, például Halfdan Rasmussen, Hans Hartig Seedorff, Sigfred Pedersen, Grete Bendix, Gustav Bienring, Piet Hein) művei után Vörösmarty-, Kölcsey- és Petőfi-versek. A Vörösmarty-vers előtti illusztráció: fej nélküli, háttal álló, combtőig látszó, ruhátlan férfitest, a hátán vörös-véres hurkák. Színei: vörös-fekete, a vörös a forradalmat, a fekete a gyászt, a levert forradalmat asszociálja, ahogy a két további, plasztikusan megformált fejillusztráció is. Az egyöntetű szín- és formavilággal megjelenített művek Erik Sörensenéi.

A Bergamóban kiadott *Canto di Libertà*²⁰ vegyes antológia Marosi Istvánnak a forradalomról szóló bevezetőjével indul, és olasz szerzők vers- és prózai művei, esszéi, valamint képei alkotnak gazdag tartalmú egységet. A közölt tizenkét képből három XII. Pius és Mindszenty (17., 55., 69.) portréja, továbbá Budapest látképe (37.), a többi kilenc korabeli fényképeken, archív felvételeken idézi meg a forradalmat: a Petőfi-szobornál szavalatot hallgató tömeget (23.), a felvonulókat (81.) és a szovjet tankokat (87., 97.). Három fotó a menekülőket, a gyermekeikre óvón, féltőn vigyázó, kétségbeesett anyák állapotrajzát (103., 109., 121.) adja. A Giuseppe de Lorenzo jegyezte, tíz verset közlő kis kötet, a *La saga degli Ungheri*²¹ és az 1959-es kiadású veronai²² nem tartalmaz képeket.

Az itáliai kiadványokhoz még föltétlen hozzátehetjük az Oltrecortina kiadó Documenti sorozatában megjelent füzetet,²³ amelyben az átrajzolt fotók képregényszerűen idézik föl a forradalom leverését (Nagy Imrét szovjet fegyveres csoport vallatja, a tankok pusztítása, a szovjet tankok bekerítette ország stb.). A könyvekkel rokon az *Il Ponte* (*Híd*) című folyóirat tematikus összeállítása: *Ungheria*.²⁴ A fényképek mellett Londonba emigrált képzőművészek színvonalas képeit, illusztrációit közli: Amb-

¹⁴ Uo., 26.

¹⁵ Segers, Paris, 1957.

¹⁶ *Hommage aux poètes hongrois* (Tisztelet adassék a magyar költőknek) = *Ahogy lehet* (Párizs), 1957, 2–3. sz. (február–március), 95–96., B/3. A lap ugyanitt, az *Irodalom hírei* között közli (*La révolte de la Hongrie – Magyarország felkelése*), hogy megjelent a *Les Temps Modernes* 1956. november – 1957. január havi külökiadásában Jean-Paul SARTRE: *Le fantôme de Staline* című, százhusz oldalas tanulmányával és válogatással magyar forradalmi írók műveiből, összeállította FEJTŐ Ferenc, GARA László és SPITZER Gellért.

¹⁷ Az is különös, hogy a forradalomra gyorsan reagáló Marc Chagall-
litográfia sem vált szélesebb körben ismertté. A magyar forradalom

emlékére című alkotását a „nagy művész [...] 1956 novemberében készítette, a magyar menekültek javára”. *Irodalmi Újság*, 1970, 11. sz. (november 15.), 1.

¹⁸ HORVÁTH Tamás: *Cocteau* (Európai panoráma) = *Nemzetőr*, 1962, 131. sz. (július), 5. Az írás nem említi Cocteau 56-os rajzait.

¹⁹ *Mot Valdet*. Stockholm, Bonniers, 1956

²⁰ *Canto di Libertà*. Bergamo, La Nuova Italia Letteraria, 1957

²¹ *La saga degli Ungheri*. Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1957

²² *Canto d'ira e d'amore per l'Ungheria*. Verona, Edizioni di Camaiore, 1959

²³ *La tragedia dell'Ungheria* (*L'inchiesta Dell' O. N. U.*). Roma, Milano, Edizioni „Oltrecortina”, [1957]

²⁴ *Il Ponte*, Firenze, 1960. április–május

rus Győző szuggesztív Kossuth- és Petőfi-tusraját,²⁵ Gordon György Nagy Imre tusrajz-profilképét, Ács László Déry Tibor-arcmását és a *Vidám temetés* című novelláskötetéhez²⁶ készített egyik illusztrációját.²⁷ Az athéni *Nea Estia* című kötetben²⁸ zömmel bevándorlással kapcsolatos fotográfiákat közölnek, és a borítóbelsőn „Magyarország nemzeti költője”, Petőfi Sándor tusrajz arcképét. Talán a szabadságszerető görög nép mentalitását is jelezni szerették volna e portréval, amely megtört, elgondolkodó tekintetű, hosszú bajszos költőt jelenít meg.

Az 1957-ben megjelent hat antológiából is kiemelkedően egyedi Cué Romano S. J. Ramón mexikói születésű spanyol jezsuita költő Mindszenty bíborosnak ajánlott műve.²⁹ A kötetben a szerző kilenc versben énekl meg a magyarországi forradalmat. A verseket „Albrecht Dürer Apokalipsziséből szerencsésen és ízlésesen kiválasztott metszetek illusztrálják”.³⁰ A Prólogo fölött két angyal közrefogta kettős keresztes, koronás címerünk, a nyolc verset egész oldalas Dürer-kép vezeti be, és a képek hátoldalán huszonegy idézetben a forradalom történetét foglalják össze. A borítón Michelangelo *La Furia* című képe, Fúriájának ijedt, erőszakos, végletesen szuggesztív arckifejezése erőteljes figyelmeztetés a levert forradalomra. A könyv önmagában egyedülálló, mert ez az egyetlen, amelyet egy idegen költő teljes egészében a magyar forradalom és szabadságharcnak szentelt.³¹

A Mexikóban élő képzőművész, Szóts Vilmos (1917–1993)³² a forradalom tizedik évfordulójára jelentette meg önálló rajkötőjét: *Impresiones gráficas sobre la rebelion húngara 1956*³³ (*Grafikai impressziók az 1956-os magyar forradalomról*). A forradalom megjelenítését előlegezi, de a bevezető-fölvezető rajzokban a magyar történelemből elvont szimbolikus és valóságosan kiemelkedő, történeti

alakokat (Petőfi Sándor,³⁴ Kossuth Lajos, Ady Endre) idéz. A kötet bal oldalán a jobb oldali rajz magyar címe röviden, alatta spanyolul és angolul részletesebb leírásokban is. Az első nyolc rajz szimbolikus alak, a magyar történelem korábbi századaiból elvont jellemsűrítőmennyek (1. *Turáni dac*, 2. *A megcsúfolt ember*, 3. *A szabadságért küzdő nép*, 4. *A tetszhalott*, 5. *A Rab*, 6. *A Gonosz hatalmában*, 7. *Ébredés*, 8. *Ébredés II. – Feltámadás*). A nyolcadik rajz már címében utal a következő szereplőre, Petőfi Sándorra: *Föltámadott a tenger, a népek tengere*. Azután Kossuth portréjával elmélyíti az 1848–49-es forradalom és szabadságharcra kijelölt párhuzamosságot. Ady rajza után a *Föltámadott a nép* című kompozíció vezeti be az 1956-os forradalmat megjelenítő részt (13. *Az ősök szelleme kísért*, 14. *Hagyományos bátorsággal* – figura karddal a kezében, 15. *A remény*, 16. *A börtönök mélyéből szabadult megkínzottak*, 17. *Élő és halott szabadságharcosok*, 18. *A halott barát*, 19. *A kivégzés*, 20. *A gyermekét sirató anya*, 21. *A végső romlás előtt* – 1956. november 4. hajnalán, 22. *A borzalom*, 23. *Tóth Ilona*, 24. *Magunkra maradtunk, testvér*, 25. *A harc vége*). A műcímek sejtetik a rajzoló szándékát, a célkitűzést, azt az ideát, amit szeretne megjeleníteni. A rajzsozotatnak kétségtelenül van egyfajta történeti íve, amely a forradalom bemutatásáig és annak a leveréséig mutat. *A harc vége* sorozatzáró rajzát a fölfeszített Krisztus kép-típusban fogalmazta, a Messiást mutatva tépett, kiszolgáltatott legyőzötként. Ez a kompozíció ikonográfiai rokonaira (például Szalay Lajos, Takács Pál művei) emlékeztet, és távoli visszfényként földidézheti Márai Sándor fájdalmas verssorát is: „Népek Krisztusa, Magyarország”.³⁵ Szóts Vilmos zömmel emberfigurák lecsupaszított vázával, csontvázával, a korpusz főbb csontozatait erőteljes tusszerkezettel képzi meg, és a rátapadó részeket talán

²⁵ Ambrus Győző a Petőfi-dagerrotípiát fólhasználva hiteles arcmást próbált formálni. Az athéni *Neo Estia* (New Source) kiadványban (1957) megjelent *Petőfi Sándor, Magyarország nemzeti költője* című képnek rajzolója elkésredett, szomorú arcmást adott.

²⁶ DÉRY Tibor: *Vidám temetés*. London, Magyar Könyves Céh, 1960

²⁷ Ács László három Déry-illusztrációját kiállította 1961-ben, Leidenben, ahol kilenc országból tizenkilenc festőtől, szobrásztól és grafikusától 96 mű szerepelt. Ez a „külföldön élő magyar képzőművészek reprezentatív kiállítása” volt, „hasznolt még senki nem próbált”. SÁRKÖZI Mátyás: *Parabolák a négyzetben. Magyar képzőművészet kiállítás Leidenben = Irodalmi Újság*, 1961, 23. sz. (október 23.), 16. A kiállítás kétoldalas műtárgyjegyzéke: *Catalogus Hongaarsekunstin Ballingschap. Akademiegebouw en Hortus Botanicus te Leiden*, 1961.

²⁸ Editor: Gregorius XENOPOULOS. Athens, 1957

²⁹ *Sangre de Hungría* (The Blood of Hungary). Santiago de Compostela, 1957. Bevezető: MÁROS Feren.

³⁰ RÓNAI Zoltán: *Bibliográfia. A Hírünk a világban* melléklete (Washington), 1957, 1. sz. (ősz), 7.

³¹ Az addig, külföldi költők verseivel megjelent kötetek a „világirodalom tanúságtétele a magyar nép szabadságharca mellett” – írta a *Nemzetőr*. Kiemeli a francia, az olasz (*Canto di Libertà*), a svéd (*Motvaldet*), a dán

(*Sabra endtestepen*) és a spanyol (*Sangre de Hungría*) című köteteket, és ötnek a címlapját is közli. *Gloria... Victis. Nemzetőr*, 1959, 59. sz. (július 15.), 6.

³² Szóts Vilmos brassói születésű, először Bukarestben, majd a stuttgarti Iparművészeti Főiskolán és a budapesti Képzőművészeti Főiskolán tanult, ahol rajztanári oklevelet nyert. 1951-től Mexikóban élt, ahol díszítőtervezője egy nagy kerámiagyárnak. GYIMESY KÁSÁS Ernő – KÖNNYŰ L. László: *Külföldi magyar hivatásos képzőművészek*. New York, World Federation of Hungarian Artists, 1977, 152., 161.

³³ Ezen a címen sorolja a kötetet a Mexikóban kiadott, az 1956-os magyar forradalomhoz kapcsolódó könyvek közé SZENTE-VARGA Mónika: *Az 1956-os magyar forradalom a mexikói El Sol de Puebla napilapban = A magyar forradalom és a hiszán világ*. Szerk. ANDERLE Ádám, Szeged, SZTE BTK, 2007, 153–161. A mexikói kötet címlapján viszont ez szerepel: *La Lucha por la Libertad de HUNGRIA/HUNGARY in its Fight for Freedom 1956* (Magyarország harcban a szabadságért 1956).

³⁴ A Gyimesy-Könnnyű-adattárban (lásd a 33. jegyzetet) közlik Szótsnek a dagerrotípiára visszautaló Petőfi-festményét, továbbá azt is, hogy „illusztrálta Petőfi spanyol kiadását”.

³⁵ MÁRAI Sándor: *Mennyből az angyal*. New York, 1956

a mexikói kerámiadíszítés motívumai által inspirált, elnagyolt-tépett, vékony körvonallakkal szegi be. E fölfogásban a történelem hőse és elszenvedője az ember, az egyes ember. Megjelenítése azonban távol áll Szóts korábbi, hagyományos történetifigura-fölfogásától.³⁶ A kötet bevezetőjében Erdey Ferenc³⁷ „expresszív szimbolistának” határozza meg Szóts Vilmost, „aki az 1956-os forradalom jeleneit életre keltette [...] s a hősök arcképcsarnokát prezentálja”.

A magyar grafikai könyvkiadásban hagyománya van rajz- és/vagy grafikai sorozatok önálló kiadvány formában történő publikálásának. A történeti múltunk legfontosabb eseményeinek és szereplőinek a megjelenítésében példaértékű Varga Nándor Lajos *A magyar múlt* című fametszet-sorozata.³⁸ A Képzőművészeti Főiskolán a grafikai eljárásokat nála tanulta Domján József is, aki a forradalom kitörése előtt kiállításaira³⁹ (Lausanne, Genf) Svájcba utazott (azután már nem tért haza). Ott adta ki az *Ungarische Legende (Magyar legenda)* címen „magyar történelemkönyvét”.⁴⁰ Az *Irodalmi Újság* ismertetése szerint „az októberi magyar forradalom győzelme és tragikus vége után született. Harminc metszet és hozzá a szöveg: az utóbbi is tőle. Nem történelemkönyv, [...] többet ad annál: legendát, a történeti igazat mese és poézis köntösében, de nevezhetném mese keretbe ötvözött magyar történelemnek is”.⁴¹ A kötetzáró két lapon, közvetett élmények alapján, a magyar forradalom eseménysorából kiemelt momentumokat a leveretésig és az emigrálásáig zsúfolt kompozíciókon sűríti egybe.⁴² A következő évben az Egyesült Államokba emigrált Domján kiállítást rendezett a Kennedy Galériában (Fifth Avenue, New York), és egy újabb 56-os munkáját mutatta be: „A Gyász című metszete a forradalom egyestendő évfordulójára készült, és nemrég került a Philadelphia Art múzeumba; megtört asszonyalakot ábrázol, olvasóval a kezében, feketehez közelálló kékekben, lilákban, valósággal a sötét színek tedeumja”.⁴³

A rajzok könyvbeli, önálló megjelenítésének, publikálásának, a könyvnek mint fontos médiumnak Szalay Lajos

elsődleges szerepet és fontosságot tulajdonított.⁴⁴ A Dél-Amerikában megjelent 56-os antológiák közül az argentinaiak illusztrációs anyaguk, orbis pictusuk miatt is figyelemre méltók. A *Liras en las Catacumbas*⁴⁵ vegyes kötet abban az értelemben, hogy magyar és külföldi, főleg spanyol nyelvű szerzők műveiből állították össze. „A Füveskert spanyol nyelvű fordítása”⁴⁶ meghatározás nem egészen pontos, mert igaz ugyan, hogy abból közöl verseket (Tollas Tibor, Gérecz Attila, Kocsis Gábor stb.) és Tollas



Szalay Lajos turajza az 1956-os sorozatból, fotó: Müller Rolf

³⁶ Példa erre *A hét vezér* (1947) című olajfestménye. Cikk-kivágat „Somogyi Könyvtár Szeged 16” körpecsétetes jelzéssel. Továbbá SZÓTS Vilmos: *A hét vezér = Hungaria*, 1954. április 15., 5.

³⁷ Erdey Ferenc (1895–1966) pap, filozófus, eszperantista. Az emigrálást, a hontalanságot, a hazát sirató verseit a könyv utolsó oldalán közli: *Testvér, jövök!, Szittyák joga*.

³⁸ VARGA Nándor Lajos: *A magyar múlt*. Bp., 1941

³⁹ Egy kiállítás margójára = *Bécsi Magyar Híradó*, 1957. július 3., 7.

⁴⁰ *Művészet, forradalom, emigráció. (Látogatás Domján József Munkácsy- és Kossuth-díjas festőművész kiállításán)* = *Nemzetőr*, 1957. 14. sz., (augusztus 15–31.), 10.

⁴¹ Ge: *A magyar legenda. Domján József: „Ungarische Legende”* = *Irodalmi Újság*, 1957. július 1., 8.

⁴² Domján történeti tematikájú sorozata még: *János Hunyadi by Joseph Domján*. Art Edge, River Edge, N. J. (USA), 1960.

⁴³ (-a): *Domján, a mágus = Irodalmi Újság*, 1958, 7. sz. (április 1.), 8. A szerző tudomása szerint az 1956-os magyar forradalmat bemutató munkák közül ez a legelső, amely külföldi múzeumba került.

⁴⁴ Életműve legfontosabb darabjait a megjelent tizenegy rajzgyűjteményben is publikálta. Az első jelentős hatással volt a magyar rajzművészet további fejlődésére is: *Szalay Lajos hatvan rajza*. Bev. KASSÁK Lajos, Bp., Bolyai Akadémia, 1941 (második kiadása: Püski, New York, 1980).

⁴⁵ *Reflejo literaria de la poesia y de la revolución húngara*. Buenos Aires, Asociación Cultural Argentina pro Hungría, 1959. A könyvről: *La Fiesta des los Húngaros Libres = La Nacion* (Buenos Aires), 1959. augusztus 20.

⁴⁶ NÉMETHY KESSERŰ Judit: „Szabadságom lett a börtönöm”. *Az argentinai magyar emigráció története 1948–1968*. Bp., Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társasága, 2003, 171.

A *Füveskert története* című írását,⁴⁷ de több publikáció (Fertai Ferenc, Temérdek András, Rónai A. Zoltán írásai) és jó néhány, nyilván a kötet szerkesztő által válogatott szerző (Salvador de Madariaga, Ramón Cue Romano, Felipe E. Rojas, Ernesto Pinto stb.) versei más forrásból kerülhettek a kötetbe. Az Argentínai Irodalmi Bizottság (Comisión Literaria) nevében a kötetbevezetőt Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Fulle, Pedro Miguel Obligado jegyzi. A gyűjteményt Szalay Lajos festő- és rajzolóművész 1956-os rajzszorozatának az egyes művekhez gondosan válogatott darabjai, összesen negyvennyolc mű illusztrálja (nem lehet véletlen a szám). A kompozíciók zöme a rajzoló bővülő számú, negyvennégy darabos alapsorozatára épül.⁴⁸ A *S O S* kötetet fél évre rá követte Szalay ötödik önálló rajzkönyve,⁴⁹ amelyben *La Tragedia Hungara / The Hungarian Tragedy* címen negyvenkét darabos könyvkezdő ciklust adott közre. A *magyar szabadságharc költészete* című versantológia A Dél-Amerikai Magyarság Jubileumi Évkönyvében⁵⁰ huszonhét plusz egy Szalay-rajzzal jelent meg. A *Liras en las Catacumbas* kötet⁵¹ képanyagát mindezen előzménykötetekből válogatták, és még hozzátettek két, fontos kompozíciót: a törvénytáblát tartó, bal kezét figyelmeztetőn emelő Mózes és a forradalom utáni véres megtorlást nagy erejű, összetett figuraegyüttessel (gyilkoló lovas agresszor, börtönbe zártak mögött kétségbeesve imádkozó angyal) megjelenítő kompozíciót. A kötet címlapjára választott, lópatkó fölé hanyatló, kikötözött figura rajza a forradalom ötödik évfordulóján újabb kontextusban jelenik meg: *Magyarország szabadságáért!* címmel⁵² számos, nemzetközi rangú író-tekintélytől (Salvador de Madariaga, E. C. Macartney, Jules Romains, Herman Hesse, Arthur Koestler stb.), autográf aláírásukkal együtt, a forradalom mellett elkötelezett idézet fogja közre Ernesto Pinto (Uruguay) versét, alatta pedig a *Liras en las Catacumbas* címlapján meg-

ismert rajz. Szalay Lajos műveinek publikálásában rendszerint előfordul, hogy ugyanazon rajza többféle funkcióban is megjelenik. Például az *S O S* sorozat ugyancsak többször publikált *Apokalipszis* kompozíciója VIT-ellenes plakát fő motívumaként tűnt föl az utcákon a bécsi Világifjúsági Találkozó idején, 1959-ben,⁵³ majd *Az Apokalipszis Négy Lovasa Magyarország felett* címmel Nagy Imréék kivégzése után, fekete keretben, *A halottak élén* főcím alatt.⁵⁴ Vagy a *Hungaria* címen kereszt alakban megkomponált festménye⁵⁵ (tank, szétlőtt házak, a forradalom pesti utcája áldozatokkal) a *Fáklyaláng*⁵⁶ folyóirat főoldalán.

Szalay Lajos
tusrajza
az 1956-os
sorozatból,
fotó:
Müller Rolf



⁴⁷ *Füveskert = Nemzetőr*, Bécs, 1957

⁴⁸ *S O S El drama de Hungría*. „Dél-Amerikai Magyarság”, Diario Húngaro de Buenos Aires, 1957 (március 15.) Magyar kiadása: *S O S 1956. A magyar dráma*. Szerk. SÜMEGI György. Vác, Nalors Grafika, 1996. A Dél-Amerikai Magyarság híradásai a megjelenésről: *Film-Zene-Irodalom*, 1957, 2. sz. (február 23.), 1.; *Irodalmi melléklet*, 1956, 3. sz. (március 15.), 1.

⁴⁹ SZALAY, Lajos: *Dibujos – Drawings*. Buenos Aires, Guillermo Kraft Limitada, 1957

⁵⁰ *A Dél-Amerikai Magyarság Jubileumi Évkönyve 1958*. Szerk. FERCSÉY János, Buenos Aires, Dél-Amerikai Magyarság, Diario Húngaro de Argentina, 1958 (október), 65–112.

⁵¹ Többek között Montevideóban, Uruguay fővárosában is bemutatták, ahol „dr. Gáspár Ödön kb. 200 egybegyűlt író, művész és más közéleti kiválóság előtt mutatta be a *Liras Catacumbas*”. Az est átütő sikert aratott. Az uruguayi kultuszminisztérium Szalay Lajos képeiből kiállítás rendezését határozta el. *Társadalmi, mozgalmai hírek = Nemzetőr*, 1959, 68. sz. (december 1.), 8.

⁵² *Magyarország szabadságáért! – Az ötödik évfordulón = Nemzetőr*, 1961, 113. sz. (október 15.) címloldal. Szalay nem sokkal ezután megszakította a kapcsolatát a *Nemzetőr*rel. Ahogy írta Tollas Tibornak, azért, mert a „*Nemzetőr* egyik rajzomat a csendőrség dicséretére írt cikk illusztrálására használta”. „Egyetlen dimenziónk a jelen”. Szalay Lajos festő- és rajzolóművész levelezéséből. Szerk. SÜMEGI György, Bp., Miskolci Galéria, L'Harmattan, 2009, 72.

⁵³ SÜMEGI György: *1956 plakátjai (1956–2006)*. Bp., Corvina, 2015, 98–101.

⁵⁴ *Nemzetőr*, 1958, 34. sz. (július 1.) címloldal. Ugyanez később: *Hongrie 1956 1976. L'insurrection hongroise de 1956 devant l'histoire*. Szerk. TÖTTÖSY, Ernest, DESSART, Francis, Belgium, 1976, 201.

⁵⁵ Először megjelent *A Dél-Amerikai Magyarság Jubileumi Évkönyve 1958* borítóján, színesben.

⁵⁶ *Fáklyaláng*. Az Október 23. Mozgalom Folyóirata a magyar Egység szolgálatában. „Hiszek Magyarország feltámadásában”. Ünnepi emlékszáma, New York, 1991. október–november

Szalaynál megfigyelhető még egy rá, csak az ő 56-os rajzsorozatára jellemző, különös sajátosság. Nem úgy, mint a forradalom leverése után emigráló képzőművészek, ő 1946-ban hagyta el az országot, és csupán (sok külföldi művészhez hasonlóan) közvetett élmények hatása alatt dolgozott. A forradalomhoz köthető rajztékája (szám szerint is a legnagyobb) a leghitelesebb vizuális megjelenítések legelsőjeként rögzült.⁵⁷ Sokan fölvetették: hogyan lehetséges ez? Olyanképpen, hogy Szalay mélyen, a legbensőbb emberi tartományaiban, hitében és meggyőződésében, nagy együttérzéssel, mély aggodással élte át a történeteket, és annak hiteles képeit tudta előhívni történeti tapasztalataiból (haditudósítóként 1942-ben a Don-kanyarig jutott) és a friss, meghatározó hatások alatt. A rajzok genezisést így határozta meg: „hallgattam a rádióban a híreket, és rajzoltam. Nem illusztráltam. A rajzokon rajta van [...] az akkori hangulat. A rajzok a rádióhírekre érzett személyes megindultságom grafikai vetületei. [...] Akkor azt hittem, hogy ez segíthet”.⁵⁸ Baránszky-Jób László a „magyar *Guernicaként*” határozza meg az 1956-os rajzsorozatot, amelyben Szalay a „forradalom minden egyes eszmei-történeti fontosságú mozzanatát megörökíti”.⁵⁹

Itthon a Kádár-rendszer elmúltával, a külföldön kiadott 1956-os antológiák legismertebbikévé az előzményekből válogató, magyar nyelvű *Gloria victis 1956* kötet⁶⁰ vált, amelyet a Norvégiától Kínáig és afrikai országokig keletkezett versekből állítottak össze, és a vasfüggöny mögötti (észt, lengyel, cseh, román, ukrán stb.) költőktől is közölt műveket. A kötet szerkesztő Tollas Tibor rövid összefoglalása szerint a kötet negyvenhárom nemzet költőinek százötven versét tartalmazza, „Oskar Kokoschka, Jean Cocteau világhírű művészek forradalmunk ihlette rajzaival”.⁶¹ A forradalom nemzetközi versvisszhangját adó gyűjteményhez színvonalas, válogatott képanyag társul:

a *Til Ungarn* kötet címloldaláról Torre Juliussen (Norvégia) *Sebesült szabadságharcos* című kompozíciója (17.) és Jean Cocteau ismertebb rajzos verse (*Drága Magyarok, ti csillagok az égitestek között*). Újdonság a vasfüggöny mögött keletkezett verseket bevezető kép: Lubodar Mossora (Ukrajna): *Az októberi magyar ifjúságnak* című alkotása (328.). Mintegy a képek bevezetőjeként, primus inter pares szerepben jelenik meg a *Betlehemi gyermekgyilkosság 1956* című litográfia,⁶² Oskar Kokoschka műve (5.). Neki jelentős magyarországi kapcsolatai voltak,⁶³ és a forradalom leverésére – ahogy Karl Jakob Burghardtnak írt leveléből kiderül – nagyon érzékenyen reagált: „tudomást szerzett-e a heroikusan küzdő nép lemeszárlásáról, miközben ez a nép nem tett mást, mint a szabadságért küzdött”.⁶⁴ A *Betlehemi gyermekgyilkosság* kompozícióján önarcképi elemeket hordozó, kétségbeesett, fájdalmas arcú anya karján tartja a gyermekét, az utcán mellette gyermekholttest, hátul két tank s menekülők. A nagy hatású kompozíció a katolikus ikonográfia fontos, a XIV. század elejétől ábrázolt, megrázó jelenetét adaptálja a magyar forradalom gyermek elesettjeire, a kétévesnél fiatalabb fiúgyermek Heródes parancsára való lemeszárlását és Jeremiás prófétát idézve (31, 15): „Jajszó hallatszik Rámában, sírás és keserves jajgatás, Ráchel siratja fiait és nem akar vigasztalódni, hiszen már nincsenek többé”. Az *Ecce homo*⁶⁵ (más címen: *Tövískoszorús Krisztus*) az ártatlanul, ok nélkül megkínzott, szenvedő, fájdalmas Krisztus-Ember. Kokoschka képén az expresszív kifejezés erejét még fokozza a test előtt megjelenített, bekötözött kéz bizonytalan mozdulata, a „már nincs mit tenni” jelképe vagy a „bevégeztetett” előre jelzése. Kokoschka sorozatnak szánta (nem készült több) e krétalitográfiákat,⁶⁶ amelyek eladásai egy svájci karitatív szervezet közvetítésével segítették a menekülteket. Az ő gazdag életművében ritkák a történelmi eseményekre reagáló alkotások,⁶⁷

⁵⁷ A forradalom leghitelesebb megjelenítéseként Krassó György („Magyar Október” Szabadsajtó London szamizdat kiadó) a forradalom 30. évfordulójára tervezte kiadni: SZALAY Lajos: *A magyar tragédia (grafikák 1956-ról)* = *Irodalmi Újság*, 1986, 3. sz., 15.

⁵⁸ *A képiro. Beszélgetések Szalay Lajos festő- és rajzolóművésszel (1942–1992)*. Szerk. SÜMEGI György, TÓTH Piroksa, Miskolc, Herman Ottó Múzeum, Miskolci Galéria, 2020, 199.

⁵⁹ BARÁNSZKY-JÓB László: *Szalay Lajos = Új Látóhatár*, 1961, 6. sz. (november–december), 556–558.

⁶⁰ *Gloria Victis = Nemzetőr*, 1966, 191. sz. (február), 1.; *Elkészült a Gloria Victis = Nemzetőr*, 1966, 197. sz. (augusztus), 12.; *A Gloria Victis nemzetközi visszhangja = Nemzetőr*, 1967, 211. sz. (október), 6.

⁶¹ *Nemzetőr Évkönyv 1970*. Szerk. MAKRA Zoltán, TOLLAS Tibor, München, 1970, 179.

⁶² A mű megjelent még: *Nemzetőr Évkönyv 1970*. Szerk. MAKRA Zoltán, TOLLAS Tibor, München, 1970, 148.

⁶³ SÜMEGI György: „Szeretném lefesteni Magyarországot”. Oskar Kokoschka Budapest 1934-ben = *Európai Utas*, 1999, 4. sz., 35–37.;

Uő: „A feje csupa szöglet, csupa mértani test: kész kubizmus”. Oskar Kokoschka magyarországi kapcsolatai = *Új Művészet*, 1999, 11. sz. (november), 28–29.

⁶⁴ SÜMEGI György: *Oskar Kokoschka magyar kapcsolataiból: két '56-os litográfiája = Oskar Kokoschka grafikai műveiből / Oskar Kokoschka aus dem grafischen Werk. Vándorkiállítás Magyarországon és Ausztriában. Katalógus*. 1999, 31–35.

⁶⁵ Latin: „Íme az ember!” Megjelent még: *Nemzetőr*, 1967, 205. sz. (április), 7.

⁶⁶ Mindkét Kokoschka-mű és Jean Cocteau csillagba írt emberarca újra megjelent: *Gloria victis 1956–86*. Szerk. TOLLAS Tibor, harmadik, válogatott kiadás, Bécs, München, 1986.

⁶⁷ Prágában utcai plakáttal reagált az ő műveit is elfajzottan minősítő, müncheni, Entartete Kunst című kiállításra (1937). 1939 és 1941 között megfestette, milyennek látja a háborút, majd 1945-ben, Londonban egy plakátján „Krisztus lehajol a keresztről a könyörgő gyerekekhez”.



a két 56-os, a magyar forradalom leverését sirató, az agresszió kiváltotta fölháborodását megfogalmazó munkája a direktebb politikai utalásokat vállaló alkotásainak záróköve az életművében.

A külföldön kiadott irodalmi antológiák képei fontos, 1956 virtuális képtárának meghatározó jelentőségű mű-

vei. Nagy kár, hogy eredeti formában nagyon kevés került haza közülük, még Szalay Lajos viszonylag nagyszámú sorozatából is csupán néhány. Könyvbe zárva osztoztak a Kádár-éra ellenforradalmi propagandájának tiltásában, szinte szegyenbélyegként viselték magukon a jelzést: „Z. A.” (zárt anyag).

Szalay Lajos
tusrajza
az 1956-os
sorozatból,
fotó:
Müller Rolf

Vér, valóság, politikai szenvedély

Gondolatok Benedikty Tamás *Szuvenír* című regényéről

Sok évvel ezelőtt olvastam először az addig Horváth Tamásként ismert és elismert prózaíró nagyregényét, a *Szuvenírt*, amelyet akkor már egy corvinista barátja előtti tisztelgésből Benedikty Tamás néven jegyzett. A megjelenés dátuma kétféleképpen szerepel a kötetben: a copyright 1999-et, az előzéklap 2000-et tüntet fel. 2006-ban második kiadásban is megjelent, de az irodalmi közvéleményben alig keltett figyelmet, változatlanul felhánytorgatták a kortárs íróknak, hogy elmulasztották a közelmúlt legnagyobb történelmi eseménye, az 1956-os forradalom és szabadságharc feldolgozását, nem született meg az irodalmi lenyomat, a forradalom regénye, csupán a Kádár-rendszer hazugságait kiszolgáló író-kedvencek rágalmazó torzképeit őrizi a nyomdafesték többé-kevésbé papírhulladékká vált könyveikben. Igaza lett volna a reklamálónak, ha csak Karinthy Ferenc *Budapesti ősz* című regénye (1982) árválkodott volna a téma reprezentánsaként, hiszen az a mű, noha szakított a „Fehér könyvek” propagandájával, az írói szándék ellenére nem tekinthető „56-os regénynek”, mert csupán kulisszaként szerepelt benne a forradalom. Nádas Péter az *Emlékiratok könyvében* (1986) beszél ugyan a felszabadító megrendülésről, amely hatalmába kerítette a fiatalságot, a tankok elrettentő csörömpöléséről Budapest útvonalain, de ez akkor nem lehetett több óvatos kísérletnél arra, hogy tisztességes szó essék a tabusított forradalomról. Hiteles mozaikdarabok, emléktöredékek fel-felbukkantak a hazai kisprózákban, memoárokból is, sőt, az emigrációban születő magyar irodalom elevenen éltette a forradalom emlékét és mítoszát (persze, ezek a könyvek sajnos alig-alig szívrogtak át a határon), tehát valami nyoma volt a magyar írásbeliségben 1956-nak, azonban a forradalom ügye csak a rendszerváltás után szabadulhatott meg az anatómától. Ha lehet illet mondani egy majdnem ezeroldalas, sok-sok életutat, a kommunista diktatúra kegyetlenkedésének a különböző társadalmi osztályokra alkalmazott módzatait megidéző és – elsősorban – a Corvin köz csaták valóságát kínzó élményszerűséggel dokumentáló mű hatalmas munkát, fáradságos kutatásokat végzett írójáról, Benedikty Tamás kirobbanó indulattal élt a szabadon szólás lehetőségével, nem fogta vissza haragját, szenvedélyes együttérzését az áldozatokkal. Az eseményeken túl feltárja a harcosok elszántságát magyarázó előéletüket, az elszenvedett üldöztetést, a dühüket, amelyet a veszteségek fáj-

dalma a végletekig felfokoz, és megörökíti a sírni való reménykedést is az ENSZ-csapatok beavatkozásában, amely a már veszített ügy öngyilkos szolgálatára készíti őket, s ez a hatalmas, akkor már céltalan véráldozat máig megbocsáthatatlanná teszi a nyugatról érkező felelőtlen hitegetést. A forradalom és szabadságharc leglényegéig hatol le tehát, amikor a corvinistákról ír, arról a maroknyi, jobbra fiatalokú önkéntes katonáról, akik erőtlenséggel, benzinespalackjaikkal megállították néhány napra a világ legerősebb hadseregét. Benedikty Tamás teljesítette tehát a magyar irodalomra kirótt feladatot, megírta a forradalom regényét, apokaliptikus vízióvá növelve megmutatta, milyen világtörténelmi esemény zajlott le a Corvin közben.

A tényanyag szempontjából legfontosabb előzménye a regénynek az egykori parancsnok, Pongrácz Gergely emlékirata: *Corvin köz, 1956*. (1982-ben először Chicagóban jelent meg, 1989-ben Budapesten, illetve bővített kiadásban ugyanitt, 1992-ben.) De Benedikty már a tények érzékletes írói megjelenítésével is mérhetetlenül többet ad minden történelmi interpretációnál, s ehhez járul az igen széles társadalmi háttér, a harcosok érzelmi hálózatainak kitapintása és maga az infernális szenvedéstörténet, amely keretbe foglalja a számtalan mellékszálon futó regényt.

A *Szuvenírt* követően, de tőle függetlenül született meg 2005-ben Karátson Gábor *Ötvenhatos regénye*: a hiteles tanú vallomása az egykori fiatal értelmiségi környezetről és büntelen „bűnük” jogtörő megtorlásáról, a börtönövekről. A közelmúltban két írónál is olvashattam – igaz, csak epizodikusan – a forradalomról: Szász Miklós György *Apám darabokban* című regényében (2016) a börtönből szabadult apa rója fáradságát a szétlőtt város utcáit; Nádas Péter *Világló részletek* című regényében (2017) pedig a nyugati világ cinikus közönyének a fényben töpreng el a szerző keserű (s némileg talán túlzott) józansággal a hatalmas véráldozat értékéről, értelméről.

Megmerülni a fegyveres harc eseményeiben azonban Benedikty Tamáson kívül senki sem merészkedett a magyar írók közül. Ő nem értelmiségi aspektusból idézi meg a forradalmat, hanem a corvinisták vegyes közegében, amelyben érettségi előtt álló diákok, nevelőotthonból jövő srácok, cigány fiatalok, vasúti és gyári munkások, valamikori kadétkok (börtönből szabadulva), néhány kép-

zett katona, szóval maga az úgynevezett nép van jelen. Épp ezért felbecsülhetetlen érték a *Szuvenír*, még ha most, második olvasásra rá kellett ébrednem a hibáira is, amelyek egy erőskezü szerkesztő után kiáltanak. Vannak irodalmárok, akik az irodalom tartalmi hozadékát mellékesnek tekintik, és a „megcsináltság” az egyetlen esztétikai kritérium, amely szerint méricskéli a műveket. Hibái ellenére a *Szuvenír* az ilyen „posztmodern” mércén is magasra értékelődne, hiszen egyfelől az indázó időszerkezet eltér a korábbi regénypoétikai modellektől, másfelől a szereplők által beszélt nyelv, a sokféle nyelvi réteg meghatározó szervező eleme lett a műnek, és a nyelv e hangsúlyos használata joggal kelthette volna fel a nyelvfilozófiai iskolák hazai eminenseinek figyelmét. Persze Benediktnél a bonyolult időszerkezet nem öncélú poétikai mutató. Lehetővé teszi, hogy a forradalom kitörésének okaira is rálássunk és átérezzük jogosságát. Múltjuk megismertetésével biztosítja az olvasó érzelmi kötődését a corvinista fiúkhöz-lányokhoz, akik a szeme előtt pusztulnak el néhány nap alatt.

A pókháló szerkezete adja a mintát a regényidő összefonásához: „A háló kifestett sugarait körök fogják össze, s minden egyes bulvárt egy másik bulvár ölel át. Ha végigfuttatjuk szemünket ezen az egyszemélyes fővároson, meglepetésszerűen hasít belénk a jövő, s egyúttal visszamászunk a jelenünkből a múltunkba. [...] Mert amit időnek hiszünk, soha nem úgy csordogál, mint ahogy azt elképzeljük – fogalmazza meg magában a vérző testét vonszoló fiú a lázas tudatát elárasztó emléközönre gondolva –, hanem inkább ehhez az ágak közt kifeszülő, fantasztikus szövevényhez hasonlít, s miközben szüntelenül vergődünk benne, olyan dolgok esnek meg velünk, amelyekről azt gondoljuk, hogy valami felé sodornak minket.” (I., 56.)* Ő ekkor úgy sejti, a pók gyomra felé sodródik.

A szereplők által beszélt szleng a korszak jellegzetes terméke. Szinte rekonstruálható lenne a regény párbeszédeiből az 50-es évek szubkultúrája a gojzervarrott, gumitalpú cipőtől az akkor futó filmekig, a középiskolai tananyagtól a pártzsargon bornírt szófordulataiig. Ugyanakkor a serdülőkorban lévő vagy azt alig elhagyó fiatalok lelki tartását is jellemzi hanyaveti beszédmódjuk, szövicceik, a büszkeségüket és a szemérmességüket, hiszen hol egymás iránti aggodalmukat, hol halálfélelmüket kell az éles vagy jópofa szavak mögé elrejtetni.

A *Szuvenír* esztétikai korszerűségét nézve elgondolkodtató a megfelelő méltánylás elmaradása. Vajon ekkora bűn lett volna a „mainstream” megszállottjainak szemében a valóságreferencia kihívó jelenléte a regényben? Az, hogy az író vállalta a hatalmas tétet, amelyet a forradalom

méltó és hiteles megidézése jelentett? Hogy vér, valóság, politikai szenvedély „szennyezte be” művét?

Izgalmas, gazdag regény tehát, mégis nehéz olvasni. Megviseli az embert a hatalmas véráldozattal való szembe-sülés, az abszurd hősiesség, a harc kilátástalansága. Megszenveteti Mérlegh Sándor gyötrelmes vonszolódása a Ludovika parkjának bokrai között átlótt fejjel, kivérezve. Vele összeforrvá kúszunk centiméterről centiméterre a regény jelen idejében, látnunk kell az ájulások során megképződött vízióit, és vele gyötrődünk az előtörő emlékekben újra és újra megtörténő szörnyűségektől, amelyek arra kötelezik, hogy éljen, mentse magát, mert valakinek majd beszélnie kell a Corvin közben történetekről.

*

Mérlegh Sándort kivégezték a szovjet megszállók. Rögtönítélő „bíróság” szabta rá a halálos ítéletet, mert egy kispuskatöltényt találtak nála az igazoltatásnál, amelyet szuvenírként csúsztatott a zsebébe, készülve a nyugati határ átlépésére. Egy oktondi érzélgősségből eltett emléktárgy miatt hozták a halálos ítéletet, de Mérlegh Sándorban valóban egyik leghatékonyabb ellenségüket, tankjaik, páncélosaik, harcosaik halálos veszedelmét kapták el a „szerzősák”. Az érettségire készülő gimnazista ugyanis szakaszparancsnok volt a Corvin közben, győztes ütközetek hőse. Szakaszában akadtak nála idősebbek is, tekintélye mégis vitathatatlan volt, mert gyors felfogóképessége, leleményes ötletei a harcok kritikus pillanataiban életmentőnek bizonyultak, vagy éppenséggel eredményesnek a támadókkal szemben. A tömegsírban magához tér, fél koponyája összezúzva, de él. Kiszabadítja magát bajtársai hullái alól – lát köztük ismerőst is –, és megkezdte kúszását a pásztázó reflektorok ritmusához igazodva. El elveszti eszméletét, ilyenkor lázálomként merül fel benne a harcok egy-egy epizódja vagy a saját életének egyik-másik emlékezetes helyszíne, alakja, néha összemosódva, zavaros elegyként. Magához térve, kitisztult értelemmel gyakran tovább szövi az emlékeket, ezzel is elterelve figyelmét a fájdalomról, a testi nyomorúságról.

Apját elbocsátották a bíróságról, kitelepítés fenyegette a családot, ezért Sztálinváros építői közé rejtőztek el. A munkásszállás, majd az anyja nélkülözhetetlen adminisztrátori munkájával kiérdemelt nyomorúságos lakás ridegsége elől a fiú a sztálinvárosi útkörülmények miatt „taxiként” szolgáló lovas kocszi gazdájához, Jani bácsihoz csatlakozik, főleg a lovak fürdetése idejére. Barátkozik a lovakkal, és bölcs oktatásban részesül az öreg huszártól, például beavatódik az I. világháború galíciai hadszínteré-

* A lapszámokat a regény első kiadása alapján adom meg. BENEDIKTY Tamás: *Szuvenír I–II.* Bp., Kertek, 2000

nek eseményeibe is. Hiába jó tanuló, az orosztanára, egy nekivadult, szemellenzős „osztályharcos” pokollá teszi az életét, s olyan brutálisan megveri, hogy az apja nem képes túrtörtetni magát, bántalmazza a bántalmazót. Tette súlyos következménnyel jár: félholtan kerül elő a rendőrségről. Jobbnak látják, ha visszatérnek a fővárosba, a Soroksári úton, egy bérkaszárnnyában kötnek ki, az apa új munkahelyének, a Vágóhídnak a közelében. Sanyi nyaranként beáll mellé dolgozni, vízióiban a sok vér, mocsok, a húsdaráló iszonyata feltehetően a harcok „mészárszéke” mellett a vágóhídi élményekből is származik.

E történet a regényben lassan, töredezetten rajzolódik elő, annak a folyamatnak a részeként, amelynek során Mérlegh Sándorból kihullanak az „emlékpikkelyecskék” (I., 200.), elvegyülve a keserves araszolgatás önkomentárjaival és azokkal a felidézett foszlányokkal, amelyekben a bajtársakkal és a parancsnokokkal való együttlétek, viták, közös nevetések, a szétlőtt házakban végrehajtott harci cselekedetek őrződtek meg. Saját állapotát szinte gyűlölködve, ellenségesen nyugtázza: „A világ összes elszántsága, még a végtelen úron túli is kevés. Egyre inkább érzi, hogy meghibbant. Mind gyakrabban kavarodik benne a pánik a menekülésvággal: emberhúslevesbe piccs-placcs lekvár. Olyan régóta kódorog itt, hogy az már nem nyújtható tovább. Az idő rögtön elcsattan, mint a csúzlígumi, tizedmásodperc, és kirobban belőle egy akkora üvöltés, hogy az aztán majd végképp visszalöki a helyére, ahonnan kezdte [...] Kihalófélben lévő állatfaj, s ha természetfilmet forgatnának róla, [...] arra figyelne, hogyan és hová bócorog ez az eltájolt szöszmöszyakond, ez a fényérzékeny, szocialistaellenes parazita-ivadék, vagy arra, hogy lám, ez a nyugatbarát, muszkaogáritó bérkrokodil, aki most gyöngysorra lött fogsorát köpdösi, még egy ilyen gyilokhadjáratot is túlélte...” (I., 368–369.)

Ehhez a regénybeli jelen időhöz tér vissza-vissza az elbeszélés az emlékpikkelyek idejéből és helyszínéről. Természetesen maga az emlékezés folyamata nem köthető rigorózus realitásigénnyel az emlékező adott helyzetéhez és állapotához. E „pikkelyekben” új idő és tér nyílik meg: ami Mérlegh Sándorban egy villanás lehet csak, az kidolgozott epizóddá, szinte önálló novellává bomlik ki az elbeszélő interpretációjában, a direkt történésen túllépve olykor feltételezett vagy elképzelt eseményekkel, gondolatokkal és leágazásokkal bővülve. Ezek az önálló világok már-már szétfeszítik a regény szerkezetét, de az író jó ösztönnel – vagy éber tudatossággal – fogja vissza az elbeszélés megtörni látszó ívét. Bravúros tehát ez a regényszerkezet. Teherbíró képessége azon is múlik, hogy maga a tartópillér: Mérlegh Sándor menekülése erősen magához rántja az olvasó figyelmét az epizódok színes és érdekes világából.

Az átmeneti győzelemig, a szovjet hadsereg (látszólagos) kivonulásáig tart az az időszak, amíg a corvinisták megismerik egymást, összekovácsolódnak. Nem valódi neveiken szólítják egymást. Mérlegh Sándor Lexi, a robusztus és fékezhetetlen cigány fiú Rigó, akinek húgát, Kócost egy közjük furakodott ávos járőrözés közben hátba lötte. A Kinizsi utcából, Angyal István csapatából jött át Göndör, a szépfiú, a lányok kedvence; besodródott a Corvin közbe Totya, civilben pénzügyi szakértő, aki tőzsdézésről álmodozik, Pöttöm, a nevelőotthonból meglépett kölyök, Vasutas, a tájszólásban beszélő, idősebb, vidéki ember. Éjjel-nappal dolgozik Fehér Sapka, a végzős orvos, szakadatlanul varrja, vágja, kötözi a rengeteg sebesültet, és továbbküldi őket mindenféle szállítóeszközzel a kórházakba, már akit lehet, aki nem szenved ki e rögtönzött műtőben, a bajtársai szeme láttára. Isti, Mérlegh Sándor barátja, akivel együtt keveredtek a Corvin közbe október 24-én, nem így halt meg. Őrá ráomlott egy ház, amelyet szétlőttek a szovjet tankok és aknavetőik. Ezt a gyászt Mérlegh Sándor úgy cipeli magával, mint ami kötelezi őt a hűségre és barátja emlékének megőrzésére. „Memóriazárványnak” nevezi önmagát: „Esküszöm még egyszer, utoljára, mindenre, ami szent, hogy én, Mérlegh Sándor, aki sokkal hullább vagyok nála (legalábbis ebben a percben azt hiszem), most Isti élete köré tokozódok! Ha másért nem, hát azért, hogy elmeséljem őt...” (I., 118.)

Nemcsak a barátja, minden elesett corvinista bajtársa kísérti, provokálja lelkiismeretét. Első halottja egy szép, szőke orvostanhallgató nő volt, akit a Sztálin-szobor ledöntésére összegyűlt tömegben, egy teherautó platóján pillantott meg, és azonnal beleszeretett, ahogyan csak egy kamasz tud szerelembe esni egy ismeretlen Madonnával. E lány halálát tehetetlenül kellett végignéznie, amikor az Üllői úton az ellenség tűz alá vett egy mentőautót. Számára személyes ügy is a harc, a helytállás, holott épp eléggé hisz a forradalom eszméiben is. „De holnap is ugyanazt választanád. És holnapután is. Mindig. Újra és újra. Magyarország, függetlenség, haza. E szavak irgalmatlan méltósága. Ehhez képest a boldogság csak zsebpiszokkotorék...” (I., 207–208.) Nemcsak hiszi, tudja, hogy világraszóló tetteket vittek végbe. „Mégiscsak mi voltunk az a nyílhegy – futott át rajta az áramütésszerű gondolat –, amelyik megkarcolta a napot...” (I., 170.)

Az egymásrautaltság az életveszélyben, a közösen megélt gyász az elesett társakért és a sikeres akciók után a közös diadalérzet olyan szoros kötelék a harcosok között, amelyről mindannyian elmondhatnák, amit Mérlegh Sándor így fogalmaz meg: „Minden bizonnyal a legnagyobb öröm és szeretet beavatottjának mondhatja magát, ami csak megadatik élő embernek. Mágikus titok, amit corvinista bajtársain kívül soha nem oszthat meg senkivel, még akkor sem, ha akarná, ugyanis nincs rá szó,

ócska dadogássá silányulna, ha megpróbálná. Kifogyhatatlan, örök, kozmikus energiákkal pulzáló, végtelen... Isten szerethette így a világot, miután megteremtette.” (I., 442.) Tehát semmi máshoz nem fogható szeretetet éreznek egymás iránt, a Corvin köz sajátos világa iránt, az ügy iránt, amelyre feltették életüket. Mindannyian jobbítani akarták a világot. „Angyalok vagy titánok: mindegy, de mindenképpen a szabadságvágy démonikusan megszállt, ártatlan elátkozottjai, akik évtizedek múltán kopottan, gügyén, kisémmizve, s az elszenvedett meghurcoltatásoktól félig-meddig megrokknva se süllyedhetnek az úgynevezett »normális« emberek szintjére” (I., 247.) – állapítja meg az elbeszélő, kilépve a narrátor passzív szerepéből, jelezve, hogy ő már tudhatja, milyen állapotban éltek meg a corvinisták és a szabadságharc más gócainak harcosai az 1990-es rendszerváltást.

De lépünk vissza a testre kötözött gránátokkal, kamikaze módra felrobbantott tankok roncsai közé. A vezetők, a parancsnokok, Falábú Jancsi, Bajusz, Iván, Foglyos tiltják a hősködést, Mérlegh Sándor, azaz Lexi is óriási felelősséget érez szakasza tagjaiért. Ez a „győzelemig”, vagyis a szovjetek látszólagos meghátrálásáig eredménnyel is jár, nagy veszteséggel ugyan, de mégis erős, ütőképes csapatként ünneplik a diadalt. Ellenállnak az új hadvezetés szándékának, nem teszik le a fegyvert, s így besorolódnak a Nemzetőrségbe. A hadsereg egyenruhájától irtóznak, de valamelyest mégis rendbe szedik külsejüket ilyenolyan uniformisokkal. Járőröznek, tisztogatják a házakat a befészkelődött orvlövészekről, begyűjtik a hírhedt ÁVH-s tiszteket. Valamiért harcoltak, ahogyan Foglyos megfogalmazza: „Csakis a szabadságért. Semmi másért, semmilyen mocskos eszméért, ideológiáért! Ha valamiért érdemes meghalni, az csupán a béke, a biztonság, a demokrácia és a jólét”, de egyszersmind valami ellen is. Gyűlölik az ÁVH-t. Nemcsak Mérlegh Sándor apját verték félholtra, Rigó apjának a kezét, mert részeg káderek követelésére eljátszotta a *Székelymimnusz*t, annyira összeválták, hogy többé nem gyakorolhatta foglalkozását. De közvetlenebb tapasztalatok is bősztik őket. Egyik társukat még az események elején elfogták, és zsilettpengével felszabdalták a nyelvét. Sikeres szökeése után állított be a Corvin közbe, frissiben láthatták, mit tettek vele. Ártatlan civilekre, gyermekes anyákra is lőttek az orvlövészek. Ott volt Kócos esete, akit megölt egy közükbe beépült ávós. Valaki, feltehetőleg ugyancsak téglá, kiszedte az ütőszöveget az ágyúikból, ennek is végzetes következménye lett. A parancs szerint mégis menteniük kellett az ávósokat a népharag elől. A Köztársaság téren ez csak részben történt meg, mert a pártházból kidugott fehér zászlót megpillantó és nekilódult embertömeget gépfegyversorozatokkal kaszálták le odabentről, s ezt követően már megállíthatatlan volt a bosszúvágy. Aki ávós viszont be-

került a corvinisták fogdájába, nagyobb biztonságban érezhette magát, mint bárhol a világon. Etették, ellátták, és az összeomláskor szélnek eresztették őket. Pedig tombolt bennük a harag. Lexinek különösen Rigót volt nehéz féken tartani, persze olykor önmagát is.

Viszonylag hosszú epizód szól egy hírhedt fő ÁVH-s tisztt begyűjtéséről. Rusztin Gáborért a Pozsonyi úti lakására kellett menni, és feltűnés nélkül letartóztatni, hogy Foglyos, aki módszeresen gyűjtötte a bizonyítékokat a megbuktatott rendszer bűntetteire, kihallgathassa. Azért álcázták mentőöknek magukat, nehogy tűzharc törjön ki a még bujkáló ávósok és köztük. Csak Rusztinnét találták otthon, pongyolában, részegen, aki ocsmány szidalmakkal illette őket és a forradalmat. Tudtak egy förtelmes némberről, aki maga is részt vett a kínzásokban, a férfiak férfiaságára specializálódott, és Rusztinné gátlástalan viselkedése felkeltette gyanújukat, vajon nem azonos-e ama vörös pongyolás szörnyeteggel. A jelenet a regény egyik igen vitatható pontja, az író itt tobzódik a negatív jelzőkben, az eszelős kijelentésekben, a nő aljasságának az ecsetelésében, valóságos Gorgó-főt, Meduszát jelenít meg. (A kommunista nómenklatúrához tartozó nőkkel szemben, a jelek szerint, lebírhatalan ellenszenv fűti, mert egy másik esetben, egy román káderleányzó jellemzésénél is hasonló végletességgel jár el. A lány, Jolanta, Mérlegh Sándor kádergyerek barátjának és iskolatársának a szerelmi kalandja volt Leningrádban, Mérlegh csak a barátja elbeszéléséből tud róla. Ezt a beszámolót idézi fel az adott „emlékpikkelyben”, tehát mindenképpen túlzásnak érezhetjük a leírás tobzódó részletességét azon a ponton is.) Rusztin Gábor a szócsata alatt az ágyneműtartóban lapul, ahonnan aztán előbányássza a letartóztatására küldött különítmény. Az összeomláskor Foglyos őt is kénytelen szabadon engedni.

A Körút és az Üllői út találkozásának térségében azok, akik a szitává lyuggatott házakból védik a várost, az országot, távlatosan nézve az emberiség szabadságésgzményét, gyűlöletet éreznek az ellenség minden egyes harci eszköze, minden katonája iránt. Pacifisták számára meghökkenő lehet Benedikty irgalmat, részvétet kizáró leírását olvasni a szerencsétlen, idevezényelt szovjet katonák – oroszok és ferde szeműek – elpusztítása fölött érzett könnyörtelen, barbár örömről. Ámbár az orosz tankok gépies könnyörtelensége, a szabadságharcosok ágyúlövegtől, aknától szétfröccsenő teste ugyancsak nem pacifisták szemének való. Mégis látnunk kell, hogy a regényben a corvinisták nem emberként tekintenek az ellenségre, ádáz gyűlölet ég bennük irántuk. Az író harmadik személyű narrátorként is teljességgel azonosul a gyűlölettel, az egyes szám első személyben megírt részekben pedig magától értendő az együttérzése Mérlegh Sándorral. Az ellenséget háborúban likvidálni kell. Miért akadnék fenn az

ellenségem halálán, ha a magaméval se törődöm a harc extázisában? A támadóé a felelősség, a védekezőnek minden eszköze joga van. – Efféle morális alapállás rajzolódik ki a *Szuvenír*ből.

A harcok leírása alapos kutatást igényelhetett, olyan ismeretek megszerzését, amelyekkel nemigen találkozhat az olvasó a szépirodalomban. „Az alacsony építésű, csapott tornyú, ruganyos T-54-esek páncélzata jóval erősebb, s a motor szellőztető berendezése is korszerűbb, mint a T-34-eseké. Legkevesebb ötvennel robogtak, olyankor lehetetlen volt kidobni őket” (II., 276.) – olvasható például. Szakszerű leírások a támadó hadoszlop összetételéről, a mellékutczák felől fenyegető veszélyről, a szovjet egységek zavarodottságának jeleiről a harcok első szakaszában. November 4. után már esélytelenül, halálos szorongatásban védi a Corvint a csapat. Falábú Jancsi egyetlen páncéltörő ágyújukkal együtt felrobban. Egy újonnan érkezett fiú az emeletről ugrik rá az épület alatt forgolódo tankra; a testére erősítette a robbanószert. Hihetetlen trükkkel állítják meg a bekerítésükre törekvő tankokat és páncélosokat: nyeletlen palacsintasütőket helyeznek az úttestre, mintha aknazár védené az utcát. Szemben, a Kilián laktanyában már az épületen belül folynak a harcok. Hosszú (Maléter) eltűnt, aki iránt a corvinisták fenntartással voltak, nem feledve, hogy a harcok elején szemben álltak egymással. A főparancsnokuk, Bajusz sem mutatkozik, védettebb helyre költöztette a parancsnokságot. Aki maradt a romházakban, eksztatikus állapotban, kialvatlanul, sebesülten, irányítás nélkül, rögtönözve folytatja a harcot, mert úgy hiszi, hogy bármelyik percben megjelenhetnek az ENSZ-csapatok, megérkeznek a repülőik, és addig tartani akarják a frontot mindenáron. A vezetők már sejtik, hogy ez vak remény. Foglyos a Práter utcai iskola viszonylag védett helyiségében átbeszélget egy éjszakát Mérlegh Sándorral. Ő már átélt hasonló helyzetet a budai vár ostroma idején. Ludovikás tisztnövendék volt, egységük bent rekedt a várban. Legjobb barátját szökési kísérlet miatt, eszelős katonai rendszabály szerint – az összeomlás tudatában is – kivégezték. Összesodródván kivégzett barátjuk bátyjával, aki már tapasztalt katonatiszt, meg akarják kímélni a halál valódi körülményeinek megismerésétől, kegyes hazugságként hősi halált költenek a kedves, bohó fiatalabb testvér számára. A báty nagy segítségére volt Foglyosnak, azaz valódi nevén Jenőnek a kitörési kísérlet során. Ők ketten a német csapatokra ragadva jöttek ki a várból, túléltek az Ostrom utcára záporozó belövéseket, ám a Széna téren egy lövedék telibe találja társát, és Jenő ekkor egy kiegészített páncélosban húzta meg magát, majd egy közelben lakó, ismerős családnál lelt menedéket. Elbeszélése arra inti Lexit, hogy a vereséget fel kell ismerni, és menteni kell az életet. Lexi szakaszában a megmaradtak között már körvonalazódott

a menekülési lehetőség: egy Duna-parti csónakházhoz kell eljutniuk, átkelni a jobb part hegyei közé, s a Pilisben vagy a Vértesben várni be az ENSZ-csapatokat – hiszen a beavatkozásban még ekkor is kényszeresen reménykednek mindannyian. Foglyos helyesli a tervet, későbbi csatlakozását is kilátásba helyezi. Lexiék tehát elindulnak a megszállt városon keresztül abba a bizonyos csónakházba.

A cirkáló tankok és páncélaútok mindenütt gondot okoznak nekik, de a Sztálinról elnevezett sugárúton, a Bábszínháznál komoly veszélybe kerülnek az ott felállt páncélos egység közelébe keveredve. Itt is a már kipróbált ötlet segít rajtuk: a színházban talált festékesdobozokat kihelyezik az úttestre, így üldözőik nem mernek behatolni oda, és egerutat nyerhetnek. Belátják, hogy fegyvereiktől meg kell szabadulniuk. Mérlegh Sanyi el akar búcsúzni szüleitől, találkozt beszél meg maradék szakaszával az Almási téren, Rigó családjánál, és szétválnak. Egy kenyérszállító kocsi csempészi ki a Soroksári útra a fiút. Leleményes álca ez, a bujdosásban gyakorlott népünk ösztönös fifikája mutatkozik meg benne. Aztán visszafelé idős nagynénje kíséri el a Ludovikáig, mert egy öregasszonyt támogató fiú – úgy vélik – tán nem kelt gyanút. Sanyi visszaküldte a nénit, egyedül folytatta az utat, a többit már tudjuk.

Leegyszerűsítve és időrendet tartva ismertettem a regény főszálának történetét, hiszen a korábban említett pókháló mintázatát követve nem boldogulhattam volna vele. Az egyes „emlékpikkelyek” a Ludovika bokrai között kúszó fiú tudatából látszólagos esetlegességgel „pottyannak ki”, és mint egy puzzle-tábla ábrája rajzolódik elő a szöveg szétszórt mozaikjaiból a történet egésze – amelyről mindazonáltal kezdettől megvan az előképünk. Az epizódok önmagukban is értékes tudásanyagot hordoznak, s beszippantanak olvasás közben, holott megszakitották a regény főalakjának izgalommal kísért menekülését. Különösen a harcok megidézése megrendítő és izgalmas olvasmány, bepillantást enged egy olyan eseménysorba, amelyről mi, átlagemberek sokat hallottunk, de semmit sem tudtunk; csak a romházak látványa merült fel tudatunkban az 56-os fotókról, ha a Corvin köz neve elhangzott. A corvinistákkal foglalkozó epizódok tehát szervesen kötődnek az alap történetéhez, vitathatatlan a funkciójuk a regény szövevényében. A szereplők háttérét megmutató epizódok azonban már lazább leágazásai a történetnek: az egykorú hétköznapi valóságot idézik meg, kiteljesítve a regény történelmi tablóját, korántsem fölösleges ballasztként. Mégis olykor túlfeszíti az epizód a pókhálóból rájutó szálát. Foglyos története például szinte kisregény terjedelmű betét a *Szuvenír*ben. A kitörési kísérlet belülről láttatott leírása ritka érték a háborús irodalomban, az ostromot megelőző polgári élet, az úri szalonok világa pedig,

amelyben oly otthonosan mozognak a kadétek udvarlóként és férjfelöltként, szükséges színfolt a magyar társadalomról készült térképen a Mérlegh Sándor által bejárt helyszínek, a Vágóhíd, az épülő Sztálinváros és a baráti osztálytárs révén megismert kádervilla vagy akár az Angyal István élettörténetéből „kihullott” lidérces „emlékpikkelyben” felmerülő KZ-láger mellett. Nehezen mondanék le e gazdag anyag olvasásáról. Mégis megkísért a gondolat, hogy külön kötetben, kisregény gyanánt alighanem teljesebb figyelmet fordítottam volna rá, nem kínzott volna valamiféle időzavar, hogy az a szegény, haldokló fiú, akinek emlékezetéből burjánzik elő ez a történet, ott szorong a park kerítésének tövében, egy orosz tank közelében, amíg én itt helyes úrilányokról olvasok.

Jól látszik, hogy Benedikty Tamás a korábbi háborúk tapasztalatát is a Corvin közü harcok mellé akarta vetíteni. Mind Mérlegh Sándor kisgyermekkori emléke a pincében végigrettegett bombázásokról, mind Jani bácsi, a vén huszár galíciai emlékei, majd Foglyos élménye a II. világháború apokaliptikus végjátékáról a magyar nép XX. századi, történelmi méretű kiszolgáltatottságát tanúsítja, s meglehet, ennek a mélytudatunkban elraktározott kiszolgáltatottságnak mégiscsak helye van a forradalom regényében; ez talán kellő indok és mentség az író eljárására, hogy olykor túlfeszíti a húrt (azaz a regényszerkezetet).

*

Van a regénynek egy eddig nem említett hozadéka: a serdülőkor bumfordisága, esendősége ugyanolyan hitelességgel jelenik meg benne, mint az önfeláldozó hősiesség. A corvinisták zöme abban a korban van, amikor az ember könnyen kötekedik a halállal, mintha még nem ébredt volna eléggé a tudatára, hogy az élete egyszeri és megismételhetetlen. Mérlegh Sándor is – bár szemünk előtt érik felnőtté a szakasziparancsnoki döntési kényszerek során, aztán látjuk vonzóuló emberroncsként, mintha két hét alatt eltelt volna az egész élete – valójában igazi kamasz fiú, olyan, aki kalandregények hősei közé képzelgi magát. Ő történetesen Percival C. Wren: *A Kék Csillag* című, az idegenlégión zsoldosai között játszódó bestsellérének hőseibe kapaszkodik, velük vigasztalódik, és mintát lát bennük. Még csak a minap volt, hogy Istivel vakmerősködtek a villamosról le- és felugrálva azért, hogy felkeltsék egy lányka figyelmét, futkostak a villamos mellett, bolondoztak – mindezt már álmokként látja viszont a Ludovika parkjában. „Ő pedig ott ül a körhinta egyik székében, és boldog mámorral repül, mint egy bátor, gátlástalan, ravasz, de alapjában véve jószívű, igazságos, népfelszabadító hadvezér, méghozzá Raf Vallone, Gerard Philipe vagy Yves Montand alakjában – és legyőzhetetlen. Legyőzhetetlen, mert Kocsis felhőfejesével ragasztja a lasztit a bal

felső vinklibe, Vízaknánál segítségére siet Bem apónak egy Sherman-tankkal, aztán megírja Júliájának és a kis Zoltánának *Európa bámul, újra bámul* című versét, leakasztja Rákosi fényképét az osztályterem faláról, hogy felkösse a vécétartályra, az önkívületben ünneplő, helyéről felpattant nézősereg biztatása közben új világrekorddal szakítja át a tízezer méteres síkfutás célszalagját a melbourne-i olimpiai stadionban, géppuskalábú figurázással kábítja el a Csili-beli majomszigetet, hanyagul, füttyörszve ugrik ki nyitott sport-Chevroletjének oldalán, mosolyogva int szerelmének, come on, baby, indulhatunk a Niagarához...” (I., 383.) Hosszasan idéztem a kamaszálmot, mert egyúttal rámutat arra is, hogy milyen alaposan ismeri az író az 50-es évek kultuszait a filmsztároktól a jampeces táncdivatig. Vajon a fiatalabb nemzedékek számára is olyan elevenen „hozza” ez a leírás az 50-es éveket, ahogyan én érzékelem, örvendezve a már-már elfelejtett toposzoknak? Nem hinném. De ők is kapnak egy időkapuszulát, s az efféle időkapuszulák akadályozzák meg, hogy véglegesen kiforogjon alólunk az idő a Nirvánába.

Ugyanezt a kérdést lehet feltenni a corvinista fiúk egymást ugratása kapcsán is. Bizony, keményen odaszólnak a másiknak, szellemesen, olykor durván, „nyomják a vakert”, mert aki „a Vágóhíd környékén lakik, vagy rögtön vágja a dumát, vagy porig ég, mint a nádtetős gyufagyár [...] Az odavalósi srácok tudják, hogyan tegyék taccsra a mulyábbat anélkül, hogy állcsúcsra hajítanak.” (II., 76.) Lexi meg is állapítja magában, hogy bajtársai folyamatos kötözködése a támadások szüneteiben „a letargia ellenszere” (II., 283.). Más ez a kis, tréfás acsarkodás, mint a Corvin köz parancsnokainak rivalizálása, amelyre Mérlegh Sándor igen kelletlenül, de kénytelen figyelni. Az ő számára az első napok egysége volt igazán és felemelően szép, amikor nem számított, ki parancsol kinek. Mihelyt azonban konszolidálódni kezdtek az állapotok, felütötte a fejét a hiúság, a hatalmi vetélkedés. Ennek persze nem adták jelét a vetélkedők, nem vágta a másik fejéhez olyan szavakat, mint Lexi szakaszának tagjai, csak éppen terjengett körülöttük a bizalmatlanság. A rang nélküli harcok viszont éppen azért engedhettek meg maguknak akár sértő pimaszkodást is, mert örök időkre megszerették egymást. Szellemes és korfestő bemondásaik biztosítják a regény komorságát életszerűvé enyhítő humort. „Ez a hapi olyan, mint a román fogkrém, nyomogatható két kézzel, akkor se jön ki belőle a gögyi...” (II., 195.) „... ne törd magad. Még a falinaptár is gyomorrontást kap a dumádtól.” (I., 403.) „... dörmögte légcsőhurutos csaholások közepette Zsidó, akinek Rigó szerint még tíz forintért sem mérnék tele az orrát fagyilalattal.” (II., 82.) Vasutas mondja a tözsdéről zengedező Totyának: „Amikő téged hallgatlak, akkő az motoszkál a fejembe, hogy azér’ ilyen gidigádé a világ, mer nincs elég diliház. Mer’ tegyük

fel, ha vóna, akkor az ilyen himpellérek is eltoszogathatnák valamelyikbe az idejüket, és senkinek se pusztítanak el a jó hírt azzal a tőzsérezéssel, vagy mi a búbanatta!” (II., 249.)

De nemcsak egymást figurázzák ki. Tele van a fejük a korábbi években beléjük sulykolt jelszavakkal és mozgalmi dalszövegekkel, nem győznek gúnyolódni a bornírtságukon. „– Értettem! – húzta ki magát katonásan. – Gyűjtsd az ávóst, zöldet, kéket, ezzel is a békét véded. – Gyárkerítésre való szellemeskedés – fanyalgott Jenő..” (II., 73.) „Hja, ha az ellenség keze beteszi a lábát az emberfia lelkébe, akkor elő az éberséggel, akkor le kell sújtani a fegyverünkasarlóéskalapáccsal a sátánivadék fejére.” (II., 50.)

Találó, vicces hasonlatok, metaforák hemzsegek a szereplők közvetlen megnyilatkozásaiban és a narrációban is. Például: „A máskor vízállásjelentésre kiválóan alkalmas, bársonyosan mély hang most kényszeredett volt és fátyolosan rekedt.” (II., 292.) „Gyönyörűszép, aranyhajú kis csaj volt ez a Hófehérke, úgy feszült, úgy rezgett a didkója a blúza alatt, hogy leszállt volna érte a repülőgép.” (I., 93.) „Micsoda fantasztikus érzés, hogy végre megmutathatjuk, kik vagyunk! Fel a fejjel, civil a pályán, dalolva szép az élet, gyerünk, kúrjuk szét a muzsikmórál!” (I., 100.) „Olyan tropára van verve minden, hogy még az ideszületett egerek se találhatnak haza.” (I., 426.) Álljon itt mutatóba egy találó, de nem vicces metonímia is: „Bűzös árok ez az év, alján haldögszürke, szappanos lé koszlik...” (I., 142.)

Jobban meggondolva a „muzsikmórál” sem vicces. Még harminc évvel a rendszerváltás után sem tudott mindenki kiegyenesedni a földig görnyedésből.

*

„Soha, senki nem tudja meg, micsoda félelmek és remények éledtek és bujkáltak ezekben a fiúkban. Ha egyáltalán életben marad valaki, úgyse lesz képes rá, hogy

elmondja, mit éreztek, s éltek át ezekben az órákban. Egyszer talán majd összefutnak a Harangi-kocsmában, de régen láttalak, mit iszol, na még egy kört [...] emlékszel, amikor a Bányászt cukkoltuk, hát hogyan emlékeznék, ő volt az egyedüli, aki harmadikán nem jött vissza, na és azt gondoltad volna, hogy a belünket kilométer hosszan tépő komcsik lesznek a vadkapitalizmus rendíthetetlen bajnokai... Káromkodnak, szidják az éppen soros kormányt, keseregnek, hogy elfelejtették őket [...] aztán hirtelen egy szevasz, és saját nyomoruktól megalázottan szétszélednek” (II., 196.) – villantja fel Benedikty Tamás a jövőt, azaz a jelenünket, ami lassanként múlttá válik, hiszen a forradalom aktív részvevői, mármint a túlélők, Kháron ladikján elhajóznak közülünk. „Jaj, ezerszeresen, jaj a túlélőknek!” – mondódik ki a kis, iniciálászerű jövőbe pillantás végén.

Az író homályban hagyja, hogy amikor Mérlegh Sándor eljut a klinika kapujához, és angyaloknak véli a kaput nyitó alakokat, majd ponttá zsugorodik előtte a fényesség, vajon eszméletét veszti-e el csupán vagy bevégzi életét. Találkoztam 1989–90-ben egy 56-os szabadságharcossal, aki túlélte a kivégzését. A koponyájába kapta a golyót. E véletlen találkozás miatt én úgy olvastam az utolsó sorokat, hogy hősünk megmenekült. A fentebb idézett sorok azonban azt sugallják, hogy a haláltól megmenekült ugyan, a legvidámabb barakkban tengetett élettől azonban nem. A rendszerváltás sok hamisságától sem.

Szerencsétlen sors jutott a *Szuvenír* alakjaihoz modellként szolgáló harcosoknak, akár áldozatul estek a harcokban, akár börtön, akasztófa jutott nekik, akár felszívódtak a civil életben, s évtizedeken át titkolták múltjukat. Majd lett részük némi ünneplésben is, de vajon meg tudtuk-e, egyáltalán szónoklatokkal, koszorúkkal meg lehet-e méltón, igazán becsülni világra szóló, bátor tetteiket? Benedikty Tamás regénye méltó és igaz tisztelgés előttük, modern hősköltemény. Vigasz és jóvátétel lehetne a megáláztatásokért – de nem teljesíthette be mindeddig ezt a küldetését. Kevesen olvasták, kevesen ismerik.

„De nem sírtunk és nem is sírunk, és nem is hadakozunk a múlttal.”¹

A fiókba került emlékenék utóélete

Balassa Sándor (1935–2021)
emlékenék

Az emlékenék a fiókban

Woland kijelentése, miszerint a kéziratok nem égnék el, nemcsak az ismert irodalmi művön belül válik igazzá (és menti meg a Mester regényét), hanem azon kívül is, mert Bulgakov szövege is megmenekült a megsemmisítéstől. E tanulmány azt vizsgálja, hogy ez az állítás teljesül-e az 1956-os forradalomnak emléket állító, 1989 előtt írt zeneművek esetében. Már csak azért is, mert Woland „ellenpólusa”, a Minisztertanács egykori – művelődési ügyekben teljhatalmú – elnökhelyettese a rendszerváltás idején azt felelte az őt ért vádakra, hogy mutassanak neki fiókba zárt regényeket. Cinikusan azt feltételezte, hogy azokat vagy megtalálta már korábban a politikai rendőrség (és azzal lehetett zsarolni a művészeket), vagy nem írták meg (mert kiadás reménye nélkül úgysem ír senki). Tévedett. Több olyan 1956-os műalkotás (köztük zenei) is lapult fiókokban, egy esetben a földbe elásva, amely jelentős esztétikai értéket képvisel, hitelesen tanúskodik 1956-ról, és az utókor érdeklődéssel meg is hallgatta. Más kérdés, hogy korunk közönsége kellően nyitott-e az emlékezésre.

A 2016-ban megjelent, *Vivente e moriente – 1956 emlékezete a komolyzenében*² című monográfiában az emlékenék keletkezését, szerkezetét és a korszakban adott értelmezéseit mutattam be. Ebben az írásban az emlékenék hatástörténetét tárom fel. 2016-ban azt reméltem, hogy a gazdag programú hatvanadik évforduló hatására megnő az érdeklődés az emlékenék iránt. Nem így történt. Az okok feltárása érdekében az 1989 után (újra) bemutatott, egykor fiókba került művek utóéletét és korabeli értelmezését ismertetem. (A következő lista az 1989 utáni reprezentatív elhangzás sorrendjét követi.)

Szabados György: *Az események titkos története* (1984)
Lajtha László: *VII. szimfónia* (1957)
Kodály Zoltán: *Zrínyi szózata* (1954)
Szokolay Sándor: *A tűz márciusa* (1958)
Károlyi Pál: *Missa in memoriam diei 23 octobris* (1957)

Az elemzés a kormányzati emlékezetpolitikát követi 1990 és 1993 között, és az egyes koncertek tanulságait veti össze az általános esztétörténeti megfigyelésekkel. Éppen az emlékezetpolitika kialakítására tett első kísérletként tárgyalom Szokolay Sándor *Magyar zsoltárának* (1990) ősbemutatóját, mert műsorszerkesztési szempontjai, illetve kritikai és közönségfogadtatása előrevetítette a felsorolt emlékenékét. Az összegzésben pedig kitérek azon művekre, amelyek a mai napig fiókban maradtak, és egyben Woland felvetésére is felelek.

„Még túl közeli az idő”:

Magyar zsoltár

1990. október 23.

Beethoven: *Egmont-nyitány*

Szokolay: *Magyar zsoltár* (ősbemutató)

Kodály: *Budavári Te Deum*

Operaház, MRT Ének és Zenekara, Gyermekkórusa,

Ligeti András és Géczy Olga.

Az 1956-os forradalomra hitelesen emlékezni Beethoven *Egmont-nyitányával* lehet. A nyitány sorsával kapcsolatban egyetlen kérdés merülhet fel: miért nem tiltották be? A korabeli közönség tudta, hogy ez a zene milyen szerepet töltött be a forradalom idején (lásd Szabó István *Apa* című filmjének 1956-os jelenetét). Érv lehetett mellette, hogy Beethoven a korabeli magyar közönség kedvence volt, és az *Egmont* még a kedvencek között is kiugró népszerűségnek örvendett. A nyitány 56-os utalásként jelent

¹ SZABADOS György: *Az események titkos története*. Az utolsó bekezdés magyarra fordítása. MISZPÁL Attila: *Az események titkos története*. Debrecen, Csokonai Vizuális Brigád, 2006. szeptember 20. A feliratozás a koncerten készült filmfelvételen látható.

<https://www.youtube.com/watch?v=kF5rD7j-rSE&t=1175s> (18:51–18:54)

² WINDHAGER Ákos: *Vivente e moriente. 1956 emlékezete a komolyzenében*. Bp., MMA MMKI, L'Harmattan, 2016

meg többek között Szörényi Levente *Árpád népe* (2006) című operájában, amelyet a forradalom emlékének ajánlott, és a testvérgyilkosság-hazaárulás történelmi parabolájára épül.

Az első, szabadon választott polgári kormány első, nyilvános 1956-os emlékestjének műsora jelzi, hogy a kortársak még nem ismerték a fiókban maradt emlékzenéket. Szokolay Sándor 1990-ben közismert szerző volt, így nagy várakozás előzte meg az új darabot. Az est keretét nyújtotta az *Egmont-nyitány* és Kodály hálaadó miséje – feltehetőleg Szokolay Sándor javaslatára. Tíz évvel később (2000. január 3.), a *III. szimfónia – Symphonia ungarorum* szintén operaházi bemutatója esetében is a *Budavári Te Deumot* választotta párdarabnak. A *Magyar zsoldár* (op. 241) bemutatójához hasonlóan reprezentatív alkalomra korábban csak egy ízben került sor, 1923. november 19-én, Budapest egyesítésének ötvenedik évfordulóján (Dohnányi: *Ünnepi nyitány*, Bartók: *Táncszvit* és Kodály: *Psalmus hungaricus* című műve hangzott el). Az 1923-as hangversenyből Kodályt idézték meg a szervezők, a *Psalmus* párjaként megírt nagymisén túl Dsida Jenő *Psalmus hungaricus* című költeményével, amelynek szövegéből Szokolay kantátája készült. A zeneszerző egykori tanára iránti alázatból magyarra fordította a címet. A hat főszakaszra tagolt eredeti Dsida-költeményt a kétharmadára húzta meg, és négy tételbe rendezte el. „Az indító tétel: *A lelkiismeret hangján* szólal meg történelmünk viharai között, ahol népünk »magyar sziget a népek óceánján«, amely köré nem emeltünk »védőgátakat!« [...] A második tétel: *A történelmünk régmúlt hangján*, szenvedéseinket idézi fel, s feljajdult hangon kiáltja: »kit vernek ezer éve!« [...] A harmadik tétel: *A közelmúlt hangján*, az ötvenhattól napjainkig tartó időt idézi a költő nagy aktualitásérzéssel: »mikor tetszhalott véreimre hull már a föld, és dübög a hant.« Ez az a kor, mely »falakat dönt és lelket ingat« – mikor »felejtett ősi szóra kell megtanítani fiainkat«. »Mikor elönt a semmi árja minket«, s »korcs beszéd« jellemzi napjainkat. [...] A zárótétel, *A jövő hangján*, reményt, vigasztalást keres, »egymáshoz közelítő« hangszándékával...”³ A rövid szerzői leírás is érzékelteti, hogy a drámai mondandó a félmúlthoz köthető, ahol Szokolay el is szakad Dsidától, és Ady sorait idézi. A zenében számos stílusregiszttert ötvözött, a szerzialista dallamvezetést, a magyar népi hangsorokat és a kvartos motívumokat éppen úgy, ahogy a korálharmonizációt kiteljesíti a nyers fürthangzás. Noha Szokolay az 1980-as években tudatos

stílusfordulatot hajtott végre, ebben a művében ötvözte a számára korszerű nyelvezetet a kodályi parlandóval.

A forradalom jelentőségét, életművére gyakorolt hatását így vallotta meg: „1956 történelmi pillanatai alapélményeimé váltak, és e nélkül soha nem lettem volna operaszerző. A nagy drámai nyugalanság, az emberek jobbítási szándéka, a közérdekűség annyira átjárt, hogy a kantáták, az oratóriumok, majd az operák felé indított el. Úgy éreztem, hogy egyszer eljön az ideje egy olyan történelmi kifakadás zenei megfogalmazásának, mint amilyen 1956 volt”.⁴ Felmerült a kérdés, hogy akkor miért nem a forradalomhoz köthető szöveget választott. Erre így felelt: „Gondolatban sem akartam aktualizáló művet komponálni. Ha valaki 1956. október 23-át kívánja »megfogalmazni«, annak semmiképpen sem az eseményeket kell felelevenítenie. Ehhez még túl közeli az idő. Történelmi tény viszont, hogy a hazaszeretetről az elmúlt fél évszázadban megfeledkeztek, sőt, nemzetrontásról is beszélhetünk. Aki magára akart hasonlítani, azt könnyen megbélyegezték a nacionalista jelzővel. A szakrális zene és a hazaszeretetet ötvöztetn vágytam, ezért született meg a *Magyar zsoldár*, amelynek alcíme Történelmi imádság.”⁵ Szokolay tehát a túl közelinek érzett 1956 helyett választotta az egész magyar történelmet áttekintő Dsida-költeményt.⁶ A „túl közeliség” azt jelenthette számára, hogy még sokan éltek az üldözöttek és az üldözők közül, ezért még nem vált művész által szabadon alakítható történetté. A szerző megaláztatásai és a nemzetet romboló terror ellenére nem kiáltott bosszúért. Ahogy majd a *Magyar zsoldár* kórusa is kiabálja, a nemzeti összefogást és a társadalmi szintű megbocsátást és bocsánatkérést kezdeményezte.

„Sok tévelygés és sok kanyar
után jutottam el ide:
ha bűnös is, magyar
s ha tolvaj is, magyar
s ha gyilkos is, magyar,
itt nincsen alku, nincsen semmi »de«.
Gyűlöletes, ki ünneplő ruháját
s virágos lelkét fitogtatva hencseg, –
mi elesettek, páriák vagyunk,
testvérek a nyomorban és a bűnben,
sápadtak, torzak, bélyeges fegyencek.”⁷

A zenemű szépsége ma már jól érzékelhető (a 2016-os monográfiámban elemeztem), de a korabeli közönséget és

³ SZOKOLAY Sándor: *Népem, te szent, te kárhozott, te drága* = Színházi Élet, 1990. október 23., 50–51.

⁴ (k.m.) [KERÉNYI Mária]: *Szokolay történelmi igazsága* = Veszprémi Napló, 1990. október 21., 6.

⁵ M. Gy. [MÁTAI Györgyi]: *Díszelőadás az Operában. Történelmi imádság* = Népszava, 1990. október 24., 6.

⁶ DALOS Gábor: *A Psalmustól a Zsoldárig* = Képes 7, 1990. október 20., 39.

⁷ DSIDA Jenő: *Psalmus Hungaricus*. Bp., Erdélyi Szövetség, 1992, 15.

a kritikusokat megdöbbenetette – elsősorban a magyar lírai és zenei tartalom. A nemzedékek zeneműismeretét meghatározó Pándi Marianne kibújt a kritikai feladat alól: „A látványos – Koltay Gábor színpadi és nézőtéri tablójával illusztrált – előadás hatásosan és meggyőzően érzékelte a [Szokolay-] kompozíciót ihlető indulatok drámai erejét, pattanásig feszült szenvedélyét.”⁸ Pándi egyetlen mondata nemcsak nem mond véleményt, de még az előadást is belefűzi a mű jellemzésébe. Breuer János, a pártállam hírhedt műbírálója, aki az új korszakban is aktív tollforgató maradt, így látta: „Szokolayban, tudjuk, zabolázhatatlan indulatok feszülnek. Ez első oratóriumának, a merőben más alkalomra, Ady versére írt alkotásának, *A tűz márciusa* címűnek 1959-es bemutatása óta nyilvánvaló. Magyar Zsoltára vastagon fogó ecsettel felrakott monumentális zenei plakát vagy – ha tetszik – plakátzene. Miként a Krakatau vulkán lávája, úgy izzik, forr ez a muzsika. Ami fűti, szónoki pátosz; gyorsan múló pillanatokra oldja ezt egy népdalemlék, zsoltártörödé, gyermeki körtánc. Felejtjük el, hogy nem is rég kíváncsi volt a zenei monumentalitás (akár az épületeké, köztéri szobroké), hiszen Szokolaynak nincs köze hozzá. Úgy vélem mégis, hatásosabbá vált volna ez az oratórium, ha hatáskeltésre takarékosabban törekszik, egyszersmind magyarabbá, ha a zeneszerző nem oly megszámlálhatatlanul emeli ki a szövegösszefüggésből: magyar.”⁹ Amíg a stílusról tett megjegyzés ízlés kérdése, a „magyar” jelzőre tett kitétel a választott költemény szövegét illeti. Szokolay rövidített azon, s nem hozzáírt. Ráadásul a kritika a zeneszerzői szándékkal ellentétes horizontra utal. Szokolay ugyanis azt írta a bemutató műsorfüzetében: „Nem határokról, nem kisebbségről, volt vagy leendő Magyarországról szól [a kantáta], hanem arról, hogy a magyarságnak végre a határokon keresztül is egy nagy lelki szövetségben kell maradnia. [...] Úgy érzem, hogy ez a dsidai egymás mellé ülés a legerőteljesebb kicsengése a költeménynek.”¹⁰

A Magyar zsoltár tehát nem az 56-os forradalomról szól, de gesztusaival mégis utal rá. Így a forradalomnál is nagyobb tabut, Trianont meri elszórn, és az azon való túllépést kínálja a túlélés lehetőségeként. Ráadásul, Géczy Olgának, azaz olyan karmesternek ajánlotta, akit a pártállam 1975-ben menekülésre kényszerített.¹¹ Így az előző negyven év négy tabuját (1956, Trianon, disszidálás, nemzeti önértzet) is megtörte, és éppen a karmesternő válasza leplezi le, hogy a szakmát – és talán a közönséget

is – nem a zeneszerző szellemisége, hanem a *Népszabadság* kritikusanak világa jellemezte. Géczy Olga így nyilatkozott: „Én mutattam be Szokolay Magyar zsoltár című oratóriumát október 23-án. Az előadás, úgy tűnik, túl jól sikerült, mert a régről itt maradt hierarchia (a zenei életben nem láttam túl nagy rendszerváltást) ismét összezárt, és számomra továbbra sem volt hely a magyar zenei életben.”¹²

A művet többször nem adták elő élőben, a felvétele két alkalommal, egy Dsida-megemlékezésen (1992, Szatmár) és a Bartók Rádióban (2006. október 23., 12:42) hangzott el. A mű tehát nem futhatta be azt a pályát, amelyet alkotója szánt neki. A kiengesztelődés, a megbocsátás és a bocsánatkérés szép gesztusa nem ért célba.

„Nem is hadakozunk a múlttal”:

Az események titkos története

1991. október 17.

Szabados György: *Az események titkos története; Motív; Adyton*

Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem – Aula
Szabados György, Grecsó István, Kobzos Kiss Tamás,
Dresch Mihály, Makuz Zenekar

1991-ben két 56-os művet is sikerült az ünnepségek szervezőinek megtalálniuk. Lajtha László VII. szimfóniája mellett egy Szabados György-darab, *Az események titkos története* szólalt meg.¹³ Két, külön helyen ugyan, de a forradalmi emlékezés jegyében. Szabados életművében több alkotást is összefüggésbe hoztak 1956-tal még a rendszerváltás előtt: *Az események* mellett két balettjét, *A szarvassá vált fiakat* és *A kormányzó halálát*.

A szarvassá vált fiakat 1985. augusztus 17-én mutatta be a Győri Balett, Markó Iván koreográfiájában. A *Cantata profana*, *A szarvassá változott fiú kiáltása a titkok kapujából* és az erdélyi román kolindahagyomány által megihletett Szabados-mű a környezet fogságából való kiszabadulás imperatívuszát fogalmazza meg. A balettzene erénye, hogy az előre megírt zenei anyag és a rögtönzés kiegészítette egymást. A zene nem köthető konkrét eseményhez, viszont az egykori forradalmat éltető szabadságvágyhoz igen. Alapvető tabut sértett azzal, ahogy a dzsesszt és a népzenei ötvözte, ahogyan azzal is, hogy nem a klasszikus dzsessz-standardokból építkezett, hanem

⁸ PÁNDI Marianne: *Ami megmagyarázhatatlan = Magyar Nemzet*, 1990. október 29., 6.

⁹ BREUER János: *Oratóriumok a zenei heteken = Népszabadság*, 1990. november 13., 9.

¹⁰ SZOKOLAY Sándor: *Magyar zsoltár – műsorfüzet*. Bp., Magyar Állami Operaház, 1990, 8.

¹¹ TÓTH Sándor: *A karmesternő, aki festőművész is. Géczy Olga az életéről = Mértékadó*, 2016. február 1., 2–4., 3.

¹² Uo., 4.

¹³ Ezúton is köszönöm Zipernovszky Kornélnak, hogy felhívta a figyelmet a darabra, és Bicskei Zoltánnak, hogy a Szabados-dokumentumokat hozzáférhetővé tette.

a bartóki harmóniavilágból. Világos üzenetet hordozott az, hogy stílusát „free-jazznek” nevezte és zenésztársaival szabadon rögtönzött. A szabadságeszmény azáltal is előkerül, hogy a szarvasokat, Bartókot követve, a szabadság szimbólumának tekintette.¹⁴

Markó Iván koreográfiájában a balett a családjából kiszakadó három fiú nagyvárosi otthontalanságát mutatta be. Az első a lélektelen gyári munka során hal meg. A másodikat egy örömlány iránti viszonzatlan szerelme az ifjúmunkások megmozdulásába löki, ám a karhatalom lelövi. Az utolsó fiú felfogja bátyja holttestét, de látva, hogy a győztes mozgalmából (újabb) torz demagóg emelkedik ki, tudatosan eltávolodik a társadalomtól. Egyedül és ál-mában jut el a titkos kapuig, ahol szarvastestvéreit és a fiát karjaiban tartó édesanyját látja. A korabeli kritikuskokat nem a záró Pietà bosszantotta, hanem a felkelés ábrázolása.¹⁵ A fiatalok ugyanis fehér zászlóval rohantak a színpadon, amikből a bemutató során a táncosok köröket vágtak ki. A lyukas zászló látványával Markó nevesítette az általános érvényű példázatot. A zene azonban nem tartalmaz olyan elemet, amely a szarvassá válás titokzatos misztériumát bármely történeti korhoz kötné. A zeneszerző nem ellenezte a rendezés 56-os jellegét, de azt csupán az egyik olvasatnak tartotta. A második előadás után a darabot betiltották. Markó merészsége kellett ahhoz, hogy összfelővegye Győrben, igaz, a rendreutastítás gyorsan megérkezett. 1988. március 21-én a Petőfi Csarnokban táncolták el újra a darabot, és zenéje megjelent 1989-ben, 1999-ben és 2007-ben. Ám a közönség többször nem láthatta a nagyszerű átváltozást.

Hasonlóképpen *A kormányzó halála* is olyan, általános történetet dolgozott fel, amelynek lehet 56-os értelmezése. A darabot Nagy József koreográfus, Kodolányi Gyula költő és Szabados György közösen hozta létre. Kodolányi a táncot, a szöveget és a zenét három szólamként értelmezte.¹⁶ A balett szüzséje röviden: a teljhatalmú uralgó kivégzéséhez vezető út. A megjelenített világ emlé-

keztetett a Kádár-korra (is). Kodolányi librettója egy helyen – amint az udvari bolond a kormányzó torzszülött fiának kiabálja – nyíltan a rendszerváltást követeli: „Te repdeső szívű páva-bolond! Gondolod, hogy elég a hatalomhoz, ha köpenyt és sapkát cserélsz? Elég, ha tölcseren dödögsz – és máris hisznek neked? Te hitelesebben kormányoznál, mint ez a kopasz és öntelt Csapás, aki oly fennköltlen zülleszt el mindenkit és mindent maga körül?”¹⁷ Szabados zenéje ezúttal is erős. A balettet 1989. november 9-én mutatták be Brestben, majd december 6-án az orléans-i Jel Théâtre-ben, 1990. június 12-én a párizsi Théâtre de la Ville-ben és pár nappal később Liévinben is. Szomorú, hogy a nemzetközi színpadokon sikeres összművészeti alkotást Magyarországon a tanulmány megjelenéséig egyszer sem lehetett látni. (A szívtávozátát a MAKUZ 1991. november 16-án játszotta a Vigadóban.)

Az 1984-ben írt és az 1956-os forradalomnak emléket állító *Az események története* sem tartozik a játszott darabok közé.¹⁸ A darab műfaja kantáta, amelyben az énekest három (egy preparált zongorán és két, fafúvós hangszereken játszó) zenész kíséri. Szabados erről így beszélt: „Kevesen látják meg ma is, hogy ez a nyomorult korszak milyen »hozzá méltó« művészi stílusokat szült. Hiszen 56-ról tilos volt még beszélni is. Magam már évtizedek óta foglalkoztam a zongorahang preparálásával, hiszen akkor az egész magyar társadalom »preparált« volt. Kézenfekvő volt, hogy a darab szövege – műfaját tekintve históriás ének – is preparált legyen. A szöveg magánhangzóinak rendjét átkomponáltam, így új, úgynevezett meta-nyelv született, amely titkon elmesélte a valóságot és a forradalom dicsőségét.”¹⁹ Ezt a szöveget tanulta meg a barátja, Kobzos Kiss Tamás, és adta elő sajátos, sámanénekes módon. Az elővigyázatosság indokolt volt, mert még így is el kellett ásniuk a szöveget, ugyanis a katonai elhárítás (!) kezdett kutakodni a zeneszerző iratai után. Az előadás jelentését a közönség számára elsősorban a cím jelezte.

¹⁴ HORVÁTH Gábor: *Zene a szabadságmítoszról*. Szabados György: *A szarvassá vált fiak = Népszabadság*, 1989. december 13., 9.

¹⁵ KÖVÁGÓ Zsuzsa: *Adjuk fel? – A szarvassá változott fiak = Új Tükör*, 1985. szeptember 8., 28–29. A kritikust az bosszantotta fel, hogy a forradalmárok nem vörös zászlóval rohannak, hanem fehérrel, valamint, hogy nem látott szerethető szereplőt. Kővágó hosszú ideig – szinte egyedül – állt ki Markó bemutatói mellett, de az 1985-ös produkció csatlódás volt számára.

¹⁶ KODOLÁNYI Gyula: *A kormányzó halála – műhelytanulmány = Hítel*, 1990, 3. sz., 31.

¹⁷ KODOLÁNYI Gyula – NAGY József – SZABADOS György: *A kormányzó halála = Hítel*, 1989, 25. sz., 18.

¹⁸ *Az események előadásai*: 1985. március 21., Pesti Vigadó Kisterme; május 14., Kassák Klub; május 17., Sárvári História Napok 1986. október 22., Kassák Klub (zárt körű előadás)

1991. október 17., KLTE Aula

1991. november 5., Veszprémi Egyetem Aula

1996. november 23., Fonó Budai Zeneház

2006. szeptember 20., Csokonai Színház, Debrecen

2007. szeptember 6., MU Színház

2009. április 18., nincs további adat [n. t. a.]

2014. október 22., Hagyományok Háza, Budapest

Sugárzása a Duna TV-n:

2006. október 27., 17:15

2006. október 30., 14:15

2007. november 12., 23:55

2009. július 14., 0:25

2011. július 16., 20:35

¹⁹ VARGA Klára: *Az események titkos története. Szabados György zeneszerző 1956-ról szóló művéről, a három T időszakáról és az alkotók, értelmiségiek közéletéről = Magyar Hírlap*, 2006. április 24., 15.

Az „események” kifejezést a pártállami vezetés az 1956-os forradalom helyett használta, míg a „titkos történet” egyértelműsítette, hogy a nem hivatalos változat szólal meg.

A titkot azonban senki sem írhatta le 1990-ig. Így az alkotó is általános értelmű történeusről kényszerült beszélni az ősbemutató (1985, Budapesti Tavaszi Fesztivál) idején. „Ez a históriás ének nem olyan értelemben szerzett zene, mint például egy szimfónia. Megírtam a meta-szövegét, egy kreált nyelvet, amelyben a bevezető folyton visszatér. Mivel históriás énekről van szó, megindul a mese. A »történet« ballisztikus görbéhez hasonló pályán mozog, amelyet felépíteni részben kompozíciós gyakorlat kérdése. Ugyanakkor, mint általános élmény a sejtjeinkben van a történelmi dráma. A cél az, hogy ezt mi élni tudjuk a zene során, a hallgatóság pedig, mint zenei hatást, magáévá tudja tenni.”²⁰ Az 1985-ös, sárvári bemutató kapcsán a korabeli újságíró ezért írt a históriás énekek hagyományáról, valamint a közönség visszajelzéseiről. „A kortárs zene izgalmas világába kalauzoló negyvenöt perces zenemű igazi szellemi kaland volt, de kevesebb megértésre számíthatott, mint Szabados előző alkalommal bemutatott zongoraprodukciója.”²¹ A beszámoló a fogadtatás nehézkességét jelzi, mert hiába a zseniális előadás, a tabu feltörése – az elvont műalkotás iránt nincs nagy érdeklődés. Az 1986. októberi, Kassák klubbeli előadást csak zárt körben engedélyezték, majd betiltották a darabot, mert „[a]mikor bemutattuk a művet, sokan így is megértették, s bizonyára a káderek is megtudták. Nem is ért meg többet három előadásnál.”²²

A preparált szöveg értelmét Szabadosék 2006-ig nem oldották fel, akkor azonban egy debreceni előadás során a finálét visszafordították magyarra. A szövegrészlet ugyanazt a múlttal kapcsolatos, megbocsátó erkölcsi gesztust hangsúlyozza, mint a Szokolay-zsoltár.

„Ezért ti, kik láttátok kései korokban
és hallottátok e történetet,
bocsássátok meg hosszú látszatunkat
[a terror] bestiális, zsarnok szennyeséről.
De nem sírtunk és nem is sírunk,
és nem is hadakozunk a múlttal.
Ügyszólván, a Napot szeretjük csak, hogy lehessünk,
akik vagyunk
és ezt kívánjuk tinéktek is, mindre, édeseink!”²³

Az *események* első, rendszerváltás utáni előadására az említett alkalommal, 1991. október 17-én, a Kossuth Lajos Tudományegyetem (ma: Debreceni Egyetem) Aulájában került sor. A debreceni közönséget az alábbi kishír tájékoztatta az eseményről: „Az intézmény nem tervez hivatalos ünnepséget az 1956-os forradalom és szabadságharc 35. évfordulóján, de a hallgatóság valamilyen formában tisztelegni kíván 1956 szellemisége előtt. Erre nyújt alkalmat Szabados György, Liszt-díjas előadóművész és zeneszerző *Az események titkos története* című, 1984-ben keletkezett, a forradalomra emlékező művének bemutatása.”²⁴ Tudtommal az előadásról nem maradt fenn kritika, ahogy a három héttel későbbi veszteprémi estről sem. Kritikák hiányában nem ismert, miként fogadták az egyetemisták a sámánista beavatásnak tűnő, metanyelvű emlékezést. 1996-ig nem következett újabb előadás, így feltételezhető, hogy nem aratott sikert. A forradalom negyvenedik évfordulóján a Fonó Budai Zeneházban játszották el újra, ahol hangfelvétel készült róla. Tíz évvel később Debrecenben, a Csokonai Művelődési Házban adták elő Szabadosék, és Mispál Attila rendező rögzítette filmen az előadást. Végül 2007-ben a MU Színházban hangzott el utoljára az eredeti csapattal.

Az *események titkos története* a forradalom megrázó emlékenéje. Hogy Szabadost zaklatta miatta a pártállam, azt jelzi, hogy az 1980-as években a tabut mégoly preparált módon sem lehetett feszegetni. Az viszont már az utókor felelőssége, hogy nem vált az *Egmont-nyitány*hoz hasonlóan a megemlékezések állandó részévé. Az egyszerű ok ismert: a mű elvont, és első hallásra akár értelmetlennek is tűnhet. Szabados azonban másban látta a nehézséget: „Én ezt [a forradalomra való emlékezést] komoly dolognak tartom. Ezzel szemben ma jobbra valami következményes komolytalanság tartja magát a kor autentikus kifejezésének, s ez maga a kollaboráns árulás. Nemcsak a közösségnek, hanem a szenvedő tiszta embernek, a megélt sorsnak és egy időtlen történelmi esemény magasztosságának a kisszerű elárulása.”²⁵ Az *események titkos története* bármikor elővehető, ha komolyan vesszük az emlékezést, a közönség számára azonban szükséges a beavatás, hogy megértse a művet.

²⁰ J. KIRÁLY István: *A mese él. Beszélgetés SZABADOS Györggyel = Film Színház Muzsika*, 1985. június 1., 6.

²¹ NAGY Ágnes: *Históriás napok Sárváron. Zenei csemegék – történelmi környezetben = Magyar Ifjúság*, 1985. augusztus 2., 29.

²² VARGA: i. m. (2006), 15.

²³ SZABADOS György: *Az események titkos története*. Az utolsó két versszak magyarra fordítása. Lásd az 1. jegyzetet. <https://www.youtube.com/watch?v=kF5rD7j-r5E&t=1170s> (18:19–19:34)

²⁴ [NÉVTELEN]: *Az események titkos története. Zenei tisztelgés 1956 emléke előtt = Hajdú-Bihari Napló*, 1991. október 15., 4.

²⁵ VARGA: i. m. (2006), 15.

„Az el nem mondható, csak átérezhető feszültség”:

Forradalmi szimfónia

1991. október 23.

Liszt: *Hungaria* – 1848

Bartók: *III. zongoraverseny*

Lajtha: *VII. szimfónia*

Operaház, BFTZ, Magyar Állami Énekkar, a Budapesti Kórus férfikara, Medveczky Ádám.

Ma a legtöbben Lajtha László *VII. szimfóniáját* említik elsőnek 1956 magyar emlékenéi közül. A mű „forradalmi” alcíme ismert, ahogy az is, ahogy az utolsó tétel végén az ütőhangszerek dübörgése megakasztja a *Himnusz* kibontakozását. Napjainkban sokan idézik a szerző fiához írt félmondatát, hogy „mert talán egyszer mégis az lesz a neve, hogy *Revolution's Symphony*”.²⁶ Ahogy Szokolay és Szabados, úgy Lajtha is egyetemes érvényű zenét írt a nemzeti tragédiából. 1991-ben azonban sem a szimfóniát, sem a szerzőt nem ismerte a széles közönség. Éppen ezért Medveczky Ádámé az érdem, hogy az első, szabadon választott polgári kormány második forradalmi emlékünnepeén elvezényelte – és ezzel korszakunknak bemutatta.

Lajtha *VII. szimfóniája* első ízben 1958-ban, Párizsban hangzott el, a Magyar Rádiózenekar (MRZ) előadásában. Ezt követte 1959. február 16-án a hazai bemutató, amelyet Ferencsik János vezényelt az Állami Hangversenyzenekar (ÁHZ) élén. Noha külföldön számos koncert műsorán szerepelt, idehaza betiltották. Az ősbemutató karmestere, Lehel György erre így emlékezett: „Az utolsó tételének végén a *Himnusz* motívumai vannak beleszőve, amit egy könnyörtelen ütőritmus, mondhatnám azt, hogy eltapos. Hát ez elég volt az ideológusoknak ahhoz, hogy azonnal lefordítsák politikai prózára, és a szimfóniát ellenforradalminak kiáltásák ki. Nem hiszem, hogy ilyen programot, vagy röplapot lehetne zenével írni. Ez egy gyönyörű kompozíció. Párizsban óriási sikerrel fogadták, pedig nem hiszem, hogy a francia közönség ismerné a magyar *Himnusz* motívumait. Utána mégis elég sok kellemetlenségünk volt itthon.”²⁷ A *Himnusz*-parafrázis mellett a másik érve az lehetett a cenzornak, hogy a zeneszer-

ző 1949 óta nyíltan szemben állt a pártállammal, mivel az megnehezítette a muzsikusi életét és megnyomorította a nemzetet.

A közhangulatot jelzi, ahogy a már idézett kritikus, Breuer János 1975 decemberében a következő sorokat írta az akkor tizenkét éve elhunyt zeneszerzőről. „Nos, Lajtha Lászlón kívül egyetlen magyar muzsikust sem ismertem, aki oly konokul és következetesen szembefordult volna a szocialista társadalommal, mint éppen ő; az 50-es években éppúgy, mint a 60-as években. Számtalan bizonyíték közül csupán egyre hivatkozom: a magyar ellenforradalom bukását Lajtha szimfóniában siratta meg. Zeneszerzői és népzene kutatói érdemeinek elismerése mellett ezt a tényt mégsem hagyhatjuk teljesen figyelmen kívül, ha Lajtha László magyarországi pozíciójáról ejtünk szót.”²⁸ Bár Ujfalussy József 1976-ban kiállt a zeneszerző mellett, Breuer elítélő véleménye leállította Lajtha rehabilitációját, így az életműből még az 1980-as években is csupán a népzenei munkásságát lehetett kutatni.

A pártállam kétarcúságára jellemző, hogy 1983-ban Lehel György ugyan felvételen rögzíthette a *VII. szimfóniát*, de nyilvánosan nem vezényelhette. Szintén a kettősséget példázza, hogy Breuer 1986-ban hosszú cikket írt a Lajtha-előadások hiányáról. A szerző életművét 1945-ig áttekintő esszéjét így zárja: „Azonban napjaink lelkiismeretnyugtató emlékestjei sem feledtethetik, hogy Lajtha László zeneszerzői életműve a magyar zenekultúra számkivetettje mindmáig. Felfedezzük s rácsodálkozunk, ám zenei repertoárunk szerves tulajdonává nem vált. Ha már a kortársi hála elmaradt, az utókoron múlik a megkésett jóvátétel.”²⁹ A cikk helyi értékét az adja, hogy nem az egyetlen magyar nyelvű zenetudományi folyóiratban, a Breuer által szerkesztett *Magyar Zenében* jelent meg, hanem az aktuális eseményekhez kötődő havilapban, a *Muzsikában*. A szöveg hitelességét viszont az kérdőjelezi meg, hogy nem tartalmazott önreflexiót, illetve világos állásfoglalást, hogy ellenforradalmárnak tartja-e még a szerzőt.

Öt évvel később, 1991-ben Medveczky Ádám emelte ki a Lajtha-remekművet az elvi vitákból, amikor elvezényelte azt a nemzeti ünnepen. A szimfóniát ezzel vissza illesztette a magyar hangversenyéletbe, bebizonyította,

²⁶ LAJTHA László levele fiához, Lajtha Ábelhez (Bp., 1959. szeptember 21.). Jelzet: MZA-LL-Script 8.507:2/1. Idézi OZSVÁRT Viktória: „Messzi élő valóság”. Lajtha László utolsó alkotókorszaka (1945–1963). Doktori értekezés. Gépirat, Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2020, 159. https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/ozsvart_viktoria/disszertacio.pdf

²⁷ BIELICZKYNE BÚZÁS Éva: Számvetés Lehel György karmesterrel a magyar rádió és az új magyar zene évtizedeiről = *Magyar Zene*, 1990. december 1., 435.

²⁸ [NÉVTELEN]: Könyvekről-kottákról. Gál István: Bartóktól Radnótiig Magvető Kiadó Budapest, 1973. K. Nagy Magda: Balázs Béla világa Kossuth Könyvkiadó, 1973. = *Magyar Zene*, 1975. december 1., 429. A szerzőségegyértelműsíti Ujfalussy József válasza: „Folyóiratunk legutóbbi számában (XVI/4., 1975. dec. 428–429. 1.) Breuer János ismertette Gál István tanulmánykötetét: Bartóktól Radnótiig. A kötet »Lajtha László utolsó évei« című írásához megjegyzést fűzött”. UJFALUSSY József: Megjegyzések Lajtha László utolsó és XX. századi zenetörténetünk korábbi éveire = *Magyar Zene*, 1976. június 1., 196.

²⁹ BREUER János: Lajtha-művek Budapesten. Építőkövek egy majdani Lajtha-monográfusnak = *Muzsika*, 1986. november 1., 38.

hogy az önértékű zenemű. A bemutató előtt így ismertette: „Szimfóniáját Lajtha László 1957 tavaszán írta, kifejezetten a forradalom hatására és emlékére. Háromteteles szimfónia ez, amelyben a rendkívüli szenvedélyesség és a szélsőséges érzelmek dominálnak. Remény és diadal, bukás és gyász hangjai követik egymást benne. Az egész nemzetnek ajánlhatom – ha ez nem hangzik patetikusnak – e művet, annak okán is, mert nemzeti jellegű, amelynek karakterét meghatározza a mű záró ütemeiben a *Himnusz* első sorának fölcsendülése.”³⁰

Az estről Várnai Péter így írt: „A Lajtha-szimfónia előadását két tényező is indokolta: egyrészt ez az egyetlen magyar zenei alkotás, amelyet közvetlenül 1956 ihletett [...] (A) szimfónia ma is megrázó erejű. Azzá teszi a mondanivaló állandó jelenléte, ahogy a menetelő katonaléptek megjelenítése állandóan figyelmeztet a tragikus végre, s ahogy a zárótétel végén az ütőhangszerek döreje brutálisan elvágja a *Himnusz* dallamát. De mégsem ezek a magyarázható, szavakba foglalható elemek adják a szimfónia lényegét – ennél Lajtha sokkal inkább muzsikusként írja le az újonnan elővett alkotást, és annak főként tragikus dimenzióját emeli ki.

A másik kritikát azonban Breuer írta, aki ekkor már felismerte Lajthában a zseniális alkotót, a szimfóniában a remekművet és annak üzenetében az egyetemes tragédiát: „Lajtha VII. szimfóniája azon kevés magyar zenemű közé tartozik, amely akkor, megírásának pillanatában emelt hangzó emlékművet »az ősz« egyenlőtlenségében is heroikus küzdelmeinek, s nem harmincvalahány esztendő múlva változtatta meg jelentését szerzőjének kései ébredése nyomán. Az eredeti címet aligha gyávaságból

törölte, hiszen a sunyi meglapulás teljesen idegen volt Lajtha jellemétől. Nem! Ő a hangszeres zene, a szimfónia-forma általános, szavakhoz nem köthető nyelvén kívánta elbeszélni a tragédiát. Zenei füllel hallgatva – nem túlzás! – remekmű a VII. szimfónia. [...] A drámai sűrítés remeklése, csupa izzó szenvedély és lefojtott panasz. Lajthára nem jellemző a heroikus-pátosz fogalmazás – ez a szimfónia, nyíltan hirdetett hősi hangütésével kivételes pillanata az életműnek egy kivételes történelmi helyzetben. A gyors tételek népzeneből lepárolt beszédes dallamai hatalmas erőt sugároznak, roppant aktivitást, a lassú muzsika a legszemélyesebb, koromfekete gyász lelkiállapotának zenei képsora. Nem zenei füllel hallgatva – ami persze lehetetlen –, az ütőhangszerek kimért léptei hol távoli, hol közeli katonacsizmák csattogását (is) érzékeltetik; a lassú tétel magányos elhagyatottságába trombitariádó vijjog; a finálé harcias mozgalmasságát egyházi népénekre emlékeztető korál szakítja meg, kicsengésül pedig a *Himnusz* első sora – Lajtha keserű hangzásaiba ágyazva.”³² A kritikus három szövege hitelteleníti egymást, mivel szerzőjük – ezúttal is – elfelejtette megkövetni a zeneszerzőt (és az emléket). A műismertetőkbe illő, rövid leírás éppen az alkotás lényegét fedi el: a zeneszerző megszenvedve érlelte ki azt magában. Külön probléma, ahogy Breuer szakértőként lép fel („a sunyi meglapulás teljesen idegen volt Lajtha jellemétől” erkölcsi ítélete) és olvas ki programot az attól ódzkodó szerző művéből. Hasonlóképpen elgondolkodtató, ahogy „megengedő” a heroikus stílussal kapcsolatban. A rövid kritika ki- és elszólásai önmagukért beszélnek.

Az 1991-es újbóli bemutató feltárta a szimfónia eszmei és esztétikai értékeit, és ha a mű nem is vált a koncert-repertoár állandó részévé, harminc év alatt közel hússzor játszották.³³ Mivel a magyar darabok jelenléte a hazai

³⁰ (g.i.) [GERVAI András]: *Hétvégi ajánló. Lajtha László VII. szimfónia* = *Magyar Nemzet*, 1991. október 19., 11.

³¹ VÁRNAI Péter: *Ünnepi hangverseny 1956 tiszteletére* = *Magyar Hírlap*, 1991. november 1., 11.

³² BREUER János: *Az ősz = Népszabadság*, 1991. október 29., 9.

³³ Ezúton is köszönöm Kabai Eszternek, az Artisjus jogi igazgatójának, hogy adatközléssel segítette a kutatást.

Lajtha VII. szimfónia magyarországi előadásai 1990 után:

1991. október 23., Opera, BFTZ, Medveczky Ádám

1996. október 28., Zeneakadémia [továbbiakban: Zak],

Magyar Szimf. Zkar, Medveczky

2000. október 21., Zak., MRZ, Kovács László

2001. augusztus 9., Kőszeg, Szombathelyi Szimf. Zkar, Tóth Armand,

Lajtha-fesztivál

2002. január 15., 18:45, MR 6-os Stúdió, MRZ, Héja Domonkos

2004. december 15., uott., MÁV Szimf., Gál Tamás

2012. szeptember 1., n. t. a.

2012. szeptember 21., Szeged, Szegedi Szimf., Gyüdi Sándor

2012. október 23., Szegedi Dóm, uók

2013. január 27., MŰPA, Győri Filh., Hámori Máté

2019. október 16., n. t. a.

2019. október 17., n. t. a.

2019. október 18., n. t. a.

2019. október 22., n. t. a.

2019. október 24., n. t. a.

2019. október 25., n. t. a.

2020. október 26., Zak., ÓDZ, Hámori

2020. október 28., n. t. a.

Ismert külföldi előadásai 1990 után:

2016. október 27., Bukarest – Atheneum, George Enescu Filharmónia, Dénes István

2016. november 15., Párizs, ÓDZ, Hámori

2018. október 30., Cairo Opera House, Cairo Symphony Orchestra, Dénes I.

A közmédiában:

1990. július 10., 22:30, Kossuth R.

2002. augusztus 3., 18:55, M2.

2002. szeptember 8., 19:35, M2.

2009. február 22., 13:28, Bartók R.

2009. október 23., 19:35, Bartók R.

2016. október 23., 10:30, Bartók R.

hangversenyéletben csekély, a magyar szimfóniáké pedig még elenyészőbb, ez az előadásszám magasnak tekinthető. Játsszottsága következtében a szimfónia újraértelmezése is elkezdődött. Hátori Máté, az Óbudai Danubia Zenekar (ÓDZ) karmestere 2020 októberében Csajkovszkij V. (*e-moll*) szimfóniájával állította párba. Ahogy a magyar szimfónia, úgy az orosz is alapvetően tragikus alaphangulatú, és sok hangulati árnyalatot tartalmaz, olykor kifejezetten erős iróniával. Azáltal, hogy Hátori nem a magyar blokkba illesztette a Lajtha-művet, hanem az egyetemes zenetörténet egyik legkedveltebb szimfóniája mellé, az eszmeiségétől független önértékére hívta fel a figyelmet. Hasonlóképpen a nem kizárólag forradalmi olvasat mellett érvel Ozsvárt Viktória doktori értekezésében.³⁴ Kiemeli a Bartók-életmű többszörös hatását; különösen a felnőtté válást érzékletesen bemutató *A fából faragott királyfi* és az életútjáról számot adó, honvágytól szenvedő *Concerto* szerepe nagy. Az említett Bartók-művek eszmei kérdései, zenei megoldásai erősen foglalkoztatták Lajthát, és több ízben utal motívumaira, harmóniáira. Ozsvárt kimutatja, hogy a bartóki idézetek és rájátszások kitágítják a szimfónia értelmezési tartományát, és nem 1956, hanem a teljes magyar történelem tragédiájához kapcsolódik. Értelmezésében a szimfónia erősen személyes jellegű. Példának állítja azt a részt, ahol Lajtha az egyén szemszögéből mutatja be, ahogy a külső hatalmak még a gyászt is gátolják.³⁵

Hátori és Ozsvárt újszerű megközelítése esélyt nyújt a szimfónia előadóinak, hogy immár a közismert forradalmi utaláson túl mélyebb, egyetemesebb, illetve személyesebb, egyéni dimenziókat is feltárjanak általa. Így válhat a személyes hangú szimfóniák egyikévé. Különösen Beethoven *III. (Esz-dúr, Eroica)* szimfóniájával állítható párba általános történeti utalásaik (felemelkedés és bukás) és az 56-os aktualitásuk, illetőleg aktualizálhatóságuk miatt. (Az 1956–57-es évadban Ferencsik több ízben az *Eroica* gyásztételével tiszteltgett az áldozatok előtt.)

„Ne bánts a magyart!”:

Zrínyi szózata

1992. október 23.

Kodály: Zrínyi szózata

Liszt: A-dúr zongoraverseny

Kodály: *Psalmus hungaricus*

Operaház, Magyar Állami Énekar, ÁHZ, Lukács Ervin

Az 1992-es állami ünnepségen Kodály 1954-ben, Zrínyi Miklós politikai röpiratából írt, húszperces, a capella kórusműve hangzott el 56-os mementóként. Az 1950-es évek közönsége Kodály kórusművéből azt jegyezte meg, ahogy a „Ne bánts a magyart!” felkiáltást a kórus több ízben fennhangon énekelte. Révai József az 1957-es meghallgatáson Kodály művét is felelőssé teszi a forradalom kirobbanásáért, és a cenzorok be is tiltják a darabot.³⁶ A szemtanú Szokolay Sándor erre így emlékezett: „1956 után évtizedekig kényszerű némaságra ítélte a hatalom ezt a remekművet. [...] Az indexet hivatalosan senki sem vállalta, a tilalom kimondására senkinek sem volt bátorsága, mint alattomos, belső, titkos utasítás érvényesült.”³⁷

A kórusművet 1982-ben ugyan lemezre vehették, de az újbóli megszólaláshoz 1991-ig kellett várni, amikor az Egyesült Királyságban élő Vajda Cecília idehaza az Állami Énekkarral előadta. A produkciót kedvező kritika fogadta: „A mű fantasztikus érzelmi erővel fogalmazza meg a magyarsághoz szóló intelmeit, erőt, öntudatot, önismertet és történelmi küldetéstudatot sugárzó hitét. A kodályi szellemben ily módon a mű mintegy betetőzése mindazoknak a kompozícióknak, melyek a nemzet sorskérdéseivel viaskodnak. Az énekar a finom árnyalatokat is érzékeltetve szólaltatta meg Kodály zenéjének különös érzelmi gazdagságát.”³⁸ A következő évben – az 1956-ban a mű miatt többszöri házkutatást elszenvedő – Vass Lajos vette elő, és halála előtti utolsó koncertjén is ezt vezényelte.³⁹ Tudtommal érdemi kritika nem került elő sem

³⁴ OZSVÁRT: i. m. (2020), 158–172.

³⁵ Uo., 171.

³⁶ ITTÉZS Mihály: *Kodály Zrínyi szózata* = *Forrás*, 2005, 12. sz., 73–75, 74.

³⁷ SZOKOLAY Sándor: *A nemzeti tudat ébresztése a zenével* = *Katolikus Szemle*, 1989/2–3, 244–255., 248.

³⁸ (i. j.): *Felzengett a Kodály-szózat* = *Vasárnapi Hírek*, 1991. február 17., 8.

³⁹ A Zrínyi szózata előadásai 1990 után:

1991. február 15., Zak., Állami Ékar, Vajda Cecília. 1992. 05. 17., Régi Zak., Honvéd Ffíkar, Vass Lajos

1992. augusztus 12., BKK, Vasas Kórus, Vass Lajos

1992. szeptember 28., Zak., Szent István Oratóriumkórus, Záborszky Kálmán

1992. október 23., Mátyás-templom, Vasas Kórus, Vass Lajos

1992. október 23., Opera, Állami Ékar, Antal Mátyás

1993. március 1., Mátyás-templom, Vasas Kórus, Meláth Ottó

1994. október 1., Szigetvár, Assisi Szent Ferenc Cserkészcsapat kórusa, Turba László

1996. február 20., Zak., MR Ékar, Vásáry Tamás

1996. május 15., Zak., MR Ékar, Sapszon Ferenc

1996. október 6., Mátyás-templom, Vass Lajos Kórus, Somos Csaba

1999. december 8., JPTE, Pécsi Egyetemi Kórus, Tillai Aurél

2004. február 29., Zak., Vass Lajos Kórus, Ménesi Gergely

2005. szeptember 16., Debrecen, Bartók-terem, Debreceni Kodály Kórus, Erdei Péter

2006. március 25., uott, Bárdos-szimpozium.

2007. december 16., Zak., LFZE Énekar, Erdei Péter

2016. november 6., Pécs, Kodály-központ, Honvéd Ffíkar, Strausz Kálmán

A Bartók Rádió adásában:

1994. március 11., 13:20.

1997. november 21., 22:05.

a Vasas Kórus estjeiről, sem pedig az 1992. október 23-i állami ünnepségről.

A kórusművet a XXI. században még ritkábban mutatják be az előadói és befogadói nehézségek miatt. A húszperces darabra – főként az első felére – nem jellemző Kodály dallamossága és a népzeneidézett vagy -imitáció, ahogy a kvartós motívumok sem. A baritonszólista beszédlejtést követő, hosszú recitativói egyhangúnak tűnhetnek.⁴⁰ A *Psalmus* zsoldárszövege, árnyalt zenekara és a barátaitól elárult főhős helyett a *Zrínyi*-ben politikai próza, vegyeskar és a hazaszeretet imperatívuszát ismétlő főhős áll. Még a legelkötelezettebb Kodály-rajongók is megütközhetnek a *Zrínyi* zord hangzásán, pedig a *Zrínyi* – idézeteivel együtt – a legmerészebb Kodály-kompozíció mind zenei, mind eszmei téren. Ezért szólal meg csak ünnepeken, és ezért ünnep, amikor elhangzik.

„A személyiségjegyek állandósága”:

A tűz márciusa

2001. március 24.

Liszt: *Prométheusz*

Szkrjabin: *Prométheusz – A tűz költeménye*

Szokolaj: *A tűz márciusa*

Budapesti Kongresszusi Központ (BKK), NFZ, NÉ,
Kocsis Zoltán

1992-t követően átalakul a megemlékezések menete; a kormányzat operaházi ünnepségei elvesztették meghatározó szerepüket, és elfogyni látszottak a fiókba zárt művek. Más rendezvényeken viszont a kortárs szerzők új emlékenit játszották (például Hidas Frigyes: *Requiem*, 1996; Balassa Sándor: *301-es parcella*, 1997; Terényi Ede: *Requiem*, 1999; később: Dubrovay László: *1956*, 2006; Gyöngyösi Levente: *Istenkép*, 2006; Tóth Péter: *Elégia – In memoriam* 1956, 2016), és ezek a darabok több esetben nagyobb érdeklődést kaptak, mint a régebbiek. Így történetelt, hogy a következő, fiókban maradt mű – Szokolaj: *A tűz márciusa*, 1958 (egykor kényszerből a Tanácsköz-

társaság emlékének ajánlotta) – csak 2001-ben szólalt meg, és Kocsis Zoltán nem 56-os, hanem Prométheusz tárgyú műsorba illesztette. A zeneszerző így emlékezett a komponálásra: „[A]mikor 1950-ben a Zeneakadémiára kerültem [...] már komoly előjelei voltak 1956-nak. [...] Erről még fiatalkoromban írtam egy oratóriumot, Ady versére *A tűz márciusát*. [...] Elég sok bajom lett ebből a művemből, de végül is megengedték, hogy bemutassuk. [...] Túl sokszor szerepelt benne a magyar szó, és ez nem tetszett a rádió akkori vezetésének. [...] *A tűz márciusa* egész életemet végigkísérte, olyan kitörő erő volt benne, és nyilvánvaló, hogy nemcsak 1848, hanem 1956 is ihlette.”⁴¹ (Sokatmondó, hogy az egykori rádiós cenzornak 1959-ben ugyanaz volt a kifogása az oratóriummal, mint Breuer Jánosnak a *Magyar zsoltárral*, 1990-ben.) Az ősbemutató recenzense, Meixner Mihály néhány stiláris gyengeségre hívta fel a figyelmet (például a lírai oldal visszafogottsága), de alapvetően elismerően szólt róla.⁴² 1959 után nem engedték többet előadni, de a felvételét rendszeresen sugározták a rádióban.⁴³

Az oratórium nagy szimfonikus zenekart igényel, jelentős ütőapparátust, orgonát, két zongorát, vegyeskart, gyerekkórust, beszélőt és öt énekes szólistát. Ekkora együtttest egyetlen műsorszámért ritkán állítanak ki a zenekarok, és azt is legfeljebb a népszerű *Carmina buran*éért, az *Ezrek szimfóniájáért* vagy Verdi *Requiem*éért. A 2001-es előadás tanulsága szerint hatvan perc hosszú, tehát legfeljebb félórás első rész illeszthető elé. Kocsis Zoltán azonban nem számolt azzal, hogy a közönség elfáradhat a koncert folyamán, és a félreeső koncerthelyszín (Budapesti Kongresszusi Központ) miatt fél a hazajutás nehézségeitől. Liszt és Szkrjabin a Szokolaj-oratórium előtt eljátszott Prométheusz-darabjai már kimerítették a hallgatóságot. Az egyik szemtanú így számolt be erről: „*A tűz márciusát* – a legendárium szerint – szerzője az 56-os forradalom áldozatai tiszteletére írta. Meglehet. Nincs élő ember, akinek mértékadó véleménye lehetne arról, hogy munka közben mire gondolt a komponista. A közönség idősebb tagjai viszont, akiknek még részük volt a tanács-

2003. október 23., 13:35.

2006. augusztus 17., 13:40.

2006. október 27., 13:40.

2013. április 22., 21:40.

2015. május 18., 13:35.

⁴⁰ ITT'ZÉS Mihály: *Magyar nyelv – magyar ritmus. Zrínyi prózája Kodály zenéjével = Magyar Zene*, 1958. január 1., 21.

⁴¹ KISS Eszter Veronika: *Hogy végre megértse áldozatait a nemzet. Szokolaj Sándor zeneszerző élete összefoglalásának tekinti az 1956-os forradalomra emlékező új művét = Magyar Nemzet*, 2008. október 10., 14.

⁴² MEIXNER Mihály: *A tűz márciusa. Szokolaj Sándor oratóriuma = Magyar Zene*, 1960. január 1., 91–92.

⁴³ *A tűz márciusa* című darab sugárzása: 1959. július 21., 20:50, Kossuth R.

1962. március 21., 22:25, Kossuth R.

1962. november 14., 19:19, URH R.

1964. február 13., 21:24, URH R.

1966. július 3., 19:54, URH R.

1967. március 21., 22:55, Kossuth R.

1968. augusztus 27., 15:15, Kossuth R.

1969. március 21., 22:55, Kossuth R.

1975. március 21., 18:48, Petőfi R.

1977. március 21., 22:55, Kossuth R.

1984. március 21., 10:50, Kossuth R.

1985. március 21., 10:34, Kossuth R.

1986. március 21., 20:25, Kossuth R.

1987. március 20., 16:05, 3. Műsor R.

közvértélem évfordulójára rendezett rituálékban, egyértelműen felismerhették a [z Ady-]szöveget is, meg a hangvételt is. [...] Sajnos ezúttal a koncert második félideje kissé túl hosszú és túl hangos volt nekem. [...] Szokolay Sándornak nem sok művét ismerem, de azok alapján nem gondoltam volna, hogy fiatalkori (1958-as) műve ilyen bombasztikus – és semmitmondó. Aztán szép csöndben, a közönség sor végén ülő részéből kezdtek többen kisettenkedni.”⁴⁴

A kritikusok finomabban nyilvánítottak véleményt. Kerényi Mária így írt: „A tűz márciusával a Nemzeti Filharmonikusok tematikus estjén legendás Prométheuszzenék (Liszt, Szkrjabin) társaságában találkoztam, s úgy éreztem, a mű drámai izzása – a huszonéves Szokolay máig érvényes kézjegye – ebben a közegben nemhogy megcsappant volna, inkább felfokozódott: perzselőbb lett, mint valaha.”⁴⁵ Csengery Kristóf érzékeny füllel hallotta meg a koncerttematika esetlegességét és főként a Szokolay-mű stílári kérdéseit. „Az Ady-verseket megzenésítő mű témája a magyar történelem, s aligha jár messze az igazságtól, aki azt feltételezi, hogy a komponista talán nem is márciusról, inkább októberrel próbált rejtjelesen, a sorok között üzeni – két évvel 1956 után. Ennek a műnek nem itt, nem most kellett volna elhangoznia. [...] Vannak zeneszerzők, akiknek korai kompozícióival szembeesülve meglepődünk, milyen nagy utat tett meg a komponista, milyen távol került az érett alkotó fiatalkori énjétől. Szokolaynál a meglepődés ellenkező előjelű: szinte mellbevágó, mennyire ugyanazt a hangot intonálja már a 27 éves fiatalember is, mint a mai szerző. [...] Erről a zenéről nem a változás, hanem a személyiségjegyek állandósága jut eszünkbe.”⁴⁶ Kocsis és Szokolay együttműködése ellenére a művet a korabeli közönség nem kedvelte meg, s azóta nem adták sem elő, sem felvételét nem játszották még le.

Szemtanú mise a forradalomért: 2016. október 15. 2016. október 15.

Járdányi: *Divertimento concertante*

Károlyi: *Missa in memoriam dier 23 octobris* (ösbemutató)

Bartók: *Magyar képek*

Fót, Szeplőtlen Fogantatás-templom,

Art's Phil-Harmony Zenekar, Art's Stúdiókórus,

Bartal László

A máig utolsó, fiókból előkerült 56-os emlékgene Károlyi Pál *Missa in memoriam diei 23 octobris* című alkotása. Károlyi pályája nehezen indult az 1956–57 fordulóján írt gyászmiséje és az általa használt – abban az időben még nem engedélyezett – stílusok miatt. Életútjáról így mesélt. „Csak hitegettek az állással a zeneműkiadóban és a rádióban is. Politikailag leírtak: még falun sem kaptam állást. Végül apám segített. A háború alatt zsidókat mentett, és egyikük nagyon magas beosztású ember volt ebben az időben. Egy szavába került, és máris felvettek a budapesti zeneiskolába. 1962-től ott tanítottam. [...] A 70-es években elfogadtak, befutottam. De még a 70-es évek végén – valószínűleg szakmai féltékenységből – kezdtek »nyesegetni«. Különösen a szerzői lemezem után. Kezdték belátni a kulisszák mögé – az egyszemélyes lektorátus dolgába és egyebekbe –, és annyira megundorodtam, hogy otthagytam Pestet.”⁴⁷ Nardán (Vas megye) való letelepedése után ismét magára talált, és 1989 után a Szombathelyi Tanárképző Főiskola megbecsült oktatója lett.

Az 1956-os forradalom nagy lelkesedéssel töltötte el, s annak hatására merült fel benne a misekomponálás. „Az 56-os forradalom idején voltam elsőéves főiskolás. November 4. után belekezdtem egy misébe, amelyet hosszasan írtam. 1957 tavaszán még úgy terveztük, a Főiskola kórusa bemutatja. Majd tanáromat, Viski Jánost hívatta Szabó Ferenc igazgató, s másfél óra múltán visszatérve Viski riadtan rendelkezett: tüntessem el a darabot. 63-ban megírtam hozzá az *Agnus Deit*, később befejeztem a *Credót* – ott, ahol főiskolásként abbahagytam. [...] A *Kyrie* és a *Glória* még főiskolák korszakából származik. Érdekes stílusbeli előrehaladás, de törést nem érzek. A 80-as években tettem hozzá a *Sanctust* és *Benedictust*. Belekompontáltam a forradalmat – az örömet az elején, a *Credóba* a gyászt. Az öröm hangulatába a *Himnusz* hangjait is beleszórtam.”⁴⁸ A misét először 1957-ben próbálták, de az előadásra – az említett okból – nem került sor. 1996-ban a Mátyás-templom együttese tűzték műsorra, de ez a bemutató a technikai nehézségek miatt elmaradt. Végül 2016-ban csendülhetett fel, Bartal László gondos betanításának eredményeként.

A misét indító *Kyrie* az egyetlen derűs tétel: szép, A-dúr zárlatával reményt sugall. A *Gloria* érzelmileg telített, erős ellentéteket egyesít. A mű szerkezeti súlypontja a több mint negyedórás *Credo*. A tétel négy egységre épül: a *Himnusz*-idézet alapján első részre, a keresztre feszítés borzalmaira, a feltámadás örömeire és a hitvallás többi

⁴⁴ DNI [DAUNER Nagy István]: *Korom és füst... = Cafe Momus* portál, 2000. március 25., <https://momus.hu/article.php?artid=209>

⁴⁵ KERÉNYI Mária: *Megrendítő zenei élmények a tavaszi fesztiválon = Napi Magyarország*, 2000. április 13., 12.

⁴⁶ CSENGERY Kristóf: *Hangverseny = Muzsika*, 2000. május 1., 45.

⁴⁷ HORVÁTH Sándor: *Vasi zongoraverseny bemutatója. Az alkotóval nardai otthonában = Vas Népe*, 1992. március 30., 5.

⁴⁸ HOLLÓS Máté: *Művek bontakozóban. Károlyi Pál útja a szabadsághoz = Muzsika*, 1996. szeptember 1., 45.

tételét tömörítő, keserű hangulatú lezárásra. Az első ütemekben fenséges fanfárt hallunk, amelyre az üstdob tritónusz ütése felelnek. Ezután hangzik fel a tétel – és egyben az egész mise – alapmotívuma: a *Credo in unum Deum* a *Himnusz* dallamára. A szerző a hitvallás legsúlyosabb tételéhez a nemzetet jelképező dallamot társítja. (Később az „Et in unum Dominum” szövege a „Jó kedvvel, bőséggel”, a „quilocutus est per Prophetas” részlet pedig a „Balsors, akit régen tép” dallamára szólal meg.) A feltámadást az egész misétől idegen, idillikus Cisz-dúr harmónia jellemzi, amelyre ellentétként felel a további hittételek zenekari szólamszerű recitálása. Jellemző, hogy az „expectore surectionem mortuorum” („várom a holtak feltámadását”) rész válik a háromszori ismétlés révén hangsúlyossá. A forradalom leverésének és a hatalom újbóli berendezkedésének drámai hangfreskója a tétel. (Lajtha a misével egy időben írja a *VII. szimfóniát*, amelyben hasonlóképpen alkalmazza a *Himnusz*t. Kérdés, hogy hallott-e fiatalabb pályatársa darabjáról.) A rövid *Sanctus* harmóniai újszerűsége lenyűgöző. A tételt ostinatóként kíséri az ostorcsapásra emlékeztető H–F üstdobütés, amely minden szentség dicsőítését ellenpontozza. Károlyi könyörtelen őszinteséggel lepi meg a híveket: a szentség és a földi lét végérvényesen elvált, ahogy azt a *Credo* jelezte. A *Benedictus* az előző tételek keserű és fájdalmas hangját viszi tovább. Ahogy a *Sanctus*, úgy a *Hosanna* is könyörgésre emlékeztet, s nem örömkialtásra. Az *Agnus Dei* annyi érzelmmel telítődik, amennyi hitelesíti a kétségbeesett hívő könyörgését. A tétel és ezzel a mise zárata szép G-dúr szeptim, amely feloldatlanul marad. Ahogy a korábbi disszonanciákat, úgy ezt sem oldhatja fel emberi kéz.

A mise befogadását megnehezíthetik a kemény hangzatok, a megszokottól eltérő dallamok és a lecsupaszított zenei gesztusok. A megismerésre méltó alkotás sajátossága, hogy Károlyi zeneszerzői érzékenységgel teremtette meg az általa megélt 1956-os forradalom zenei emléke-

zetét. Eddig három ízben hangzott el: 2016 októberében Fóton, a Szeplőtlen Fogantatás-, Pesterzsébeten, a Szent Erzsébet- és Szentimrevárosban, a Szent Imre-templomban. A mise fogadtatása kedvező volt, igaz, a közönség mindhárom esetben kisszámú, a napi és a szakmai sajtó nem írt róla.

„A kéziratok nem égneek el” – Összegzés

Felmerülhet a kérdés: mely művekről tudunk még, amelyek fiókban maradtak? Az említettekhez hasonlóan magas színvonalat képvisel Kósa György *VII. (Mohács) szimfóniája* (1956–57), Székely Endre *Szimfóniája* (1957), Maros Rudolf *Ricerca* (eredeti címe: *Respublica*, 1959), Szervánszky Endre *Hat zenekari darabja* (1959) és Járdányi Pál befejezetlen *Előszó* kantátája (1966). Székely, Maros és Szervánszky művei elhangzottak a saját korukban, később azonban nem jutottak nyilvánossághoz. Járdányi kantátáját 2000-ben bemutatták, felvételét kiadták, ám nem terjedt el. Kósa *VII. szimfóniája* máig az OSZK Zeneműtárában porosodik, pedig a gonosz János királyról szóló programja miatt nemigen lehet kétséges, hogy miről szól. Az említettekkel egy időben az erdélyi magyar szerzők is megemlékeztek mind az anyaországi, mind az erdélyi megmozdulásokról (főként a temesvári és kolozsvári diáklázadásról), így Szabó Csaba, Terényi Ede és Csíky Boldizsár, valamint mások életművében sifírozott 56-os emlékenek lappanganak. Hasonlóképpen sejthető, hogy az akkori dél- és felvidéki szerzők esetében is született mementó, ahogy az emigráció művészei is megemlékeztek róla. (A kutatóknak idehaza és a határokon túl még sok feladata maradt.) A kéziratok nem égtek el, de a pártállami index hatására az 1956-ra emlékező zenék – a sikeresnek mondható *VII. szimfóniát* leszámítva – nem váltak a koncertélet szerves részévé. Az egykori és az új emlékenek megismertetése még előttünk áll.

Cím	Keletkezés ideje	Ősbemutató	Új bemutató	Karmester	Együttes	Előadás
Zrínyi szózata	1954	1955, Zak	1991. február 15., Zak	Vajda Cecília	Áll. Ékar	19
Missa in memoriam diei 23 octobris	1957/63/82	(1957, Zak)	2016. október 15., Fót	Bartal László	Art's Phil-Harmony	3
VII. szimfónia	1957	1958, Párizs	1991. október 23., Opera	Medveczky Ádám	BFTZ	18
A tűz márciusa	1958	1958, Zak	2001. március 24., BKK	Kocsis Zoltán	NFZ, NÉ	1
Az események titkos története	1984	1985, Kassák Klub	1991. október 17., KLTE Aula	Szabados György	MAKUZ	6

Az elemzett 1956-os emlékenek előadásai

Hol vannak a pesti srácok filmjei?

Az 1956-os forradalom és szabadságharc a rendszerváltás utáni magyar filmekben

A tanulmány a rendszerváltás hajnalán és az 1989 után készült élelőszereplős játék- és dokumentumfilmek főbb tendenciáit tekinti át, néhány kisjáték- és rövidfilmes példával kiegészítve, amelyek híven tükrözik azt a problémát, hogy még a Kádár-rendszer összeomlása után sem tudott kialakulni egységes társadalmi konszenzus a hatvanöt évvel ezelőtti októberi eseményekről, ami meggátolta, hogy 1956 populáris filmmítoszok alapjává váljon. Holott 56-ot lehetne a nemzeti tragédia mellett nemzeti hőseket és hőstetteket is magában foglaló, közösség-szervező, nemzeti identitást erősítő történetként is értelmezni, amelyre minden magyar büszkén tekinthetne, akár a honfoglalásra, az istváni államalapításra vagy az 1848–1849-es forradalom és szabadságharcra. A cikk elemzései elvezetnek néhány lehetséges válaszhoz a kérdésre, hogy 1956-ból miért nem nőhetnek ki populáris (film)mítoszok. A tanulmány 1956-os filmek kezeli azokat az alkotásokat, amelyek az 1956. október 23. és november 4. közötti intenzív két héttel, vagy a megtorlások és disszidálások tükrében a forradalommal és szabadságharcra foglalkoznak. Nem tekintem 56-os filmeknek azokat – mint például Szabó Istvántól *A napfény íze* (1999), Kocsis Tibortól *a Magyarok a Barzáért* (2014), Fekete Ibolyától *az Anyám és más futóbolondok a családból* (2015) vagy Gyöngyössi Bence *A feltalálója* (2020) –, amelyekben 1956 pusztán egy nagyobb volumenű történet epizódjában jelenik meg, nem pedig központi témaként.¹

1956 emlékezete 1957-től 1989-ig

Az 1956-os forradalom és szabadságharc nemcsak a rendszerváltó demokratikus ellenzék fontos hivatkozási alapja

lett, hanem a Kádár-rendszer uralkodó ideológiájává, „alapító mítoszává” is vált, hogy 1956 „ellenforradalom” volt.² A Kádár-korszak nem 1956. november 4-ével, hanem 1957. május 1-jével kezdődött el, mivel közvetlenül a szovjet beavatkozás után még sokáig folytak a harcok, és a „szabadság két hete” alatt alakult munkástanácsok egyszerűen nem ismerték el a szovjet hadsereg által erőszakkal hatalomra juttatott Forradalmi Munkás-Paraszt kormányt.³ Tárgyalások útján tehát nem lehetett megszüldíteni a rendszert, így az elnyomó rezsim megkezdte a véres megtorlásokat, ennek eredménye lett az 1956. december 8-i salgótarjáni sortűz, amelyet a több ezer tüntetőre zúdítottak a karhatalom fegyveresei, miután azok munkástanácsai vezetői szabadon bocsátását követelték. Matúz Gábor játékfilmje, a *Nincs kegyelem* (2016) ezt rekonstruálja. A „kádári kiegyezés”, azaz az „életszínvonalalku” csak az 1960-as évek elején jött létre, de Kádár 1957. május 1-jén, a budapesti Hősök terén elmondott beszédében fektette le az alapjait. Az 1956. november 1-jén elhangzott rádióbeszédében még a forradalmat és a forradalmárokat éltető, a Nagy Imre-kormányban államminiszteri posztot betöltő kommunista diktátor a következő év munkaünnepén lépett először nyilvánosság elé. A több tízezres tömeg előtt szögezte le, hogyan kell értelmezni 1956-ot: imperialisták által szított és támogatott „ellenforradalom”, amely a Magyar Népköztársaság társadalmi rendje ellen irányult, nem munkások, hanem a régi, úri Magyarország képviselői szervezték, hogy viszatérjenek, a szovjetek éppen az ország függetlenségét hivatottak biztosítani, Nagy Imre és társai pedig árulók.⁴ Mint arra Gyáni Gábor is rávilágított, az 1956-os forradalom és szabadságharc kádári kollektív emlékezetét nem

¹ Mivel a tanulmány a filmes fősodor főbb tendenciáit igyekszik kimutatni, az animációs és a kísérleti filmek nem képezik az elemzés tárgyát, még ha Kiss István *Töredékek 1956-ja* (2006) és Halász Péter *Hermine névű – Szellemjárása* (2006) érdekes adalékkal szolgálnak is 1956 reprezentációjához. Ugyanígy nem taglalunk számos, a forradalom és szabadságharcra reagáló, Magyarországon kívüli megmozdulásokat feldolgozó dokumentumfilmet sem, például *Varjúroptetés – 1956 Bukarestben* (Fischer István, 2006) és *Az otthon maradtak* (Maksay Ágnes, 2006).

² SZABÓ Miklós: *A klasszikus kádárizmus = Rubicon*, 1998, 8. sz., 12–18.

³ SZAKOLCZAI Attila: *Az 1956-os forradalom és szabadságharc*. Bp., Kossuth, 2010

⁴ A Kádár-beszéd itt olvasható: https://munkas.eoldal.hu/cikkek/kadar-janos-beszedei/kadar-janos-beszede-a-hosok-teren-1957_-majus-1-en.html

egészen az össznépi felejtés vagy amnézia jellemezte, hanem kifejezetten „forró” volt, nagyon is benne volt a köztudatban. Amellett, ha tényferdítések mentén is, a hivatalos tankönyvekben volt róla szó, családok, kis ellenzéki közösségek ápolták 56 emlékét, a vele kapcsolatos tabuk és elhallgatások, félinformációk pedig csak erősítették misztikusságát, sőt mitikusságát.⁵

A „kádári kiegyezéssel” párhuzamosan kibontakozó modern magyar film vagy magyar új hullám is ebben a szellemben érkezett 1956-ról. Az aczéli „3 T” által meghatározott kultúrpolitika szerint kívánatos volt, hogy a magyar filmrendezők megnyilvánuljanak a közelmúlt és a jelen társadalmi-politikai kérdéseivel kapcsolatban, tehát folytassanak párbeszédet a hatalommal, sőt óvatos társadalomkritikát is megfogalmazhatnak. Már csak azért is, hogy a Nyugat számára legyen meg a látszat, hogy a Kádár-rendszer demokratikus, teret enged a szabad véleménynyilvánításnak. Cenzúra persze létezett, és 1956 mint forradalom bemutatása valójában tabunak számított, így a magyar filmrendezők jellemzően két stratégiát választottak annak ábrázolására.⁶ Egyrészt a közelmúlt eseményeivel foglalkozó analitikus történelmi filmek jellemzően egy-egy epizódot szenteltek az 56-os eseményeknek, amelyeket személyes vagy családi drámák katalizátoraként ábrázoltak (Fábri Zoltán: *Húsz óra*, 1965; Szabó István: *Apa*, 1966; Kósa Ferenc: *Tízezer nap*, 1967). Ám, mint arra Gelencsér Gábor is rávilágított, ezek az alkotások következetesen szembementek a kádári felejtéspolitikával, és formaszervező elvvé tették magát az emlékezést (például az időrendfelbontással, vagyis jelen és múlt történéseinek párhuzamba állításával). Herskó János a *Párbeszéd*-ben (1963) még odáig is elmerészkedett, hogy csak a háttérben, de megmutatta a november 4-én Budapest utcáira benyomuló szovjet tankokat, velük kontrasztban pedig visszavágott az 1945-ös, koncentrációs tábori képsorokra, amelyeken a táborban raboskodó főhős nő még valóban felszabadításként élte meg a Vörös Hadsereg drótkerítéseket áttörő harckocsijainak érkezését.⁷ A másik stratégia a parabolikus-allegorikus filmek készítése volt: Jancsó Miklóstól a *Szegénylegények* (1966), Kósa Ferenc-től az *Ítélet* (1970), Sára Sándor *80 huszára* (1978), Szomjas György *Roszszerbekje* (1979) vagy a rendszerváltás évében bemutatott *Vadon* (1989) András Ferenc-től a magyar történelem korábbi eseményeit (jellemzően az

1848–1849-es forradalom és szabadságharcot) használták fel ahhoz, hogy 56-ról és a Kádár-rendszerrel indirekten, mégis őszintén és kritikusan nyilatkozzanak meg.⁸

A rendszerváltás környékén és 1989 után a parabolikus-allegorikus fogalmazás okafogyottá vált, hiszen maga a pártállam is revideálta 1956-ot mint ellenforradalmat, az egykori államminiszter és a Politikai Bizottság tagja, Pozsgay Imre „népfelkelésnek” nevezte, a demokrácia korszakában pedig legfeljebb csak a pénzhiány szabhatott gátat a filmrendezőknél, a politikai cenzúra már nem. Az analitikus történelmi filmek készítése viszont folytatódott, ám ezek már kendőzetlenül bemutatták mind a Rákosi-diktatúra, mind a Kádár-rezsim kegyetlenségét. Az 50-es évek játékfilmes hullámával párhuzamosan, a 70-es évek végén és a 80-as években kibontakozó, interjúalapú történelmi dokumentumfilmeket ugyanez az attitűd jellemezte: a három évtizeden keresztül elhallgatott, elferdített tényeket hozták a lehető legdirektebb módon a felszínre. Azaz a rendszerváltás a filmművészetben is elválaszthatatlanná vált 1956 emlékezetétől. Az 1989 táján és az 1990-es években készült játékfilmeknek és dokumentumfilmeknek közös jellemzője, hogy egyrészt gyász munkát végeznek: felelevenítik a méltatlan módon mellőzött hősokeket, mártírokat, másrészt képet festenek az 1963-as „kádári kiegyezés” miatt sokak által máig nosztalgiával szemlélte „puha diktatúra” másik oldaláról, a kegyetlen megtorlásokról, amelyek ismeretében már nem is tűnik annyira „puhának” a diktatúra. Rainer M. János kétféle 56-reprezentációt vázolt fel a 2006-os, az ötvenedik évforduló alkalmából írt szövegében, amelyek rögzülhetnek a kollektív emlékezetben, miután lezárult az emlékezés kommunikatív, azaz az eseményeket vitató, egymással versengő személyes beszámolókból álló szakasza. Rainer szövegében egyrészt az említett november 4. központú történetekről olvashatunk, amelyek a nemzeti tragédiáról, a hősies bukásról, a nemzeti gyászról szólnak. Ide sorolhatók a példaként felhozott játék- és dokumentumfilmek. Az október 23. központú történetekben viszont a győztes forradalom a hangsúlyos, október 23. pedig a bátorság, a merészség, az ifjúság és a szabadság piros betűs ünnepe. A történész tizenöt évvel ezelőtti írásában azt tartotta valószínűnek, hogy az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc emlékezetének mintájára 1956-ról is a két narratíva szintézise fog rögzülni a magyar társadalom kollektív

⁵ GYÁNI Gábor: *A történelem mint emlék(mű)*. Bp., Kalligram, 2016, 230–245.

⁶ VARGA Balázs: *Párbeszédnek kora. Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben* = „Hatvanas évek” Magyarországon. Tanulmányok. Szerk. RAINER M. János, Bp., 1956-os Intézet, 2004, 427–446.

⁷ GELENCSEŔ Gábor: *Politikai ideológia – szerzői poétika. A magyar új hullám ’56-képe* = ’56, te suhanc. Az 1956-os forradalom és szabad-

ságharc magyar játék-, tévé-, animációs és kísérleti filmek tükrében. Szerk. SZŰK Balázs, Debrecen, Debreceni Művelődési Központ, 2017, 213–223.

⁸ 1956 történelmi paraboláiról lásd bővebben BENKE Attila: *A forradalomról virágnyelven. Filmes parabolák és allegóriák az 1956-os forradalomról* = Uo., 197–213.

memóriájában.⁹ A következőkben elemzett filmek jelentős hányada november 4. központú, inkább a hatvanadik évforduló (2006) környékén tűnnek fel nagyobb számban a kettőt ötvöző, illetve október 23. központú alkotások.

1956 és 1989

„Tudtuk, hogy amit mi, Magyarországon tettünk, azzal kivertük az első téglát a kommunizmus falából” – emlékezett vissza a rendszerváltás szemszögéből Pongrátz András egykori forradalmár az Egyesült Államokban élő és dolgozó Kovács Klaudia és Hules Endre amerikai gyártású dokumentumfilmjében, *A lyukas zászlóban (Torn from the Flag, 2007)*, amely egyértelműen október 23. központú történet, abszolút pozitív végkicsengésű eseményként ábrázolja az 1956-os forradalom és szabadságharcot a rendszerváltás felől. 1989 tehát 1956 törekvéseinek beteljesedése ebben az értelmezésben. Ám Szalay Péter azért is érezte fontosnak, hogy elkészítse az 1989-es határnyitásról, illetve a páneurópai piknikről szóló dokumentumfilmjét, a *Nincs parancs!*-ot (2020),¹⁰ mert ha azt állítjuk, hogy 1956 magyarországi kollektív emlékezetét a megosztottság jellemzi, akkor ez a rendszerváltás esetében még inkább érvényes. A Szalay művében ábrázolt euforikus „pillanatot” (vagyis a szabadság és demokrácia első évét) az embereket gyorsan kijózanító gazdasági és társadalmi-politikai válságok követték (például a privatizáció következtében gyárbezárások és emberek tízezreinek utcára kerülése). Egy friss közvélemény-kutatás szerint a magyar társadalom jelentős hányada több szempontból is kudarként értelmezi a rendszerváltást, és még mindig élénk a Kádár-nosztalgia, minthogy a válaszadók kétharmada szerint 1989 előtt „kiszámítható rend volt és társadalmi béke”.¹¹ Tehát a rendszerváltás alapján Magyarországon semmiképp sem lehet dicsőséges győzelemként értelmezni 1956-ot, mivel a társadalom közel sem pozitívan értékeli 1989-et.

Mindenesetre 1956 és 1989 elválaszthatatlan egymástól, minthogy a rendszerváltó folyamatok éppen 56-tal összefüggésben indultak meg, a köztársaságot pedig 1989. október 23-án kiáltották ki. A demokratikus ellenzék részben azokból az értelmiségiekből szerveződött, akik részt vettek az októberi eseményekben (például Mécs Imre, Vászárhelyi Miklós), vagy küldetésüknek tekintették, hogy igazságot szolgáltatassanak a kivégzett Nagy Imrének, Ma-

léter Pálnak, Gimes Miklósnak és társaiknak. A fontosabb események közé tartozik az 1986 végén, Donáth Ferenc kezdeményezésére megtartott 1956-konferencia, a Történelmi Igazságtétel Bizottságának (1988) megalakulása, a kivégzés évfordulóján, 1988. június 16-án szervezett megemlékezések és demonstrációk a forradalom helyszínein, például a Batthyány-örökmécsesnél és a 301-es parcellánál, ahol jeltelen sírban voltak eltemetve a mártírok. A Pozsgay Imre-féle „népfelkelés” után pedig következett 1989. június 16.: Nagy Imre és társainak újratemetése, ami tulajdonképpen maga a rendszerváltás volt, hiszen győzött a demokratikus ellenzék, kikényszerítette mind a szertartás megrendezését, mind az 1956-os forradalom átértelmezését az MSZMP részéről. A Hősök terén, kétszázazres tömeg jelenlétében megtartott, a televízió által közvetített megemlékezés egyúttal gyászmunka is volt, a megkönnyebbülés és a megtisztulás érzése bánattal, rezignáltsággal vegyült. Rainer M. János szerint egy korszak temetéseként maradt meg a kollektív emlékezetben.¹² A rendszerváltás korszaka és a közelmúlt magyar filmjei is a gyász és a (meg)emlékezés szellemében készültek.

A játékfilmek közül az 1989-es trendek közvetlen előmenye Gárdos Péter keserű satírája, a *Szamárköhögés* (1987) és Kósa Ferenc től *A másik ember* (1988) második része. A *Szamárköhögés* a forradalom eseményeit gyerek-szemszögből követi végig, és annak tragédiáját a kisiskolás főhős, Tomi keserű érési történetével állítja párhuzamba. Tomi számára egy darabig 1956 az iskolaszünet miatt felhőtlen szórakozást és sok csínytevést jelent, ám egyik társa értelmetlen halála (játék közben eltalálja egy puska-golyó) és a film végi, a szovjet tankok által romba döntött Budapest apokaliptikus látványa kijózanítja. Ezek az események indítják el, ha nem is a felnőtté, de az érettebb kamasszá válás útján. Gárdos művének különlegessége, hogy nem Nagy Imre hangján, de az ő szavaival szerepel a híres november 4-i segélykérő beszéd a filmben: az apokaliptikus városkép és ez kérdőjelezi meg a legerőteljesebben a szovjetek mint „felszabadítók” szerepét, továbbá a Kádár-rendszer legitimitását.

A másik ember is keserű, tragikus hangvételű film, amely a harcokban elesett hősök ünnepélyes gyászszerzetésével nyit, és a forradalmárok halálával zárul. Kósa Ferenc rendező, bár szentnek tekintette a forradalmat – ezért sem volt hajlandó a *Tízezer nap* két éves betiltása ellenére az 56-os epizódjában „ellenforradalomként” hivatkozni rá –,

⁹ RAINER M. János: '56-os kérdések = *Múltunk*, 2006, 4. sz., 91–98.

¹⁰ BENKE Attila: *A rendszerváltás nagy generációja. Beszélgetés Szalay Péterrel = Filmvilág*, 2020, 4. sz., 14–15.

¹¹ A Policy Solutions és a Friedrich-Ebert-Stiftung a Závecz Research-csel együtt végzett reprezentatív felmérést 2020 márciusában. BÍRÓ-NAGY András: *A rendszerváltás társadalmi megítélése 30 év után = Új*

Egyenlőség, 2020. május 31. <https://ujegyenloseg.hu/a-rendszervaltas-tarsadalmi-megitelese-30-ev-utan/>

¹² RAINER M. János: *Nagy Imre újratemetése – a magyar demokratikus átalakulás szimbolikus aktusa = A magyar forradalom eszméi. Eltérprásuk és győzelmeik (1956–1999)*. Szerk. KIRÁLY Béla, CONGDON, Lee W., Bp., Atlanti Kutató és Kiadó Társulat–Alapítvány, 2001, 240–258.

bevallottan mindenféle fegyveres harcot ellenző, radikális pacifista volt,¹³ akár a film hősei, a vészkorszakban, a nyilasok által megölt idősebb Bojtár Antal és azonos nevű fia. „Sajnos ebből háború lesz, és nagyon úgy néz ki, hogy megint a kalapács és az üllő közé kerülünk” – mondja egy idős férfi a filmben, félelme pedig beigazolódik, hiszen a fegyveres felkelést kemény megtorlás követi. Kósa még a „pesti srácok” mítoszával is leszámol, mert az ifjabb Bojtár vidékről a felkelőknek élelmiszert hozó nagyapját puskákkal megállító kamasz forradalmárokat egyrészt veszélyes, másrészt tragikus sorsú gyerekhadként mutatja be.

A dokumentumfilmek közül hasonló hangvételű *A Dunánál* (Schiffer Pál, 1988) és az *Újmagyar siralom* (Ember Judit, 1989). Schiffer Pál és Magyar Bálint szociológus műve Sára Sándor *Aki magyar, velünk tart* (1993) című alkotását megelőlegezve a vidék forradalmát mutatja be, amelyről még a rendszerváltás után is igen kevés alkalommal esik szó a nagyvárosi események mellett. *A Dunánál* különböző társadalmi státuszú és világlátású embereket szólaltat meg, akik közül a „rendszerhűek” (például Dér László egykori párttitkár, Szemerédi István iskolaigazgató és pártpropagandista), valamint a rendszerrel szembekeverültek (például Taba János egykori tanácstitkár, a helyi forradalmi Nemzeti Bizottság titkára, Kothenz Béla asztalos, az NB elnöke) egyaránt őszintén megnyilatkoznak 1956-ról. Abban mind egyetértenek, hogy a falu, Dunapataj jövőjéért aktívan tenni kell, de az akkori iskolaigazgató vandalizmusként írja le a forradalom eseményeit, sőt kifejezetten félt annak idején, és „második felszabadulásként” jellemzi a szovjetek érkezését. Az idős emberek közül többen (Mádi Kálmán, a pártból kizárt egykori terménybegyűjtő, Körmendi József, a helyi Nemzeti Paraszt-párt hajdani vezetője) pozitívan nyilatkoznak a Kádár-rendszerrel: „Ebben a társadalomban minden becsületes embernek ott a helye” (Mádi); „Itt nemigen van szegénység, nincs koldus, mi a baj?” (Körmendi). Ilyen módon Schiffer műve igen komplex, kontrasztos képet fest 56-ról.

Az *Aki magyar, velünk tart* csurgói története *A Dunánál* címűhöz hasonló ívet ír le, és Sára Sándornál is a film második fele a dunapatajinál még kegyetlenebb megtorlásokra koncentrálna a kényszervallatásokkal, verésekkel, testi-lelki megalázások történeteivel. Sára dokumentumfilmjében is hangsúlyos, hogy akik részt vettek a forradalomban, és maradtak, azok nehezen vagy egyáltalán nem találtak munkát, illetve elvesztették munkahelyüket. Az *Aki magyar, velünk tart* azonban nagyon pozitív hangvételű, kifejezetten optimista mondattal zárul: „56 nélkül nincs most”. Tehát Sára Sándor alkotása a kegyetlen re-

torzió felidézése mellett azt sugallja, hogy ha rövid távon el is bukott a forradalom és szabadságharc, a távoli jövő, így a rendszerváltás szempontjából mindenképp pozitív változást készített elő.



Ember Judit több dokumentumfilmet és sorozatot szentelt a Nagy Imre-csoportnak (*A snagovi gyerekek*, 1987; *Menedékhely*, 1988; *A misszió*, 1999), ám mind közül a legkülönlegesebb és talán leghatásosabb az 1989. június 16-i rendszerváltó gyászszertartáshoz szorosan kötődő *Újmagyar siralom*. A háromórás film a klasszikus, interjúalapú történelmi dokumentumfilmeketől eltérő módon, direct cinema stílusban készült: Ember kamerája a mártírok maradványainak exhumálását követi végig (majdnem) valós időben, a 301-es parcellánál, a rákoskeresztúri temetőben. Egyszerre felemelő és végtelenül szomorú látvány, ahogy Nagy Imre, Gimes, Maléter és mások megbarnult, földes koponyái vagy drótokkal körbetekert csontjai előkerülnek a föld alól, a hozzátartozók szeme láttára. Nemcsak 56-tal kapcsolatos, hanem azzal szoros összefüggésben lételméleti kérdéseket is felvetnek a kihantolás képsorai. Ennyi maradt az ország függetlenségéért küzdő, jobb sorsra érdemes férfiakból: egy-egy csontdarab és koponya, amelyekről már le-lejárnak az állcsontok. A diktatúra és a megtorlás áldozatainak tetemei némaságukban, pusztán létükkel kiáltottak a hazug, 56 emlékezetét megmászó, elnyomó rezsim „elföldeléséért”. Az eltemetett múlt szimbólumaiként való felszínre kerülésük egyúttal a „kollektív amnézia” végét is jelentette. Érdekes adalék, mintegy kiegészítés a filmhez ifjabb Gimes Miklós műve, az *Anyá* (Mutter, 2002), amely a Svájcba szakadt Gimesné,

A Dunánál
rendező:
Magyar Bálint,
Schiffer Pál,
1987,
fotó: Buray
Zsuzsanna,
NFI Film-
archívum

¹³ ZSUGÁN István: *Művészet és politika vonzásában (Képviselőházi találkozások Kósa Ferencsel) = Szubjektív magyar filmtörténet (1964–1994)*. Szerk. ZALÁN Vince, Bp., Osiris, Századvég, 691–700.

azaz Gimes Lucy történetét meséli el, és ezzel kontrasztban mutatja be a forradalom mártírja mögött az embert.

Gyász, megemlékezés, felelősségre vonás

Az 1989 utáni, november 4. központú filmekben a Szamárköhögéshez, *A másik emberhez*, Schiffer és Ember műveihez hasonlóan a gyász, a megemlékezés és a felelősségre vonás a központi téma, valamint 1956 nemzeti tragédiájának őszinte bemutatása a fő cél. Ha a november 4. központú történetekben meg is jelenik például a külföldi riporterek (András Ferenc: *Hajnalban meghalnak az álmok*, 1993) vagy a nyugati vöröskeresztes önkéntesek (Dékány István: *Budapesti bevetés*, 1998) hősiek helytállása, a filmek általában ekkor is a „nagyobb erővel” szembeni tehetetlenségüket hangsúlyozzák. Bereményi Géza a szovjet tankok invázióját a magyarországi amerikai nagykövetség perspektívájából bemutató *Szabadság tér 56* (1997) című alkotásából egyenesen süt a tehetetlen düh, és Washington passzivitása rendíti meg a diplomátákat.

A Szamárköhögéshez hasonlóan Cantu Mari *Rózsadombja* (2004), Erdőss Pál *Budakeszi srácokja* (2006), Csicskár Dávid *Uchebnikje* (kisjátékfilm, 2016) és Szabó Szonja *Partizánokja* (kisjátékfilm, 2016) is gyerekek és kamaszok szemszögéből mutatja be 56 eseményeit. Az *Uchebnik* kivételével mindegyik tisztán november 4. központú történet, amelyekben a gyerekek a forradalom, majd a szabadságharc bukásával szembesülve válnak kényszerűen, túl korán felnőtté. Hőseik viszonylagos idillben, elszigeteltségben élnek, de a *Rózsadomb* Pankája és Miksája a leginkább, akiknek szülei a Rákosi-kormány tagjai, a rendszer kedvezményezettjei, ám a kemény diktatúra paranoid légkörét, majd a forradalom rendkívüli állapotát maguk is megtapasztalják. A kegyetlen világból szinte semmit sem értő vagy észlelő gyerekhősök tulajdonképpen azokat a hétköznapi embereket is szimboli-

zálják, akik legfeljebb közvetetten érzékelték azt a terrort, amely 1956-ban embertömegeket késztetett, hogy utcára vonuljanak, majd fegyvert ragadjanak. Az a mozzanat, hogy eléri őket is a forradalom (*Rózsadomb*) vagy a megtorlás (*Budakeszi srácok*, *Partizánok*) vihara, hasonló ahhoz az első megrázkódtatáshoz, amelyet a felnőttek tapasztaltak, amikor ismerősüket vitte el az ÁVH vagy lesöpörték a padlásukat. Ezeknek a filmeknek a szereplői viszont nem jutnak el a cselekvésig, passzív szemlélői vagy elszenvedői a történeteknek, így sem hőskökké, sem mártírokká nem válhatnak. Hasonló probléma jelenik meg az igaz történeten alapuló *Telitalálatban* (Kardos Sándor – Szabó Illés, 2003). Már nem kamasz, csak gyerekes a lottónyertes Béla, aki éppen a forradalom napján, október 23-án akarja átvenni a nyereményét önző módon, mindenáron, nem törődve azzal, hogy az utcára vonultak, akiket csak akadályoknak tekint, az ő szabadságáért is harcolnak, és pénzével akár az ügyüket is támogathatná.

A *másik ember* nyomvonalán halad *A halálraítélt* (Zsombolyai János, 1990), amelynek értelmiségi főhőse, Gergő Ferenc már a halálsoron vár kivégzésére, cellájában tépelődve réved vissza a forradalom eseményeire, amelyekbe ő annak ellenére is csak belesodródott, hogy barátja és munkatársa, Wágner Sándor koncepciók pere és meggyilkolása mélyen megrendítette. Hasonló módon, „november 4. perspektívájából”, azaz a megtorlások felől visszaemlékezve mutatja be 56-ot Makk Károly a *Magyar rekviemben* (1990), amelynek a Cserhalmi György által megformált, bebörtönzött, akasztására váró hősen keresztül hiába jelenik meg a „pesti srácok” és a hősiek utcai harcok toposza, a flashback szerkezet és az álomszerű, stilizált képi világ miatt a barikádok szinte soha nem létezett fantáziavilág részeként jelennek meg. Makk művében a jelen valósága a pokolnál is rosszabb, így van, aki meg sem várja a bitófát, és öngyilkos lesz. *A halálraítélt* Gergője kegyelmet kap, de ez életfogytiglani börtönbüntetést jelent, másrészt kihirdetésének pillanatát szürreális vízióként jeleníti meg: az emberi beszéd eltorzul, az őrjítő zaj és fülsértő zene uralkodik el a hangszávon, a háttérből beszűrődő erős fény pedig majdnem kielemezi a képet.

Hősmítosznak nincs helye Mészáros Márta önéletrajzi ihletésű *Napló* trilógiájának (*Napló gyermekeimnek*, 1984; *Napló szerelmeimnek*, 1987; *Napló apámnak, anyámnak*, 1990) záró epizódjában. A *Napló apámnak, anyámnak* nemcsak a forradalom, hanem egy egész eszme és rendszer bukását mutatja be a hithű, a Horthy-korszakban illegális kommunistaként működő János kivégzésével. Az 50-es években saját elv- és bajtársa, Magda által bebörtönzött, majd 1956-ban a rendszer ellen harcoló férfit ugyanaz a Jan Nowicki játssza, aki a főhősnő, Juli édesapját: az apa a sztálini terror áldozatává vált a Szovjetunióban. Ezáltal Mészáros párhuzamba állítja az édesapa és a Juli számára

A halálraítélt
rendező:
Zsombolyai
János, 1989,
fotó:
Bécsi Imre,
NFI Film-
archívum



pótapa János tragédiáját, így a két elnyomó rendszert, a sztálinista kemény diktatúrát és az 56-ot megtorló kádári diktatúrát.

A Mészöly Miklós regényéből készült *Pannon töredék* (Sólyom András, 1998) is csak néhány epizódot szentel a forradalom romantikus mítoszának. Az egyikben Léta, a magyar felkelésben aktívan részt vevő bolgár egyetemista lány és Péter, az eseményekbe csak a Léta miatti szerelme okán belesodródó magyar fiú heves szeretkezésbe kezd, amikor meghallják Nagy Imrének az ország függetlenségét kinyilvánító, euforikus beszédét. A szabadságot és a szerelmet látványosan összekapcsoló jelenettel kontrasztban a zárójelenet a szexualitást és a megtorlást köti össze. A láncra vert Pétert előbb szexuálisan felizgatja az ÁVH gépiprónője, majd szöveget ver a nemi szervébe, hogy kicsikarja belőle a Létát terhelő vallomást. Sólyom András műve a kádári felejtéspolitikát is felvázolja a végső feliratban: bár a főhős 1963-ban amnesztiát kapott, a továbbiakban hallgatnia kellett a történetekről.

Hintsch György dokumentumfilmje, az *Irgalmatlanul – Mansfeld Péter* (1994) és Szilágyi Andor játékfilmje, a *Mansfeld* (2006) egyaránt a megtorlás felől közelít 1956-hoz, illetve az egykori Széna téri „pesti srácokhoz”, a címszereplőhöz és barátaihoz. Mansfeldék nem is forradalmi tevékenységük, hanem azt követő „balhéjuk” (túszul ejtettek egy rendőrt, elloptak egy autót) miatt kerültek a hatalom látóterébe, így bíróság elé. Az *Irgalmatlanul* történetében az életben maradt barátok (Egei Attila, Holecz István, Blaski József) és az egykori védőügyvéd, Gárgyán Tibor visszaemlékezései, a *Mansfeld*-ben maga a kibontakozó drámai cselekmény rajzolják fel Mansfeld Péter alakját, akinek halálát egyaránt értelmetlennek mutatja be mindkét alkotás. A játékfilm főszereplője inkább passzív, az eseményekkel sodródó, a börtönben és a kihallgatások során testileg-lelkileg megkínzott antihős, akinek kivégzése azon múlik, hogy kegyelmi kérvényével 1959. március 21-én, a Tanácsköztársaság kikiáltásának negyvenedik évfordulóján nem foglalkoztak. A dokumentumfilmben Gárgyán és társai szerint is Péter vakmerő, meggondolatlan, szinte még gyerek volt, aki fel sem fogta, hogy a bíróság előtti pimaszságával és bátor kiállásával csak ront a helyzetén. Tehát Hintsch és Szilágyi művei hős helyett áldozatként, ellentmondásos karakterként ábrázolják Mansfeldet, kísérletet sem tesznek arra, hogy a „pesti srácok” mítosza szellemében klasszikus, cselekvő hőssé éleljék.

A rendszerváltás kritikusai szerint azért is csalódáskeltő, ami 1989 után történt, mert nem volt komoly elszá-

moltatás, azaz nem vonták felelősségre (kellő mértékben) a bűnösöket. Néhány filmben ez is központi motívummá válik. Erdélyi János és Zsigmond Dezső többszörösen díjazott dokumentumfilmje, a *Vérrel és kötéllel* (1989) az 1956. október 26-i, mosonmagyaróvári sortűz bűnöseit és túlélőit, illetve áldozatainak hozzátartozóit szembesíti egymással. A határ menti laktanyához vonult, tüntető civileket (diákok, munkások) kegyetlenül, nemcsak géppuskákkal, hanem gránátokkal is lemészároló katonák és parancsnokok, Dudás István százados egyaránt megjelennek Erdélyiek művében. Utóbbiak megszólaltatása révén a néző betekintést nyer a hatalom pszichológiájába, így lehetséges magyarázatokat kap arra, hogy miért hallgatták el harminc éven keresztül 1956 tragédiáit. Van, aki nem tanúsít megbánást, mást máig gyötört a bűntudat, és elcsukló hangon emlékezik vissza, míg Dudás többnyire tagad, amikor egy lakossági fórumon szembesítik azzal, hogy karmozdulatával adott jelt a tűzparancsra. Azon túl, hogy Erdélyi és Zsigmond dokumentumfilmje elősegíti a trauma feldolgozását, előrevetíti az 1989 utáni korszak fő problémáit: a bűnösök felelősségre vonásának kérdését annak tükrében, hogy egymással vitatkozó diskurzusok és visszaemlékezések határozzák meg 1956 emlékezetét.¹⁴

Skrabski Fruzsina és Novák Tamás nagy visszhangot kiváltó dokumentumfilmjében, a *Bűn és büntetlenségben* (2010) felkeresték az 1956 utáni megtorlások egyik főszereplőjét, Biszku Bélát, az 1957 és 1961 közötti belügyminisztert, aki a rendszerváltás után évtizedekig szabadon, békében élt egy magyarországi kis faluban, amíg a film hatására feljelentést nem tettek ellene, amelynek eredményeként bíróság elé kellett állnia. Biszku élő példája volt annak, hogy a rendszerváltás legfeljebb csak részben, a politikai hatalom szintjén ment végbe Magyarországon, a fejekben viszont nem, hiszen ahogy az egykori ortodox kommunista politikusnak nem okozott álmatlan éjszakákat, hogy koncepciók révén elítélt emberek ezreit küldte a halálba, úgy a körülötte élőknek sem volt gondja azzal, hogy a kommunista diktatúra egyik legelköteleztebb híve büntetlenül élte életét húsz évvel az államszocializmus összeomlása után is. A provokátorok szerepét nyíltan felvállaló alkotóknak sem sikerült fő céljukat elérniük, hogy Biszku Béla beismerje bűnösségét, viszont a dokumentumfilm ráirányította a figyelmet arra, hogy az 1956-tal és a Kádár-rendszerrel kapcsolatos kollektív felejtés még a 2000-es évek végén is jellemző volt a magyar társadalomban, ami csak nehezítette az 1956-tal kapcsolatos konszenzus kialakulását.

¹⁴ A témával tovább foglalkozik, és a felelősségre vonást már a címében is hangsúlyozza: *...a gyilkosokat néven nevezni!* (dokumentumfilm, rendezte JUHÁSZ László, 2007).

A bűnösség kérdésével foglalkozik Bernáth Szilárd kisjátékfilmje, a *Szabadok* (2019) is, amelynek hitében megíngott ÁVH-s főhőse, Antal november 4-én a szovjetekkel tér vissza a fővárosba, ám ébredező lelkiismerete vízióként uralkodik el a filmen, amikor egy forradalmár esik a fogásába. Bernáth musicallé érleli a *Szabadokat*, amelynek ironikus dalszövegei, illetve az utca emberéből átváltozott énekesei gyilkolásra buzdítják Antalt, aki akár hőssé is válhatna, és lehetné a fegyvert. Ám gyávasága és konformizmusa ismét erőt vesz rajta, amikor megjelenik egy szovjet katona: felemeli puskáját, és lelövi eleresztett, fiatal foglyát. Íme, Magyarország tragédiája: amíg az idegen hatalom megszállói jelen vannak, addig nincs szabadság.

56 populáris mítosza felé

A 2006-os, ötvenedik évforduló környékén és azt követően több olyan alkotás készült, amelyek részben vagy egészben október 23. központú történetek, és megkísérelték populáris mítoszá érlelni 56-ot. Litván György definíciója szerint az 1956-os mítoszok az események olyan felfogásai, ábrázolásai, amelyek a forradalom egészére, jellegére vonatkoznak, és a legendákkal szemben tartalmaznak tényszerű elemeket, még ha egyoldalúan vagy túlzásoktól sem mentesen is.¹⁵ A mítoszok ebben az értelemben ugyan nem tekinthetők 56 hiteles forrásainak, ugyanakkor a szellemiségét, a lényegét hitelesen megragadhatják. A mítosza általában jellemző, hogy (fantasztikus) túlzásokkal él és erősen szimbolikus, mégis szoros kapcsolatban áll a hétköznapi világával, jelképes problémamegoldó funkcióval bír, illetve parabolajellege miatt pozitív példát mutat a jelen embere számára. Mint arra például Richard Slotkin rámutatott, az amerikai vadnyugat történelmét parabolikus-allegorikus történetekké formáló western műfaja is a tényekből kiindulva épít populáris mítoszokat, amelyek példázatjellegük mellett közösség-szervező erővel bírnak, a nemzeti identitást erősítik.¹⁶ Az 1956-os forradalom és szabadságharcnak is vannak olyan mozzanatai, értékei (mint a szabadságvágy, a diktatúrával szembeni hősiesség fellépés, az aktív, cselekvő állampolgári magatartás stb.), amelyekkel politikai pártállástól függetlenül lehet azonosulni, és mitikus történetek alapjai lehetnek. Litván György felsorakoztatott néhány 56-os mítoszt, amelyek a kollektív emlékezet részeivé váltak. Ezek közül a filmesek jellemzően a „pesti srácok” (amely szerint a szabadságharc a diákok és diákkorúak hősiesség helytállása volt), a „tisza forradalom” (amely szerint a mo-

rálisan jó tömeg a morálisan rossz hatalommal állt szemben) és a „forradalmi város” (amely szerint főleg nagyvárosokban folytak a harcok) mítoszákat használják fel.¹⁷

A *Szabadság, szerelem*, *A Nap utcai fiúk*, a *Kolorádó Kid*, a kortárs zsánerfilmek közül *A berni követ* (Szász Attila, 2014) és a *Trezor* (Bergendy Péter, 2018), valamint az *Uchebnik* a november 4. központú történetekénél egyaránt klasszikusabb, azonosulásra alkalmasabb hősöket vonultat fel, akikből éppen azért válhat vagy válhatna mitikus hős, mert a romantikus szabadságélményért halált megvető bátorsággal küzdenek. A két végetet a *Szabadság, szerelem* és *A Nap utcai fiúk* képviselik: az előbbi megerősíti, az utóbbi lerombolja a hősmítoszt, amelyet felépített a cselekmény folyamán. Goda Krisztina műve a klasszikus hollywoodi történetmesélés elvei szerint készült, forgatókönyvét többek között a magyar származású profi, Joe Esterhas írta. Vízilabdabajnok hőse, Karcsi szeme előtt két, fontos cél lebeg: sportban és szerelemben is sikeres akar lenni. A cselekmény kritikus pontján döntenie kell, hogy a sportot vagy a szabadságharcra összeragadt szerelemet, azaz a forradalmár egyetemistát, Vikit választja-e, és el is veszíti az utóbbit, amikor az előbbi mellett teszi le a voksát, mégis a győzelemével ér véget a film. A *Szabadság, szerelem* alkotói ugyanazt a stratégiát választották, mint a szintén az 1956-os melbourne-i olimpiai magyar–szovjet vízilabdameccset feldolgozó amerikai dokumentumfilm, *A szabadság vihara* (*Freedom's Fury*, Colin K. Gray – Megan Raney, 2006) készítői: a sporteseménnyel, és nem a november 4-ével kezdődő megtorlással zárták le a filmet. Azaz a szovjetek hiába tiporták el a magyar szabadságot, a vízilabdázó hazafiak a medencében revansot vettek.

A *Nap utcai fiúk*ban saját kamaszkori 1956-os élményeit is felelevenítő Szomjas György tulajdonképpen megcsinálta Goda Krisztina hollywoodi típusú filmjének az antitézisé. Szomjas műve is a szabadság és szerelem jegyében készült, e motívumok mentén mégis a november 4. központú történetek felé jutott el. A rendező a rá jellemző, „roncsolt” képi stílusban, klipesztetikával, korabeli populáris zeneszámokat és zenei motívumokat felhasználva teremti meg a „pesti srácok” mítoszákat. Hősei sokkal autentikusabbak, mint a *Szabadság, szerelem* inkább amerikainak tetsző, kétdimenziós karakterei, ám a szabadságharcos fiatalok egységét éppen a szerelem bontja meg, ez katalizálja a mítoszrombolást is. A Corvin mozit védő Gábor, Totya és Juli között alakul ki szerelmi háromszög a cselekmény során: Juli elvileg Totya, a fel-

¹⁵ LITVÁN György: *Mítoszok és legendák 1956-ról*. Bp., Országos Széchényi Könyvtár, 1956-os Intézet és Oral History Archivum, 2000 http://www.rev.hu/ords/f?p=600:2:::P2_PAGE_URI:kiadvanyok/szovegek_evk2000/litvan

¹⁶ SLOTKIN, Richard: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman, University of Oklahoma Press, 1998, 1–25.

¹⁷ LITVÁN: i. m. (2000)

kelőket vezető fiatal férfi barátnője, gyakorlatilag azonban Gábor felé húz már a szíve. Gáborból válhatna önfeláldozó, klasszikus hős, aki a bajtársiasság és a barátság jegyében hátralép. Ám ezt nem tudja megtenni, inkább passzívvá válik dühében, miután Totyával összetűznek, és túl későn aktivizálódik újra, hogy ha megmenteni nem is tudja a társait, de velük együtt haljon hősi halált. Szomjas György fokozatosan lebontja a „pesti srácok”, a „forradalom tisztasága” és az összetartás mítoszáit a szerelem, az önös érdekek és az emberi gyarlóság felől, és eljut oda, ahová a *Szamárköhögés* vagy a *Budakeszi srácok* is: hős helyett passzív, szemlélődő, rezignált antihőssé avatja Gábort, és azt állítja, hogy korántsem volt képes mindenki hőssé válni, aki részt vett az eseményekben. A bosszúfilmként működő *Kolorádó Kid* is hasonló ívet ír le. Kielégítő revanssal ér véget – Kreuzer Béla, a bebörtönzött forradalmár szabadulása után a besúgóján áll sikeres bosszút –, de a bosszú keserűes, mivel az államszocializmus így is elvett az életéből húsz évet.

A Köbli Norbert forgatókönyveiből készült *A vizsga* (Bergendy Péter, 2011), *A berni követ* és a *Trezor* is populáris bűnügyi műfajok (thriller, kémfilm) keretei között dolgozták fel 56-ot és a megtorlást. Az 1957-ben játszódó, egy ügynök próbatételét bemutató *A vizsga* és az 1959-es svájci nagykövetségi túsdrámát fikciósító *A berni követ* is inkább november 4. központú történet, még ha az utóbbi hősnek is láttatja a mártírhálalt halt, illetve bebörtönzött túszejtőket. Viszont a szintén igaz történetet feldolgozó *Trezor* október 23. központú: egykori betörő hősét, a börtönben raboskodó kommunistát, Beck Jánost indítja el a megigazulás útján 1956 novemberében. Beck a börtönben még az ellenforradalmi olvasat híve, azonban a hatalom megbízására bejut a belügyminisztérium kompromittáló dokumentumokat tartalmazó trezorjába, ahol egy forradalmár, Iványi bujkál. Bergendy Péter művében a forradalom romantikus mítoszával, másfelől a kommunista diktatúra valóságával szembesül a főhős a felkelő beszámolóiban, így átalakul a világszereplő. Pálfordulása után hozzásegíti a forradalmárt a szabadsághoz, megmeneküléséhez, amelynek révén ő maga is elnyerheti a boldogságot, azaz újra egyesülhet feleségével a szabadulását követően (a Magyarországra évek múlva visszatérő Iványi hozza össze őket). Tehát ha a forradalom és szabadságharc el is bukott, Beck személyes, erkölcsi győzelmet aratott azáltal, hogy feladta a hazug ideológiát és azonosult 56 igazságával.

A falusi közegben játszódó kisjátékfilm, az *Uchebnik* hasonló módon, személyes megigazulás útján érleli populáris mítoszá 56-ot. Hőse, az általános iskolás Bence felsős társát, a lázadó Áront idealizálja, és miatta vesz részt a győztes forradalom híret követő rituális orosz tankönyvégetésen. Csicskár Dávid rendező a cselekmény második



felét a de- és remítizálásnak szenteli: lerántja a leplet Áronról, aki a kisebbekkel végezteti el a „piszkos munkát” (a megtorlás alatt, az orosz nyelv visszaállítását követően Bencével akar új tankönyvet lopatni, így megúszni a felelősségre vonást), másrészt, ezzel összefüggésben emeli hőssé Bencét. Tulajdonképpen Bence forradalma a szabadságharc bukása után megy végbe azáltal, hogy a cselekmény végén, felismerve Áron igazi természetét, nekimegy a nála két fejjel nagyobb fiúnak, a fals bálványának, saját kezébe veszi a sorsát – éppen úgy, ahogy azt a magyar társadalom tette, amikor fegyvert fogott a sokkal erősebb Szovjetunióval szemben.

A külföldön készült alkotásokkal (*A szabadság vihara*, *A lyukas zászló*) szemben a magyar dokumentumfilmekre nem jellemző, hogy 56 eseményeit populáris mítoszá akarják formálni. Pajer Róberttől *A néma tüntetés* (2016) a rendszerváltás utáni első, szabadon választott miniszterelnök, az 1956-os eseményekben aktív szerepet vállalt Antall József és egykori középiskolai (Toldy Ferenc Gimnázium) osztályának 1957-es akcióját persze hőstettként mutatja be. Pajer fiktív, színészekkel eljátszatott jelenetekkel rekonstruálja a lázadó tettet, ami eleve mitizáló, a tényeket és a fikciót vegyítő formai megoldás. A múltat megidéző jelenetek szükségképp játékfilmszerűek, drámai szituációk köre épülnek, a diákok bátor helytállását hangsúlyozzák 1957. október 23-án, amikor testületileg elnémultak az iskola folyosóján. Ám a hősies akciót kegyetlen megtorlás követte ebben az esetben is (Antall elbocsátása, a diákok eltiltása a felsőfokú tanulmányoktól), ami *A néma tüntetés* is végső soron november 4-i történeté avatja.

Az Egyesült Államokban született Pigniczky Rékától a *Hazatérés: Egy szabadságharcos története* (2006), Kékesi Attilától *A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában* (2006) és a francia rendező, Julie Sándor *Hol nem volt*

A Nap utcai fiúk
rendező:
Szomjas György,
2007,
fotó: Szilágyi
Lenke

'56-ja (2007) egyaránt oknyomozó dokumentumfilm, amely 1956 hőseinek a nyomában jár. A *Hazatérés* és *A forradalom arca* különösen érdekes alkotás, mert a mítoszokat, illetve keletkezésük folyamatát mutatja be. *A forradalom arca*-ban Balázs Eszter történész és Phil Casoar francia újságíró arra a nehéz feladatra vállalkozik, hogy kiderítsék, mi lett a *Paris Match*-ban, 1956. november 10-én megjelent, október 30-án készült, híres fotón látható fiatal, fegyvert fogó férfi és sebesült arcú nő sorsa. Már a film címe is mintegy mítoszt teremt vagy alapoz meg, hiszen azt jelzi, hogy a forradalmárok a „pesti srácok” toposzának reprezentánsai, akik hősiesen helytálltak az utcai harcokban, így kiérdemelték, hogy 1956 szimbolikus alakjaivá váljanak. A mitikus fotó és a főszereplők háttérét, utóéletét fejt fel *A forradalom arca*, és kiderül, hogy a Gyuri nevű férfi elesett az utcai harcok során, Sponga Júlia, a nő kalandos menekülés és disszidálás után Svájcban, majd Ausztráliában telepedett le. A riportok több perspektívából, olykor egymásnak ellentmondva mutatják be a hol félénkné, hol túl közönségesnek beállított nőt. Az egyik interjúalany azt állítja, Júliának volt fegyvere, de soha nem lőtt senkire. Magyar férje, Stephen Toth viszont így dicsekszik: „Nem magyarokat ölt ő. Oroszokat. Hát mindenki oroszot ölt. Az oroszot nem szerette senki”. Tehát *A forradalom arca* Júlia komplex karakterén keresztül rámutat arra a problémára, hogy a hősmítoszok bizonyos tények kiemelésével, felnagyításával, kiszínezésével, mások elhallgatásával keletkeznek.

Még izgalmasabb Pigniczky Réka testvérével, Eszterrel közösen készített filmje, a 2007-es Magyar Filmszemlén díjazott *Hazatérés*, amely az Egyesült Államokba disszidált egykori katona, Pigniczky „Pige” László 1956-os szerepvállalását vizsgálja. A rendezőnő és testvére gyerekkorában csupa hőstörténetet hallott édesapjuktól: már a forradalom előtt börtönbe került szervezkedésért, majd hősiesen harcolt a végsőkig a szovjetek ellen. Pigniczky Réka a történet valóságtartalmát szeretné megismerni, az édesapját abszolút hősként kezelő Eszter viszont fél az igazságtól, ami kettejük között is konfliktust szít, mivel utóbbi le akarja állítani a kutatást. Még ennél a reakciónál is érdekesebb, hogy Pigniczky László rokonai és bajtársai sorra elzárkóznak lányai érdeklődésétől vagy szűkszavúan nyilatkoznak a férfiről és a szabadságharcról. Jolán, Pige távoli rokona még odáig is elmegy, hogy bűnözőknek nevezi az „ellenforradalmárokat”. „Miért nem akarnak beszélni? Mitől félnek ötven év után is?” – teszi fel a kérdést a rendezőnő. A hozzátartozók, bajtársak részéről a „kollektív felejtés” harmincéves kötelezettsége lehet az egyik lehetséges válasz, míg Eszter részéről a hősmítosz ereje, az apa mint szabadságharcos iránti tisztelet és rajongás gátolja a tényfeltárást. A *Hazatérés* tulajdonképpen exponálja e tanulmányban felvázolt alapproblémát: az 1956-ot

övező viták és ellentmondások gátolják a mítoszok keletkezését, illetve fenntartását, másrészt nemcsak a rendezőnő, hanem az egész társadalom újra és újra megkérdőjelezi az 56-os mítoszok létjogosultságát. A kutatás pedig nem rombolja le „Pige legendáját”, csak az derül ki, hogy Pigniczky László nem politikai okokból, hanem sikkasztásért ült börtönben, de ettől még hősiesen helytállt bajtársaival a Royal Szállónál, a szovjet katonákkal szemben.

Emlékezés versus mítoszteremtés

Az elemzés alapvetően két tendenciát ért tetten az 1956-tal foglalkozó játék- és dokumentumfilmek történetében. Egyrészt a 2006-os, ötvenedik évfordulóra dominánsak, ha nem egyeduralkodók a november 4. központú történetek, amelyek a forradalom és szabadságharc tragikus végkifejletére és utóéletére fókuszálnak. Céljuk a Kádár-korszak több mint harmincéves ellenforradalmi emlékezetpolitikáját meghaladva bemutatni a tényeket, a diktatúra kegyetlen valóságát, továbbá igazságot szolgáltatni a halálraítelt és börtönbe vetett, meghurcolt hősöknek. Másrészt, főleg 2006 környékétől, évről évre fel-feltűnnek az október 23. központú történetek, amelyek nem ritkán mégis tragikus végkifejletig jutnak el, de alapvető céljuk, hogy a forradalmárok hősies helytállását ünnepeljék, hőstetteket mutassanak be a nézőnek, és így igen közel kerülnek ahhoz, hogy populáris mítosszá érleljék 56 történeteit. A fiatalabb rendezőgeneráció érdeklődik 1956 iránt, mint azt a *Partizánok*, az *Uchebnik* és a *Szabadok* bizonyítják, de a három közül kettő a november 4. központú történetek hagyományát örökíti tovább, és az *Uchebnik* is csak bizonyos értelmezésben tekinthető az egyéni hőstettet ünneplő, pozitív végkicsengésű filmnek. Az 1956-os forradalmat zsánerfilmes keretek között értelmező *Szabadság, szerelem* és a *Trezor* esetében is érvényes ez az állítás.

Mégis mi lehet az oka, hogy 1956-ból eddig nem vált olyan közösségszervező, nemzeti identitást erősítő, populáris mítosz, mint az amerikaiaknál a vadnyugat meghódításából és a kétségtelenül dicstelen indiánháborúból, vagy az oroszoknál a 1918 és 1922 közötti polgárháborúból és a II. világháborúból? Az 1956-os forradalom és szabadságharc hatvanöt évvel, az azzal szorosan összefüggő rendszerváltás harminc évvel ezelőtt zajlott, a Jan Assman-i kollektívemlékezet-koncepció szerint időben mégis túl közel vagyunk mindkettőhöz. 1956 emlékezetét a külföldre disszidált magyarok életben tartották, viszont a Kádár-korszak három évtizede alatt a hivatalos diskurzus, így az iskolai oktatás is tényferdítésekkel, szűkszavúan nyilatkozott az „ellenforradalomnak” nevezett történelmi eseményről. Ez az 1989 előtti filmeket is érintette, különböző stratégiákra volt szükség, hogy a cenzúrárt

kijátszva az alkotók megnyilatkozhasanak 56-ról. Így a rendszerváltás idején az alkotók fő célja az volt, hogy egyáltalán bemutassák a maguk valójában a történeteket, a sokak által nosztalgiával szemlélt kádári diktatúra kegyetlen múltját (*A halálraítélt, Napló apámnak, anyámnak, Magyar rekviem*), megszólaltassák az áldozatokat és hozzátartozóikat, és szembesítsék a bűnösökkel (*A Dunánál, Menedékjog, Aki magyar, velünk tart*). Hosszú, máig tartó folyamat 1956 valóságának feltárása, amelyben a filmalkotók is aktív szerepet vállalnak a mai napig. Amíg teljes mértékben le nem zárul a folyamat, és nem alakul ki a konszenzus, addig 56 emlékezete kommunikatív emlékezet marad. Assman fogalma szerint ez az emlékezetforma legfeljebb nyolcvan-száz éves történetekre vonatkozik, és a még élő, közvetlen szemtanúk egymásnak gyakran ellentmondó, egymással versengő visszaemlékezései határozzák meg.¹⁸

Hogy a konszenzus kialakulása, azaz 1956 mint a magyarság dicső megmozdulása a kulturális emlékezet részévé váljon, egyértelműen annak is függvénye, hogyan értelmezi az utókor a Kádár-rendszert. Márpedig a Kádár-nosztalgia máig erős, és mint arra Varga László is rávilágított, az 1960-as évek előtti és utáni Kádár-rezsim továbbra is elválík egymástól a kollektív emlékezetben, azaz sokakban nem tudatosul, hogy a nosztalgiával szemlélt jóléti intézkedések ugyanahhoz a hatalmi berendezkedéshez kötődnek, amely illegitim módon, szovjet támogatással, ártatlanok meggyilkolásával jött létre 1956. november 4. után.¹⁹ Nem kedvezett a konszenzus kialakulásának az sem, hogy már a demokratikus ellenzék formálódása idején viták folytak Nagy Imre személye és a forradalom jellege, céljai körül, majd 1989 után a különböző politikai pártok, illetve kormányok saját szájízük szerint (át)értelmezték 56-ot. Azaz a baloldal a reformkommunista törekvések, a jobboldal a „pesti srácok”, az antikommunista tendenciák felől olvasta és olvassa 1956-ot.²⁰ Így a forradalom és szabadságharc bármilyen értelmezése melletti kiállítás esetén megjelenhet a politikai állásfoglalás veszélye, amelyet a hazai filmrendezők inkább elkerülni igyekeznek. Márpedig a populáris hőstörténeteknek jobban ked-

vez a barikádokon harcoló, antikommunista „pesti srác” toposza, mint a reformkommunista változat.

Az 1848–1849-es témájú filmek (*80 huszár, Vadon, Guerilla*, Kárpáti György Mór, 2019) esetében is megfigyelhető, hogy végkifejletük jellemzően keserű, tragikus, és ellentmondásosan mutatják be hőseiket, holott a forradalom és szabadságharc, illetve annak heroikus főszereplői (Kossuth, Bem, Petőfi, aradi vértanúk) már rögzültek a kulturális emlékezetben. Egy 2020-as, reprezentatív felmérés szerint általános vélekedés a magyar társadalom körében, hogy a történelmünk tragikus események sorozatából áll, így a többség inkább negatívan értékeli annak alakulását.²¹ Ezzel a problémával összefüggésbe hozhatók Hankiss Elemér állításai, amelyeket az amerikai és a magyar mentalitás összehasonlításakor tett. Hankiss szerint az amerikaiakra jellemző hőskultusz idegen Magyarországtól, minthogy ennek az az alapfeltétele, hogy a hős higgyen a maga igazában. Ám a „magyar karaktert” éppen a tragikus történelmi tapasztalatok miatt az igazságtalanságérzet definiálja, illetve az a negatív élmény, hogy a kollektív, jobbító szándékú cselekvés rendre nem hozott pozitív eredményt a történelem során, nagyobb erőktől, elnyomó hatalmaktól elszenvedett súlyos vereségeket annál inkább. Ilyen módon általános az önbizalomhiány; a kisszerűség és a jelentéktelenség érzete uralja térségünket. Persze Hankiss Elemér szerint a sorozatos megpróbáltatások is lehetnek pozitív tapasztalatok, amelyekből erőt lehet meríteni, amennyiben a reményt nem ölik ki az emberekből. Ám az államszocializmus hosszú korszaka alatt ezt megtette a rendszer.²² Az 1956-os forradalom és szabadságharc kétségtelenül újabb tragikus végkifejletű esemény, ami a Hankiss által leírt „magyar karaktert” erősíti. Ezért Magyarországról nehéz bármilyen szempontból is olyan, hosszú távon pozitív hatású és dicsőséges megmozdulásként értékelni 1956-ot és eredményét, 1989-et, mint azt az amerikai gyártású *A szabadság vihara* vagy *A lyukas zászló* teszik, még ha a forradalom és szabadságharc két hetének történései és eseményei valóban számos pozitív példával is szolgálnak az utókor számára.

¹⁸ ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999

¹⁹ VARGA László: *Légüres tér, avagy mi volt '56? = Múltunk*, 2006, 4. sz., 125–133.

²⁰ GYÁNI: i. m. (2016), 230–245.

²¹ Trianon 100 MTA – Lendület Kutatócsoport: *Trianon a hazai közvélemény szemében = Trianon 100.hu*
http://trianon100.hu/attachment/0003/2255_trianon_lakossagi_survey_elemzes_final_honlapra.pdf

²² HANKISS Elemér: *Kettős tükör. Az amerikai és a magyar kultúra néhány sajátossága* = Uő: *Új diagnózisok*. Bp., Osiris, 2002, 40–68.

Még egyszer Tóth Ilonáról, avagy sánta kutyából nem lesz szalonna

1956 cselekvői közül máig Tóth Ilona és az általa elkövetett vagy csupán neki tulajdonított cselekmény percepciója az egyik legellentmondásosabb. A mások körüli viták elhaltak, csak nagy néha visszhangzik fel belőlük valami. Tóth Ilonán kívül még Nagy Imrének, a forradalom mártírhálált halt miniszterelnökének a megítélése körül lobban fel újra meg újra indulatos vita. Az őt ért támadásokkal nagyon nem értek egyet, de azoknak van alapjuk, így meg lehet érteni őket. Mert nyilván nehéz elfogadni, hogy aki tagja volt a magát kommunistának hirdető hatalmi elit (majdnem) első vonalának, az antikommunistának vélt forradalomnak lett a vezetője. De kevésbé érthető, hogy Tóth Ilona ügye miért képes görcsösen indulatos vitákat generálni, miközben tele van a 301-es parcella olyan 56-osok földi maradványaival, akiket hasonlóan kétes vagy koholt vádak alapján ítélték halálra és végeztek ki. Különleges utóéletét talán az magyarázza, hogy a „szadista gyilkos” képe az ellenforradalom egyik legfontosabb mementója lett. Beleégett sokak tudatába. És az a hatalmas távolság, ami a tiszta tekintetű, fiatal orvostanhallgató lány és az értelmetlen gyilkosság között van.

A Tóth Ilonáról napjainkra kialakult képek bemutatása előtt szükséges tisztázni két, alapvető körülményt. Egyrészt azt, hogy míg köztudomású, hogy az 1953 előtti politikai perek, de legalábbis többségük koncepciók voltak, vagyis a cél nem egy elkövetett, bűnténynek tekintett cselekmény rekonstruálása és tetteseire fölötte ítélezés, hanem egy politikai cél kiszolgálása volt, addig ugyanez nem került be a köztudatba a forradalom után rendezett perek vonatkozásában – annak ellenére, hogy koncepciósnak (konstruálnak, hamis tényállást megállapítónak stb.) bizonyult minden, 1990 után vizsgált ügy. Jól mutatja a helyzet fonákságát, hogy azokat a pereket nevezik ma koncepciósnak, amelyekről ezt 1956 előtt állapították meg olyan eljárások, amelyek maguk is politikai célokat szolgáltak, tehát ugyancsak koncepciók voltak. Másfelől történészek egybeeső eredményei sem képesek eloszlatni a tévhitet, amely szerint az 1956-ra következő perek nem koncepciók voltak. Talán azért, mert a koncepció perhez szükséges a vádlott együttműködése, amire (visszaemlékezéseik szerint) az 56-osok nem voltak hajlandók. Ők állítólag ellenálltak minden, brutális testi és lelki kényszernek. Talán egy sincs köztük, aki el tudta volna ismerni, hogy az ember törékeny. Hogy van az elvi-

selhetetlennek olyan pontja, amikor a tudat a menekülés lehetőségének keresésére és elfogadására szűkül le, amiről Orwell ír az 1984-ben.

Másrészt nem lehet megérteni a történet egyik olvasatát sem annak szem előtt tartása nélkül, hogy ami történt vagy nem történt, kezdve Kollár István tényleges vagy állítólagos meggyilkolásától addig, amíg eldőlt a vádlottak sorsa, az nem a forradalom után történt, hanem a forradalom utóvédharcnak is nevezett részében. Amikor az ítélet szerint Kollárt megölték, még működött a forradalom egyik legfontosabb eredménye, intézménye, a Nagy-budapesti Központi Munkástanács. Felhívására a munkástanácsok az Országos Munkástanács alakuló gyűlésére készültek, és november 23-án a néma tüntetéssel egy órára szellemvárossá váló Budapest megmutatta, mekkora tápora van a Kádár-kormánynak. És mire december 12-ére leverték a forradalmat, amikor véget ért az ellenállás utolsó nagy, országos tömegakciója, a negyvennyolc órás sztrájk, a politikai rendőrség néven restaurált ÁVO kezében már ott volt mindhárom gyanúsított beismerő vagy „beismerő” vallomása. Ezzel sorsuk eldőlt, mivel a magyar jogalkalmazás (azóta is) lehetővé teszi a bírák számára a bizonyítékok szabad mérlegelését. A vádlottakat pro forma nem csapta be kihallgatójuk, közölve velük, hogy vallomásukat a tárgyaláson visszavonhatják. Visszavonhatták. De a bíró szabadon döntött, mit tekint igaznak és mit hamisnak: az önterhelő vallomást vagy annak visszavonását. Egyetlen 56-os ügyet sem ismerek, amikor a bíró helyt adott olyan, valóban irracionálisnak tűnő védekezésnek, hogy a vádlott mégsem követte el a halálos ítélettel fenyegetett bűncselekményt, amit beismerő a nyomozati szakban.

Következésképpen nemcsak a Kollár-ügynek (a Kollár István sérelmére esetleg elkövetett gyilkosságnak), hanem a Tóth Ilona-ügynek (a Tóth Ilonát és két társát, Gönczi Ferencet és Gyöngyösi Miklóst halálra ítéelő büntetőeljárásnak) is rendkívüli, háborúsnak tekinthető viszonyok adták a keretét. Amelybe belefért az ellenség(nek tartott személy) likvidálása, és amikor a nyomozóknak nem elnézték a testi-lelki kínzást, hanem felhatalmazásuk volt rá.

A gyilkosság eredeti elbeszélését az első fokú ítélet tartalmazza. Aszerint 1956. november 18-án délután Kollár István meglátogatta egy munkásszállón lakó nőismerőst, Polgár Erzsébetet. Elmentek sétálni, majd visszakísérte.

Miután hazaindult, a szállásról utána ment három fiatal. Mint ÁVO-st letartóztatták, és bevitték a Domonkos utcai kisegítő kórházba, mert tudták, hogy ott van Gyöngyösi, aki a per szerint a fegyveres ellenállás egyik vezetője volt. Kollárt a portán Molnár József vette át, értesítette Gyöngyösit, majd felvitték a harmadik emeletre. Ott Tóth Ilona szobájában a lány és Gönczi éppen az *Élünk* első számának elkészítéséről beszélgetett Gáli Józseffel és Obersovszky Gyulával. Gyöngyösi kihívta Gönczit, és Kollárra mutatva közölte: „Behoztak egy embert, aki utánuk leselkedett, állítólag ÁVH-s, intézkedni kell!”¹ Molnárt a folyosón hagyták örködni, Kollárt pedig bevitték Tóth Ilona irodájába. Elvették az iratait, és követelték, hogy vallja be, hogy ÁVO-s. Mivel erre nem volt hajlandó, Gyöngyösi pofozni kezdte, Gönczi pedig ököllel ütötte, majd visszament Tóth Ilonához és az írókhoz. Kévéssel később Gyöngyösi hívta ki a medikát. Amikor beért az irodájába, ott Gyöngyösi éppen pofozta és ÁVO-snak szidta Kollárt, mivel talált nála egy képet, amin államvédelmi egyenruhát viselt. Tóth Ilona kérdésére megerősítette, hogy bűnös, mire azonnal hozzáláttak a megöléséhez. Tóth kezdte altatni, amit Gyöngyösi folytatott, mert a medika az injekciót készítette elő. Először a nyaki vénába próbált beadni valamit, majd mivel az nem sikerült, és az összes ampulla kiürült, a szívbe próbált levegőt nyomni. A közben visszatérő Gönczi csak nézte, hogy mit csinálnak a társai. Miután Tóth Ilonának sehogy sem sikerült megölnie Kollárt, Gyöngyösi felajánlotta neki a bicskáját, de azt akkor még nem fogadta el.

Mivel a sok, Kollárra fröcskölt klór-etiltől ők maguk is rosszul lettek, szünetet tartottak. A két férfi szellőztetett, Tóth Ilona pedig lement a konyhába. Miközben távol volt, az áldozat hörögni kezdett, mire Gönczi hosszasan taposta a nyakát. Hogy ne legyen szem előtt, a halottnak hitt férfit bevitték a szemközti vécébe. Amikor ott a feje még egyszer megrándult, Gyöngyösi megkérte Tóth Ilonát, hogy szűrje szíven, hogy biztosan halott legyen. A medika ezúttal ellenkezés nélkül szúrt, majd a bicskát bedobta a vécébe. A fülkét rázárták a holttestre, visszamentek Gáliékhoz, és berendeztek nekik egy helyiséget, hogy hozzákezdhesse az *Élünk* elkészítéséhez. Miután pedig alkalmas helyet találtak, éjfél tájban Tóth Ilona ásót kért a fűtőtől, és Gönczi, Gyöngyösi, illetve Molnár segítségével elföldelte a holttestet.

*

A nagyobb publicitást kapott álláspontok között dr. Kende Péter újságíróé (nem azonos az 1956-os Intézet kuratóriumának volt elnökével) és Tóth Ilona halálra ítélt pertársáé, Obersovszky Gyuláé képviseli a két végletet. Kende szerint senki nem bizonyította, hogy a per koncepció lett volna, a lány tehát egy ártatlan ember gyilkosa, függetlenül attól, hogy a cselekmény kapcsolódott-e az általa szabadságharcnak nevezett eseményhez.² (Nem osztom Kende véleményét, de cikke előtt valóban nem jelent meg olyan elemzés, amely feltárta volna a per koncepció voltát.) Obersovszky eleinte arról írt és nyilatkozott, hogy Tóth Ilona részt vett Kollár megölésében, majd elfogadta, hogy ártatlan volt.³ Megszólalásainak egy állandó eleme

Tóth Ilona
perének
tárgyalása,
MTI fotó,
Vigovszki
Ferenc



¹ Budapest Főváros Levéltára, XXV.4. a. A Budapesti Fővárosi Bíróság nyílt iktatású büntetőperes iratai, B. 164/1957. Tóth Ilona és társainak pere. Első fokú ítélet.

² Dr. KENDE Péter: *Szobor egy gyilkosnak? = Népszabadság*, 2002, 93. sz. (április 22.), 12.

³ OBERSOVSZKY Gyula: *Tóth Ilona, a magyar Jeanne d'Arc*. Bp., Codex Print, 1999

volt: ő a magyar Jeanne d'Arc. Nem csupán hős és mártír, hanem azok közül is az egyik legnagyobb. Rajongása azért elgondolkodtató, mert őrizetbe vételük előtt alig találkoztak. Legtöbbet a tárgyaláson látta, ahol a visszaemlékezések szerint a lány gépiesen, sokszor cinikusnak vélten játszotta szerepét. Amilyennek az eljárás mutatta, nem volt csodálatra méltó. Valószínű tehát, hogy Obersovszky nem a per Tóth Ilonáját, hanem az abból mitizált személyt, az áldozatot csodálta. Akinek áldozattá válásáról sokat sejthetett, hiszen hasonló úton jutottak el az ítéletig.

A szakmai rekonstrukciók nemcsak abban különböznek, hogy Tóth Ilona elkövette-e a gyilkosságot, hanem abban is, hogy volt-e gyilkosság, és eltérően rekonstruálják november 18-át (az állítólagos gyilkosság napját) megelőző tevékenységét. Egyetlen szerző van, aki szerint elkövette a gyilkosságot, és egyetlen, aki szerint nem volt jelentős 56-os szerepe. De Galileinek egyedül volt igaza az inkvizícióval szemben. Tudományos kérdésekben nem a többség, hanem a jövő dönt.

A rendszerváltozás után elsőként Gyenes Pál kutatta a pert. Sajnos 1992-ben írt összegzése azóta sem jelent meg, az 56-os Intézet kéziratárában volt, amit (az egész intézettel együtt) a Veritas Intézet kapott meg.⁴ Gyenes kiemelkedőnek látja Tóth Ilona szerepét a november 4. utáni ellenállásban, de arra az eredményre jut, hogy a per koncepció: a medika két, kivégzett társával együtt ártatlan volt. Feloldhatatlan időrendi ellentmondásokat vett észre. Hogy a vallomásokat összevetve Kollár halála előtt három óra hosszat volt a kisegítő kórházban, míg a vádlottak szerint percek alatt történt minden. Hogy noha december 6-án már helyszínrajzot készítettek arról, hova rejtették a holttestet, azt csak december 12-én exhumálták. Hogy a per alapvető kérdésekre nem adott választ. Miért találták gyanúsak Kollárt a munkásszálláson? Miért ölték meg? Miért maradtak kapcsolatban Gáliék Tóth Ilona állítólagos tettestársaival (ha a gyilkosságról Gáli szinte azonnal értesült), miközben tudhatták, hogy a gyilkosság utáni nyomozás őket és rajtuk keresztül a politikai ellenállást is veszélybe sodorhatja? És Gyenes vette észre, hogy elmaradt a gyilkossági ügyek elhagyhatatlan mozzanata, az áldozat azonosítása. A holttestet senkinek sem mutatták meg. Sem az állítólagos gyilkosoknak, sem rokonainak. Amikor pedig a nagynénje mégis azt állította a tárgyaláson, hogy látta, azt bizonyította, hogy az nem Kollár holtteste. Elmondta ugyanis, hogy unokaöccsének

van egy különleges ismertetőjele: egyik ujjának utolsó ujjpercét baltával levágta. Ilyen csonkulásnak pedig nyomát sem találták a boncoló orvosok.⁵

Gyenes szerint tehát a perben felvett bizonyítékok nem bizonyítják Kollár megölését. Nem tartotta kizártnak, hogy Gönczi és Gyöngyösi eltett láb alól valaki mást, aki veszélyt jelentett az ellenállásra, de mivel a per a Kollár István sérelmére elkövetett cselekményt tárta fel, az nem bizonyíthat egy másik gyilkosságot.

Anélkül, hogy Jobbágyi Gábor ismerte volna Gyenes tanulmányát, az övéhez hasonló eredményre jutott. Ő figyelt fel rá, hogy a nyomozás végéig nincs megnevezve az áldozat.⁶ A vádlottak biankó beismerő vallomást tettek egy ember megöléséről, lehetővé téve, hogy azt egy tetszőleges névvel egészítsék ki. Pedig állítólag megnézték a katonakönyvét és talán a személyi igazolványát is. Ez éppen ellentétes a vádlottaktól elvárható védekező magatartással, hiszen a vád porrá hullhat, ha kiderül, hogy Kollár él, ami egy megnevezetlen emberről nem derülhet ki. És nemcsak ők, hanem az állami szervek is óvakodtak az áldozat megnevezésétől: Kollárt ismeretlen személyként exhumálták és boncolták. Ez lehetővé tette, hogy a kihantolásra ne hívják el azokat, akik azonosítani tudnák a holttestet. Személyazonossága megállapításának elmaradása pedig nemcsak azért fontos, amit már Gyenes észrevett, hogy a holttest nem Kollaré, hanem amit ehhez Jobbágyi hozzátett: nem is annak a gyilkosságnak az áldozata, amiről Tóth Ilona és vádlott-társai történeteket feltárónak tekintett vallomásokat tettek. Mert a törvényszéki orvosok a szívszúrást kivéve semmi nyomát nem találták azoknak a cselekményeknek, amelyekről a vádlottak beszéltek. Sem altatásnak, sem tűszúrásnak, sem befecskendezett idegen anyagnak, bármi volt is az.⁷ A legfőbb tárgyi bizonyíték, a holttest tehát két szempontból is hamis. Nem Kollár Istváné, és nem annak a gyilkosságnak az áldozata, amelyről a per „beismerő” vallomásokat tartalmaz.

Gyeneshez hasonlóan Jobbágyi sem állítja hamisnak a történet egészét. Szerinte is történt valami, Gönczi és Gyöngyösi súlyosan bántalmaztak, talán meg is ölték valakit, de Tóth Ilona a gyilkosságban biztosan ártatlan volt.

Eörsi László többször, több összefüggésben kifejtett álláspontja szerint a megtorlás perei néhány főszereplő ellen folytatott eljárás kivételével nem voltak koncepció-sak, „a politikailag jelentéktelen medika”⁸ ellen kiváltképp

⁴ GYENES Pál: *Történelmi kirakós játék avagy? Vázlat a Tóth Ilona-perhez*. Kézirat. Veritas Történetkutató Intézet és Levéltár. Gyenes szövege nem jelent meg, de üttörő jelentősége miatt megkerülhetetlennek látom ismertetését.

⁵ Uo., 61.

⁶ JOBBÁGYI Gábor: *Néma talp. Tóth Ilona, az orvosi kar mártírja*. Bp., Kairosz, 2006, 21.

⁷ Uo., 42–46.

⁸ EÖRSI László: *Tóth Ilona = Uő: Mítoszok helyett – 1956*. Bp., Noran, 2003, 201–257., 239. Hasonlóan: „politikailag súlytalan medika” (235.).

nem volt értelme ilyet kreálni, arra az állami szervek akkori, zilált állapota lehetőséget sem adott. Az ügyben ő publikálta az első tanulmányt, ezzel megteremtette a Kádár-kori Tóth Ilona-kép modernizált változatát: a gyilkosságot elkövette, de nem volt ellenforradalmár.⁹ Szerinte is 1956 fontos személyisége volt (Angyal Istvánhoz hasonló, „megszállott, vakmerő forradalmár”¹⁰), aki egyszer még fegyveres akcióban is részt vett. Röplapkészítő központot és azt terjesztő hálózatot vezetett, maga is röplapokat gépelt, illetve irányította a kisegítő kórházat, ápolt és gyógyított. Súlya az ellenállásban november 16., Angyal István őrizetbe vétele után tovább nőtt, amikor elhatározta, hogy átveszi Angyal szerepét, és a Domonkos utca „a forradalom kórháza”, a Péterfy örökébe lépett: az ellenállás egyik fontos központja lett. A súlyos fizikai és lelki terhelés okozta, hogy november 18-án, amikor Gálival és Obersovszkyval éppen az *Élünk* első számának kiadásáról beszéltek, és a kórházba bevitték az ÁVO-snak tartott Kollárt, két társával megölte anélkül, hogy meggyőződtek volna a gyanú alaposágáról.¹¹ Ennek a szituációnak látták meg a drámaiságát a Mohácsi testvérek, és írták meg darabjukat, amelynek hőse a fizikai és idegi összeroppanás határán olyan helyzetben kényszerül döntésre, amelyben talán nincs is jó döntés.¹²

A Kollár- és a Tóth Ilona-ügyben rejlő ellentmondásokra Eörsinek nincs vagy nem meggyőző a magyarázata. Függőben hagyja a kérdést, hogy Kollár miért került gyanúba a munkásszállón, és szerinte azért nem került bele feltűnő és különös ismertetőjele a holttestet leíró dokumentumokba, mert az orvosok hanyagul végezték munkájukat.¹³ Ezek nem jelentéktelen részletek, hanem alapelemek. Ha Kollár nem válik gyanússá, el sem kezdődik a történet. Ha a holttesten nem található meg különös ismertetőjele, akkor az nem az övé, azonosított holttest nélkül pedig nem áll meg a vád.

Kiss Réka és M. Kiss Sándor nem ad hitelt Tóth Ilona fegyveres cselekményéről tett vallomásának, de ettől eltekintve Eörsinél is jelentősebbnek tekintik november 4. utáni szerepét. Szerintük – orvosi és kórházvezetői tevékenységén túl – nemcsak a politikai ellenállásban vett részt, kezdetben Angyal oldalán, majd az ő helyére lépve, hanem együttműködött az ellenállás védelmére szervezett csoporttal is: ő hallgatta ki a valamilyen okból gyanússá váltakat, és kapcsolata volt más erőkkkel, amelyekről

mindvégig hallgatott, így nem buktak le, nem maradt nyomuk.¹⁴

Nemcsak megerősítik azokat az érveket, amelyeket mások már feltártak, hanem számos új elemmel támasztják alá, hogy a gyilkosság „akkor, ott és úgy” nem történhetett.¹⁵ Ők veszik észre, hogy az állami szervek manipulálták a dokumentumokat: utalások vannak olyan iratokra, amelyek nincsenek sem a nyomozati, sem a bírósági akták között. Nyoma maradt például, hogy a kisegítő kórházban ápolt Török Éva, valamikor nagyon korán, súlyosan terhelő vallomást tett, az még sincs az iratok között. Hogy miközben számos nyoma van, hogy a szovjetek legalábbis belefolytak a nyomozásba, annak alig van nyoma. Hogy eltűntek fontos szereplők. A halálra ítélték és Molnár József vallomásai szerint a gyilkolásban valamilyen része volt egy bizonyos Marácz Ferencnek, akit Tóth Ilonával együtt vettek őrizetbe, mégis vádemelés nélkül szabadult, a tárgyaláson tanúvallomást sem kellett tennie. Ők vették észre, hogy baj van a fontos tárgyi bizonyítéknak tekintett fotóval, mert azt a képet, amit a bíróság szerint Kollárnál találtak, sem a vádlottak, sem a tanúk nem látták korábban. Mivel a vádlottak minden kérdésben önmaguknak és társaiknak ellenmondó vallomást tettek anélkül, hogy attól előnyt remélhettek volna, minden kérdés tisztázatlan maradt. Kiss és M. Kiss ismeri föl, hogy Gáli volt a gyilkosság legfontosabb olyan tanúja, akit a cselekménnyel nem vádoltak, azonban arról már akkor értesült. De nem állapítható meg, hogy mikor, hogyan és kitől.

Miközben bebizonyítják, hogy a ránk maradt iratanyag manipulált, a bizonyítékok hamisak vagy legalábbis agályosak, mégis tényként kezelik, hogy november 18-án a Domonkosban valami rendkívüli esemény (amikor Gyöngyösi kerül képbe, akkor gyilkosság) történt.¹⁶ Pedig látják Gáli ezt közvetve igazoló vallomásának dátumbeli bizonytalanságát (hogy nem 18-án, hanem esetleg egy nappal korábban voltak a Domonkosban). És látják Polgár Erzsébet meséjének valószínűtlenségét, aki nem tudta, hány éves volt a vőlegénye, akivel karácsonyra volt kitűzve az esküvő, aki még mielőtt a haláláról megbizonyosodhatott volna, máshoz ment feleségül, és akit azért nem ért rá megölni Gyöngyösi, mert egy tyúkszemett kellett kipiszkálni a lábán, és amúgy is fürödni készült. (És talán nem is ez a legabszurdabb eleme a Tóth Ilona-ügynek.)

⁹ Tegyük hozzá, hogy a gyilkos Tóth Ilona-kép továbbélését segítették a legfőbb igazságügyi szervek, amelyek 2001-ig nem nyilvánították semmissé az 1957-es ítéletet.

¹⁰ EÖRSI: *i. m.* (2003), 203.

¹¹ Uo., 207–209.

¹² MOHÁCSI István: *Ne fölöttünk üzengessenek! A szerző türelmet kér az 5606 / Örült lélek vert hadaknak = Népszabadság*, 2007, 63. sz. (március 16.), 5.

¹³ EÖRSI: *i. m.* (2003), 207, 230.

¹⁴ KISS Réka – M. KISS Sándor: *A csalóány elszállt. Tóth Ilona tragikuma*. Bp., Kairosz, 2007, 490.

¹⁵ Uo., 484., 494.

¹⁶ Uo., 463., 479., 483., 490., 491.

Magam úgy látom, hogy 1956-ban november 4-ét nem éltek meg olyan határozott cezúrának az emberek, amilyenek a Kádár-rendszer mutatta, és veszélyesebbnek látjuk a november 4. utáni röplapozást, mint amilyen volt. A szovjet csapatok az „ellenforradalom”, vagyis a tőkés-földesúri rendszer visszaállítása ellen nyújtottak „baráti segítséget”, márpedig sem Angyal rölapjai, sem az *Élünk* nem akart ilyen restaurációt. Ezek nem voltak legálisak, de illegálisak sem – a kettő közötti határ még sokáig bizonytalan volt –, a Kádár hirdette forradalomtól annyiban tértek el, hogy követelték a szovjet csapatok kivonását és Nagy Imre visszaállítását a kormány élére. Szerintem Tóth Ilona nem volt ennek az időnek különös hőse, nem volt sem röpcédula-terjesztő hálózata, sem kapcsolata fegyveresekkel. Kifárasztotta az ápolás, a kórház vezetése és a röpcédulák gépelése, de sem neki, sem társainak nem volt olyan védeni valója, ami gyilkosságba kényszerítette volna. Szerintem nincs nyoma, hogy november 18-án este bármi történt volna a Domonkosban. Minden arra utaló bizonyíték hamis, azokból semmilyen történet nem szöhető.

Tóth Ilona
perének
tárgyalása,
MTI fotó,
Vigovszki
Ferenc



Kiss Réka és M. Kiss Sándor több esetben ennek a felismerésnek a közvetlen közelébe jutott, de valami visszatartotta őket a kimondásától. Ők ismerték fel annak valószínűségét, hogy az írók nem november 18-án, hanem 17-én voltak a Domonkosban. (Akkor viszont nem lehetek tanúi annak, ami ott másnap történt.) Ők fedezték fel, hogy december első felében a Városligetnek a Domonkos

utcához közeli sarkáról eltűnt egy holttest, ami után a rendőrség nem nyomozott. Nem tekintik lehetetlennek, hogy ez azonos azzal, amit Tóth Ilonának áldozataként kihantoltak, de nem is állítják. Egyértelmű bizonyíték valóban nincs, de több körülmény teszi nagyon valószínűvé. Ők találták meg a feljegyzést, miszerint az „ÁVH és halotti kép nehezen egyezik”¹⁷, amit nem lehet másként érteni, mint hogy a nyomozók szerint a Kollár államvédelmi kartonjáról megkapott fotó nem hasonlít a kihantolt holttestről készítettre. Ami nincs az iratok között. Ami fennmaradt, azon kivehetetlen az arc. Pedig, különösen, ha ismeretlenként exhumálták, azonosításra alkalmas képet is kellett róla készíteni. De mivel az (a „halotti kép”) nem hasonlított a Kollárról beszerzett fotóra, kivették az iratokból, és a vádlottaktól olyan jegyzőkönyveket vettek fel, amely szerint a felismerhetetlenségig összeverték. Erről azonban nem tájékoztatták a boncolást végző orvosokat, akik verésnek találtak nyomát, de felismerhetetlenséget okozó bántalmazásnak nem.

A bűntény elkövetését három tárgyi bizonyíték igazolta. Ezeket a kutatók Eörsi kivételével vagy kétes értékűnek, vagy hamisnak tartják. A holttest nem annak a gyilkosának az áldozata, amiről Tóth Ilonának meséltek, és nem Kollár Istváné. A fotó nem az állítólagos gyilkosság motivációjának a bizonyítéka. És több jel is hamis bizonyítéknak mutatja a filmhíradóból híressé vált vásári bicskát. Amit január 29-ig nem kerestek, akkor azonban azonnal megtaláltak egy több mint két hónapon át használt vécében. Amit a vádlottak csak vonakodva ismertek el a gyilkos eszköznek, és olyan leírás került tőlük jegyzőkönyvbe, ami ellentétes volt a felmutatott bizonyítékkal. Tóth Ilona úgy emlékezett, hogy fém volt a nyele, Gyöngyösi pedig úgy, hogy zöld volt a vizsgálat szerint nem fémnyelű, és kék színű zsebkész, amin nyomát sem találták vérnek. Eörsi László szerint azért, mert „megtörténhetett például az is, hogy Tóth Ilona a szűrés után letörölte”.¹⁸ De ennek nincs nyoma az iratokban, és egy silány vásári bicska rücskös pengéjéről nem lehet maradéktalanul letörölni a vért.

Ha a tárgyi bizonyítékok nem alkalmasak a vád bizonyítására, az ítélet csak a vallomásokon alapulhat. Halálos ítélettel fenyegetett vádlottak nyilván nem tesznek magukat hamisan terhelő vallomást – ha arra nincs okuk. Jobbágyi Gábor arra jutott, hogy Tóth Ilona súlyos bántalmazások hatására vallott hamisan. Ezt Kiss Réka és M. Kiss Sándor azzal egészíti ki, hogy gyógyszerekkel is manipulálhatták. Eörsi ezeket azzal igyekszik cáfolni, hogy a vádlottak a bíróság előtt nem hivatkoztak testi kényszerre. Magam meg vagyok győződve arról, hogy

¹⁷ Uo., 261. Kollár 1952 és 1955 között az államvédelmi alakulatnál volt sorkatona.

¹⁸ EÖRSI: i. m. (2003), 228.

a fizikai erőszak – különösen a korai eljárásokban – rutin-szerűen alkalmazott eszköze volt a kihallgatóknak, ráadásul a per két, halálra ítélt vádlottja is beszélt erről a tárgyaláson: Gönczi és a nem a Kollár-ügy miatt kivégzett Kovács Ferenc. Eörsi szerint csupán a megtorlás egyik utolsó perében van nyoma tudatmódosító szer alkalmazásának, de van ilyenre a Tóth Ilona-perrel egyidejű példa is.¹⁹

Azonban mindezeknél Kiss Rékával és M. Kiss Sándorral együtt fontosabbnak tartom, hogy Tóth Ilonát és a többi vádlottat az ÁVO olyan helyzetbe hozta, amelyben fel kellett ismerni: „az életben maradásra akkor van lehetősége, ha elvállalja a neki szánt szerepet”.²⁰ Már M. Kissék összegyűjtötték, hogy mire a Tóth Ilona elleni vád röpcédulázásból gyilkosságba fordult, mennyi, a későbbiekben zömmel eltüntetett irat állt kihallgatója rendelkezésére, amelyek alapján a bíróság akkor is megállapíthatta volna bűnösségét, ha kitart tagadása mellett, mert hogy kezdetben tagadott: egy volt és leendő ügynök, D. Szabó László jelentései. Kollár nőismerősenek, Polgár Erzsébetnek a feljelentései, a Domonkosban ápolt Török Éva jegyzőkönyve, amit érdemben megismételt, tehát megerősített egy ott lakó nő, végül Maráci Ferenc vallomása, aki a vádlottak szerint velük volt a szobában, amikor Kollártól elvették az igazolványait. Őt tanúvallomással szemben semmit sem ér a gyanúsított tagadása. Ráadásul hárman nem egy, hanem több gyilkosság elkövetésével vádolták. Tóth Ilonának tehát nem maradt más menedéke, mint az együttműködés. Részleges „beismerő” vallomást tesz egy nem halálbüntetéssel fenyegetett emberölésről, ami alapján kihallgatója megoldhatja az ügyet, ő pedig megmenekül a többszörös gyilkosság vádjától, és „önként” tett „beismerő” vallomásától remélheti, hogy azt a bíróság enyhítő körülményként figyelembe fogja venni. Vallomása azért volt részlegesen „beismerő”, mert a jegyzőkönyv csak azt tartalmazza, hogy kísérleteket tett Kollár megölésére, de nem ő, hanem távollétében Gönczi vagy Gyöngyösi ölte meg. Ő a végében egy halottnak tudott embert szúrt szíven. Sorsát az pecsételte meg, hogy a holttest boncolása azt állapította meg, hogy az áldozat még élt, amikor szíven szúrták. Ezt pedig addigra kétszer is „beismerte”. December 5-én a szovjetek őrizetbe vették Gönczit és Gyöngyösit. Tóth Ilona (és Molnár József) vallomása után és ismeretében nem volt más választásuk, mint „beismerni” a gyilkosságot, de igyekeztek azt másra, Tóth Ilonára hárítani. Ezzel az ügy alapja megvolt. Már csak össze kellett csiszolni a vallomásokat, ami kevésbé sikerült.

A három, állítólagos tettes mellett két vádlott-tanú²¹ tett fontos bizonyítéknak tekintett vallomást: Molnár és Gáli József. Molnár november 4. után csatlakozott egy nemzetőr egységhez, velük látott el rendfenntartó feladatokat. Semmit sem tudott a Domonkosban folyt röpcédulázásról, alig néhány napot töltött ott mandulagyulladással, valószínűleg nem is volt a kórházban november 18-án. Tóth Ilonával és több, más fiattal együtt vették őrizetbe, de ügye súlytalannak indult, napok múlva elkészült a határozat szabadlábra helyezéséről. Aztán nemcsak maradnia kellett, hanem azzal is szembesült, hogy gyilkossággal vádolják. Ugyanúgy sokáig tagadott, mint Tóth Ilona. Aztán, feltehetően ugyanazért, amiért a medika, ő is hajlandó volt vallomást tenni a gyilkosságról, amiben nem vett részt, de a folyosón őrködve látta Kollárt bekísérni, majd segített az elföldelésében, vagyis bizonyította, hogy a gyilkosság megtörtént. Ahogy Tóth Ilona, ő is azokat mondta elkövetőnek, akik akkor még szabadon voltak: Gönczit és Gyöngyösit.

Gáli Józsefnek a halálra ítéltéknél sokkal nagyobb volt az 56-os szerepe. Október 6-án, Rajk László és társai temetésének napján bemutatott, *Szabadsághegy* című drámája a forradalom egyik előjele volt. Részt vett a forradalom legfontosabb lapjának, az *Igazságnak* a szerkesztésében, november 4. után pedig röplapok, majd az *Élünk* írásában. Angyal Istvánnal, Eörsi Istvánnal és Obersovszky Gyulával együtt a szellemi ellenállás egyik meghatározó alakja volt. A perben neki kellett tanúsítania, hogy Tóth Ilona még a Domonkosban elmondta neki, hogy megölték azt az embert, akit előző este vittek be a kórházba. Pedig az Auschwitzot túlélő író volt az, aki a legtovább megtagadott minden kollaborálást. A nyomozás utolsó napjáig ragaszkodott hozzá, hogy nem az állítólagos gyilkosság napján, hanem egy nappal korábban voltak a kisegítő kórházban, így ha ott esetleg történt is valami november 18-án, annak nem lehetett tanúja. Megtörését különösen körmönfontan érte el az ÁVO. Karácsony alkalmából beszélőt kapott ugyancsak letartóztatásban lévő menyasszonyával, Káldor Verával, akitől megtudta, hogy gyereket vár tőle. A lágert túlélő, de egész családját elvesztő, beteg ember előtt egy új élet kapuja tárult ki. Amikor néhány nap múlva szembesítették Tóth Ilonával, aki a szemébe mondta a hivatalos verziót a gyilkosságról és hogy azt már akkor megvallotta neki, Gáli nem látta értelmét a további tagadásnak, és megtette a vallomást, amit tennie kellett.²²

¹⁹ SZAKOLCZAI Attila: *Gyilkosság különös kegyetlenséggel. A Tóth Ilona és társai per komplex vizsgálata*. Bp., Budapest Főváros Levéltára, 2016, 532.

²⁰ KISS–M. KISS: *i. m.* (2007), 491.

²¹ A kifejezést az értem, hogy mindketten vádlottak voltak a perben, de szerepük a Kollár-ügyben a vád bizonyítása volt.

²² SZAKOLCZAI: *i. m.* (2016), 381–383.

Molnárnak és Gálinak nemcsak 1956–1957-ben volt fontos szerepe a gyilkosság bizonyításában, hanem azóta is. A Molnárral 1992-ben készült interjút Eörsi László az egyik legfőbb bizonyítéknak tekinti arra, hogy az ítéletbe emelt történet lényegileg azonos azzal, ami történt, mivel Molnár visszaemlékezése szinte szóról szóra megerősíti azt.²³ Nem veszi figyelembe, hogy akkor sem mondhatott volna mást, ha a per koncepció, a gyilkossági vád hamis volt, és ő ezt tudta, mert vallomásai hozzájárultak vádlott-társai elítéléséhez és kivégzéséhez. Ha 1992-ben mást mond, ha elmondja, hogy azon a napon, amikor Kollárt állítólag megölték, ott sem volt a kisegítő kórházban, tehát nem látott és nem hallott semmi gyanúsat, senki holttestének az elrejtésében nem vett részt, akkor beismeri, hogy hamisan vallott. Az interjút készítő Gyenes Pálnak nem voltak információi ahhoz, hogy ilyen kitérőre tudja kényszeríteni. Nem voltak tények a birtokában, csak kétségek a fejében. Egyetlen 56-os veteránról sem tudok, aki 1990 után bevallotta volna, hogy megtörték és hamis terhelő vallomást tett önmagára és vádlott-társaira, miközben ezt számos esetben bizonyítja a peres iratok elemző vizsgálata. Molnár sem volt hajlandó erre. „Vannak olyan dolgok, amiket nem tudok elmondani. [...] Van olyan dolog [...] amit tudok, de nem fogok elmondani. [...] Azért, mert ez mind csak terhelő lenne. [...] De nincs értelme! Nincs értelme, mert mindenkit magam ellen haragítottam.”²⁴ Nyilván nem az ÁVO-ról és nem is a bíróságról tartott vissza terhelő információkat. Az interjú készítésének idején (néhány, magában ellenforradalmazó kivételével) mindenki dicsőséges történetként tekintett ötvenhatra, vagyis Molnár olyan információkat tartott vissza, amelyek nem olyannak mutatták 56-ot vagy egyes 56-osokat. Több olyan kiszólása volt, ami nem illett a történetbe, és nem illett abba a keretbe, ami a köztudatban és Gyenes fejében élt. Ezért nem tudta abba beilleszteni, így mint zavaros és zavaró elemeket figyelmen kívül hagyta, mint később Kiss Réka és M. Kiss Sándor az egész interjút.

Gáli József nem érte meg a rendszerváltozást, így nem tudhatjuk, vajon képes lett volna-e őszintén beszélni a perben rákényszerített szerepről. Az viszont tény, hogy nincs nyoma, hogy szabadulása után akár szűk baráti körben beszélt volna legalább a kétségeiről. Hallgatásával pedig indirekt módon igazolta az 1957-es történetet, amit

barátja, Eörsi István beemelt az 56-os irodalom egyik alapművének számító könyvébe.²⁵ Ezt viszi tovább fia, Eörsi László, aki aligha tehet mást, mint kitart amellett, hogy „a Kollár-ügy a tényeken alapult”²⁶, mert összes tanulmányát és könyvét abban a tudatban írta, hogy a megtorlás perei nem voltak sem konstruáltak, sem koncepciósak, azok – az ellenforradalmi keretből kiszabadítva – alkalmas forrásai az 1956-ban történtek megismerésének. Túl azon, hogy forráskezelését szakmailag hibásnak, következőképpen eredményeit tévesnek látom, még többet ártott azzal, hogy a Tóth Ilona-kérdésnek politikai színezetet adott, az ellenvéleményt képviselőket a „polgári-nemzeti” erők „bértollnokainak” nevezve.²⁷ Ezzel az írásai védelmében folytatott vitáinak aktuálpolitikai vetületet adott, a tárgyon kívülre helyezve az állásfoglalás origóját.

A történelmi témát választó írók többsége hozott anyagból dolgozik, bár akadnak kivételek, mint Gárdonyi Géza, Spiró György vagy a Tóth Ilona-ügyben Szilágyi Andor. Különösen veszélyes vitatott témában egyetlen szerzőre támaszkodni, hiszen ha az alapul választott rekonstrukciót elveti a szakma, vele hull a mű is. Mohácsi Istvánnak és testvérének, Jánosnak tudnia kellett, hogy a Tóth Ilona-ügyben nincs szakmai konszenzus, mégis vállalták, hogy a történetet Eörsi László kutatási eredményei alapján illesztik darabjukba.²⁸ Nehéz elhinni, hogy a társadalomnak az 56 iránt érdeklődőknél sokkal nagyobb részét élesen megosztó témával olyan megemlékezést akartak létrehozni, „amely végre nem osztja meg az országot”.²⁹ 56-nak két olyan, országosan ismert eseménye van, amely árnyékot vet a forradalom és szabadságharcra. Tóth Ilonának állítólagos, brutális gyilkossága és a Köztársaság téri kegyetlenkedések. Az ország két vezető teátruma, a kaposvári Csiky Gergely Színház és Budapesten a Katona József Színház képes volt ezekről írt művet színpadra állítani az ötvenedik évfordulón.³⁰ Szerintem tiszteletlenség az ünnepeltet az ünnepen temetre hívni. Nem a szembenézést és nem is a szembesítést kifogásolom, hanem az időzítést.

A darab érzékletesen ábrázolja azt a hajsztolt helyzetet, amelyben a történet szereplői vannak, anélkül, hogy bárkit vagy bármit heroizálna. Sebesült, beteg, adminisztráció, röplapgépelés, nassolás és csacsi csacsogás: összhangban van a rendkívüli és a hétköznapi. Nem túlozzák

²³ EÖRSI: i. m. (2003), 242.

²⁴ GYENES Pál: *Életútinterjú MOLNÁR Józseffel*. Veritas Történetkutató Intézet és Levéltár, 1992, 91.

²⁵ EÖRSI István: *Emlékezés a régi szép időkre. (Börtönkönyv)*. Bp., Noran, 2006

²⁶ EÖRSI: i. m. (2003), 243.

²⁷ Uo., 244.

²⁸ MOHÁCSI István – MOHÁCSI János: *56 06 / örült lélek vert hadak = Uók: Múltépítés*. Bp., JAK, Prae.hu, 2017, 143–275. Ezt a kifejezést használták a szerzők a cím alatti sorban.

²⁹ MOHÁCSI (2007).

³⁰ A Katona József Színházban PAPP András és TÉREY János tragédiáját, a *Kazamatákat* mutatták be.



el a röplapkészítést, röplap alig készül, és csak a karhatalmisták elől dugják el, de beleolvashat vagy a gépelésbe besegíthet mindenki más, még a velük szemben ellenséges gondnok is. A Sárosi Flóráként megjelenő Tóth Ilona személyisége éppen olyan, amilyennek az ártatlanságában hívók tartják. Odaadó, áldozatkész, empátikus, feszült helyzetet humorral oldani képes. Legfőképpen pedig bátor és elvhű. Mivel kórházban fegyvernek nincs helye, minden fegyverest kikerget vagy legalább próbál kikergetni, legyen az felkelő vagy intézkedni érkezett ÁVO-s.

Az 1957-es és az Eörsi-féle történetnél pedig sokkal motiváltabb a gyilkosság, és realisabb a bemutatása. Azokban nincs válasz Kollár gyanúba kerülésére, a darabban viszont előbb találják meg a felkelőkhöz csapódott fiatal ÁVO-st egyenruhában ábrázoló képet. Akit hazugságon is rajtakaptak, miután a röntgen kimutatta, hogy semmi baja a lábának, amire hivatkozva próbált a kórházban ma-

radni. Növeli a gyanút vele szemben, hogy az ÁVO akkor szerez tudomást a röpcédulázást vezető Angyal (a darabban Gábrriel) István ottlétéről és búvóhelyéről, amikor (a darabban Jeney Zoltánnak) nevezett Kollár ott volt. Megölését pedig nem szó nélkül döntik el, hanem vitázni róla, és Sárosi Flóra nem két, erős férfi, hanem hozzá hasonló korúnak tűnő lányok helyett öl.

A jelenetet a darab egészéből nem kiszakítva olvasva – az írott szöveg alapján – kevésbé indokolt az indulatos reakció, amit keltett. Ez az egyetlen rész, amelyben emberi lények emberi nyelven beszélnek és cselekszenek. A többi merő kakofónia, benne egy régi vicc és Karinthy *Tanár úr kérem*jének adaptációjával, hogy röhögjön az osztály azon a temérdek abszurdon, amin az ország átment a közelmúltban.

Szilágyi Andor filmmé sajnos nem vált forgatókönyve nemcsak a Kollár-, hanem a Tóth Ilona-ügyet is hitelesen és érzékenyen mutatja be.³¹ Hitelességét a szerző széles

Tóth Ilona
perének
tárgyalása,
MTI fotó,
Vigovszki
Ferenc

³¹ SZILÁGYI Andor: *tothilonka.hu. Árnyak feketében*. Bp., KinoGraf, 2012

körű, alapos kutatása biztosítja, és noha története néhány fontos részletével nem értek egyet, azok valószerűek. Könyvében Kollár az ÁVO-nak dolgozik, és egy, a Domonkos utcai kórházba beépült ügynökkel próbál olyan helyzetet teremteni, amiből Tóth Ilonának (vagy a velük tárgyaló írók) ellen gyilkossági ügyet lehet kreálni. A férfit azonban egy fegyveres csoport elfogja, és beviszik Gyöngyösihez. De még mielőtt kihallgathatnák és eldönthetnék, hogy mit csináljanak vele, a kórházba beépített ügynök (aki magát a fegyveres ellenállás egyik vezetőjének mutatja) megszökteti. Ezzel adva van a megrendezhető per alapja, az áldozat személye, akit bevitték a kórházba, de onnan csak egy, a titoktartásban és a lelepleződés elkerülésében különösen érdekelt ügynök látta kijönni. Aminek M. Kiss Sándorék a közelébe jutottak, de nem mondták ki, azt megtette Szilágyi, akinek a történetében a gyilkosság bizonyításához szükséges holttestet a Városligetből vitték a Domonkos utcába. Azt temették el Kollár helyett, ő pedig új nevet és identitást kapott. Szilágyi történetében nem fizették túl, 2006-ban nyugdíjasként teremőr a Mosonyi utcai rendőrmúzeumban. Mert Szilágyi Andor szövegének ugyanúgy van 2006-os vetülete, mint a Mohácsi testvérekének. Az ő abszurd kakofóniájuk helyett Szilágyi számára 2006-ot a nem alaptalanul tovább élő félelem jellemzi, amelyben ott kísért a feltáratlan múlt.

A munka legnagyobb érdemének nem is a Kollár-, hanem a Tóth Ilona-ügy ábrázolását tartom. Többen megcáfolták Eörsi állítását arról, hogy a jelentéktelen medika ellen nem volt érdemes koncepciót pert kreálni. Jelentőségét a körülötte máig folyó vita is szemléletesen mutatja. Szilágyi ehhez azt teszi hozzá, amit én is nagyon fontosnak tartok, hogy nemcsak a politikai hatalomtól eredtek az ügyek. Az államvédelem szerepe 1956 előtt sem szorítkozott a végrehajtásra. A forradalom idején azokat a megfélemedett ÁVO-sokat fűtötte a bosszú- és a bizonyítási vágy, akik visszakapták korlátatlan hatalmukat az emberek fölött, és éltek is ezzel a hatalommal. A Kollár-ügynek annyi szerzője volt, ahány résztvevője a Tóth Ilona-ügynek. De a főszerkesztő Szentgáli István rendőrnagy volt. Aki – ahogy Szilágyi egyszerre érzékenyen és kegyetlenül ábrázolja – veréssel, az alvás megvonásával, fenyegetéssel és megalázással megtörte foglyai ellenállását, akik az elébük tárt ilyen-olyan dokumentumokkal szembesülve kénytelenek voltak belátni, hogy igazat mond a mellékletett zárkaügynök: „Az igazság itt most senkit se érdekel”.³² Ráadásul azt, hogy mi az igazság, vagyis hogy mi történt, egyik vádlott

sem tudhatta. Az ő szerepét kivéve minden más igaz lehetett.

Galambos Attila egyfelvonásos kamaradramája a megtorlás két, legismertebb áldozatán, Tóth Ilonán és Mansfeld Péteren keresztül nem is annyira konkrét cselekményük drámaiságára, inkább valami azon túlira koncentrál.³³ Az önmegvalósításra, az életre, a szabadságra. Abszurd szituáció, hiszen mindkettőjüket fiatalon meggyilkolták, vagyis lehetőségük sem volt kiteljesíteni önmagukat, a cselekmény idején már mindketten halottak, előtte pedig rabok voltak. Az abszurd szituációban azonban racionális és tényszerű vita folyik arról, ami történt, amit tettek vagy amivel vádolták őket. A tényszerűséget Galambos már a címdalán jelzi, hangsúlyozása érdekében hosszú részletet emel be Mansfeld Péter ítéletéből, néven nevezi pertársait és Tóth Ilona kihallgatóját. A múltidéző elbeszélések éles ellenpontja, amikor Tóth Ilona saját története fölül emelkedve mintegy 56 szimbólumává válik, aki a forradalomban ott volt mindenhol.³⁴

A rövid darabban több Tóth Ilona, és neki több története van. Eleinte tagadja, hogy gyilkolt, majd elmondja, hogy szíven szúrta a férfit, akit addigra Gönczi és Gyöngyösi megölt. Nincs egyértelmű válasz, mivel a hivatkozott boncolási jegyzőkönyv szerint a szúrás még élő embert ért. Ellenkező irányban változik viszonya az általa szimbolizált cselekményhez, a forradalomhoz. A kezdeti kiábrándultság, a minden értelmetlen volt érzés helyébe egy idő után az élet, az élet apró örömeinek, legfőképpen pedig a szeretetnek az áhítása lép, amit a legvégén az élet, a jó értelemben vett önmegvalósítás, a szabadság dicsőítése tetőz be. Tóth Ilona Galambos Attila drámájában is elkövette – kényszerből, pánikba esve, gyilkos szándék nélkül – azt a cselekményt, aminek kaposvári ábrázolása botrányt keltett. Hogy ebből nem lett skandalum, annak nem a kaposvári és a dunaújvárosi színház közötti különbség az oka, hanem az, hogy míg a Mohácsi testvérek művében a Tóth Ilona-ügynek az 56 körüli abszurd circusz ad keretet, addig Galambos darabjának a szabadság fogalma. Azt élteti első értelmes megszólalásával Mansfeld Péter, és ez Tóth Ilona hosszú, a darabot záró monológjának utolsó szava.

A dolog lényegét tekintve a Tóth Ilona-kérdésben két tábor van. Hogy melyik mekkora, az felmérhetetlen. Az Eörsi által képviselt, leegyszerűsített gyilkossági történet könnyen leírható, és mert illeszkedik abba a keretbe, ami a november 4. utáni ellenállásról él a téma iránt érdeklődőkben, és amit a pert koncepciónak tartó történészek

³² SZILÁGYI: i. m. (2012), 272.

³³ GALAMBOS Attila: *Igazságtalanság. Dráma egy részben*. Bemutató: Bartók Kamaraszínház, 2016. október 23. Ezúton köszönöm a szerzőnek, hogy a kéziratot rendelkezésemre bocsátotta.

³⁴ Uo., 10.

többsége is megerősít, könnyen befogadható. Van. És ezt a történetet senki sem tudta egy másikkal felülrni. Nincs másik. Gyenes és Jobbágyi szerint is történt valami november 18-án a Domonkosban, ami az iratokból nem rekonstruálható. Az ő, kérdőjelekből álló történetük nem tudja leváltani az eredetit. És nem tudja M. Kisséke sem, akik egyfelől minden dokumentumról bebizonyítják, hogy hamisak, majd mégis valószínűsítik, hogy valami történt. És nem tudom felülrni én sem. Az iratokból csupán az állapítható meg, hogy a gyilkosságról szóló történetek hamisak. Nem volt gyilkosság, de annak semmi nyoma nincs, hogy ahelyett mi történt. Csupán találgatni lehet néhány, a koncepcióhoz nem illő foszlányból, ami nem november 18-áról maradt fenn az iratokban. A fiúk pingpongoztak, udvaroltak a nővéreknek. Beszélgettek, és Tóth Ilona leszamarazta azt, aki antiszemita kijelentést

tett. Vagy ha nem volt semmi dolga, készült a következő vizsgájára, amihez egyetemi jegyzeteket vitt be neki az anyja. Biztos, hogy tanult belőlük, mert a keze ügyében voltak. November 19-én este, amikor megérkeztek a razziázó rendőrök, oda dugott el néhány röplapot. Ezekből a darabkákból nem lehet összerakni egy történetet, amely alkalmas lenne kiváltani a gyilkossági sztorit.

Az 1957-es történetet igazolja a vádlottak vallomása (ha azoknak nem nézünk a mélyére). De ha a per koncepció, ha a tárgyi és szóbeli bizonyítékok hamisak, akkor egyetlen arkhimédészi pont sincs. „Semmi nem az, aminek látszik.”³⁵ Nincs a kérdést egyértelműen eldöntő dokumentum,³⁶ csak egy hosszú és nehéz puzzle vagy inkább sudoku megfejtése árán lehet megbizonyosodni arról, hogy az iratok kínálta történet valótlán, koholmány. Hogy nemcsak Tóth Ilona, hanem társai is ártatlanok a gyilkosságban.

Minden kutató, aki koncepciónak tartja a pert, egyetért abban, hogy a hamis vallomásokra kényszerített vádlott-társak nem hibáztathatók. Mert nem gonoszságból tették, hanem mert olyan helyzetbe kényszerültek, amelyekben értelmetlennek látszott, és valószínűleg az is volt az együttműködés megtagadása. Mert nem ők indították el a tragédiát, hanem a régi-új hatalom, amely némi vonakodás után ráengedte az országra a terrorgépezetet, amely ellen október 23-án kitört a felkelés. A politikai rendőrség néven újjászervezett ÁVO, amely néhány évre visszahozta az 1953 előtti idöket. És azok, akiket első körben használtak fel a vádlottak vallomásra kényszerítésére, aztán kivontak az ügyből, így a feledés homálya takarja őket. Az *Élünk* írásában és szerkesztésében részt vevő, Dávid fedőnevű ügynök. Az 56-os társairól 1957-ben jelentéseket író, őket provokáló és meglepő módon még az 50-es évek végén jugoszláviai társas útra engedett, majd onnan Olaszországba meglepő Török Éva. A nyomtalanul eltűnt Marácz Ferenc és mások, akiknek nem jutott hely ebben a rövid írásban. Ez is 56. Ők is 56-osok voltak, éppen ezért tudták kollaborációra kényszeríteni őket. Ha nem mitizálni akarjuk, hanem őszintén merünk szembenézni 56-tal, akkor tudomásul kell venni XX. századi történelmünk legfényesebb eseményének sötét foltjait. Vállalni azt, amitől Molnár József visszariadt, hogy van olyan dolog, ami terhelő. Terhelő a gyilkosságban ártatlan Tóth Ilonára, akit megtört egy kegyetlen gépezet, és még szabadon lévő társai ellen vallott. Talán ez, a szembenézés elmaradása az egyik ok, amiért nem tud nyugvópontra jutni sem Tóth Ilona, sem 1956 megítélése, és marad a káosz, amit a Mohácsi testvérek darabjának első felvonása jelenít meg.



Tóth Ilona egy amatőr felvételen 1956 májusában, a fotót Szilágyi Andor szívességéből közöljük

³⁵ Uo., 29.

³⁶ KISS–M. KISS: *i. m.* (2007), 463.

Emlékdramaturgiák

Szemelvények 1956 színházi feldolgozásából

Az 1956-os forradalom és szabadságharc a közelmúlt magyar történelmének talán legfontosabb emlékezhelye, amely mai nemzeti identitásunk és demokráciával kapcsolatos hitvallásunk szempontjából a nemzet egésze számára formatív szerepet játszik, miközben sűrített formában magában hordozza a jelen politikai-közéleti diskurzusát polemizáló szemléletbeli törésvonalakat. Közismert, hogy a rendszerváltozásig a forradalom tabunak számított, közvetlen referenciaként nem szerepelhetett a nyilvánosságban. Áthallásos formában, szellemi bűvópatakként mégis mindvégig jelen volt a nem nyilvános közösségi emlékezetben. Így érthető, hogy Nagy Imre és mártírtársainak 1989. június 16-i újratemetése a változás egyik legfonto-

sabb szimbolikus gesztusává válhatott. Bár a rendszerváltozást követően megnyílt a terep az 1956-os események alapos, elfogulatlan kutatására és a megemlékezésre, valójában több okból is a forradalom „másodszori marginalizációja”¹ zajlott, így nyilvános reprezentációja is a múltfeldolgozás szempontjából kevésbé produktív utakon járt: hol az emlékidézés megkövült tananyagaként, hol az aktuálpolitikai csaták muníciójaként került terítékre. Rainer M. János szerint paradox módon a forradalom emlékezetének az újratemetés volt az utolsó integratív, nem megosztó mozzanata, amely a gyász, megrendülés és megtisztulás atmoszférájának megteremtésével az 1956-os eseményeket övező közös akarat és megemlékezés ígéretével kecsegetett, de az épp lezáruló korszak megítélésében, örökségének felmérésében nagyon eltérő társadalmi szándékok munkálkodtak.²

A forradalom színpadon is bejáratott dramaturgiája egyfelől megkönnyíteni látszik 1956 színházi feldolgozását – szemben az olyan, cselekményükben megfoghatatlan, „szétfolyó” történesekkel, mint például a trianoni békediktátum. Ugyanakkor 1956 problémaköre számos, máig vitatott kérdést magába sűrít, amelyek már kevésbé ragadhatók meg a dicsőséges húsz nap eseményeiből: Nagy Imre legitimitása, Kádár történelmi szerepe, az ügynökkérdés, végső soron a népi-urbánus törésvonal máig fennálló konzekvenciái, hogy csak néhányat említsünk. Így 1956 színházi emlékezete is óhatatlanul magán hordozza ezeket a törésvonalakat, folyamatosan oscillálva az eseménydramatizáció és 1956 szellemi-ideológiai holdudvarának kevésbé közvetlen feldolgozásai között. Jelen tanulmány keretei között a mára már meglehetősen gazdag dramatikus anyagnak csak néhány, a feldolgozás folyamatának szempontjából különösen tanulságos epizódját lesz módomban kiemelni.

Kádár-kori feldolgozások

Az 1989 előtti, áthallásos emlékezés egyik paradigmikus példája tematikusan egyáltalán nem kötődik a forradalomhoz. A Madách Színház 1962-es, legendás *Hamlet*-előadása, Gábor Miklós főszereplésével, mégis 1956



Gábor Miklós
mint Hamlet
a Madách
Színház
legendás
előadásában,
rendező:
Vámos László,
bemutató:
1962,
fotó: OSZMI

¹ GYÖRGY Péter: *Néma hagyomány*. Bp., Magvető, 2000, 20.

² RAINER M. János: *Az 1956-os magyar forradalom*. Bp., Osiris, 2016, 141.

emblemikus emlékezhelyévé vált. „A dán királyfi története a magyar színpadokon addig soha nem tapasztalt sikerszerűt futott be a közönség, a kor, a darab és a színész kivételes összhangjának köszönhetően. Hamlet alakja ebben az összefüggésben az 1956-os forradalom terhével küzdő, saját felelősségével és lehetőségeivel szembenézni kénytelen nemzedék szimbólumává vált. A Gábor alakításában megszólaló légies, érzékeny, önmagával vívódó lírai hős a Madách Színház kivételes korszakában született.”³ Az 1962-es bemutató bő egy évvel előzi meg a Kádár-féle amnesztiát, amely a politikai foglyok egy részének szabadon bocsátását eredményezte. Az első felvonásban Gábor Miklós Hamletje esküvel kéri Horatiust és Marcellust, hogy a szellem jelenéséről senkinek se beszéljenek. „Esküdjetek!” – ismétli Hamlet szavait a szellem, de a hang most a mélyből, a színpad alól érkezik. Hamlet térdre borulva könyörög, bal kezével áldást osztó, csitító gesztust formál: „Nyugodj, felháborult szellem, nyugodj!” Az ezt követő meghatott, hosszú, kimerevített csendben lehetetlen nem a börtönben sínylődő politikai foglyokra asszociálni. Így válhatott egy, a *Hamlet* dramaturgiájában látszólag jelentéktelen mozzanat az áthallásos összekacsintás paradigmikus példájává.

Ugyanilyen allegorikus formában tekinthető az 1956-os események színházi lenyomatának a Nemzeti Színház Kamaraszínházában, a Katona József Színházban, Gellért Endre rendezésében bemutatott *Galilei*. Németh László történelmi drámájának bemutatója 1956. október 20-án volt, de nemcsak ennek köszönhetően vált a forradalom emblemikus színházi pillanatává. Míg Gábor Miklós közvetlenül nem vett részt a forradalom eseményeiben, Bessenyei Ferenc aktív szerepet vállalt. Október 23-án délután, a Bem-szobornál a *Szózatot* szavalta, Major Tamás leváltását követően a Nemzeti Színház háromtagú vezetőségének tagjává választották, majd a Nemzeti Színház Forradalmi Bizottságának elnöke lett. November végén a Kodály Zoltán elnökletével megalakult Magyar Értelmiség Forradalmi Tanács elnökségi tagjaként ő képviselte a színésztársadalmat. A forradalom leverése után színházában megszakítás nélkül játszhat tovább, egy évig azonban részleges szilenciummal sújtják; nem dolgozhat a rádióban, és eltiltják a filmezéstől. A *Galileiről* szóló kritikák elsősorban közvetlenül az október 20-án tartott első előadás után, valamint egy évvel később jelentek meg. Az írások elsősorban Bessenyei szerepét, a többi színész

játékát igyekeztek méltatni, elkerülve a dráma értelmezésének olyan lehetőségeit, amelyeket a forradalom és a későbbi tabusítások és elfojtások kontextusában is értelmezhetünk.

Évtizedekkel később, a legendás kaposvári *Marat/Sade* előadás kapcsán a kritikusok szintén a hallgatás stratégiáját kényszerültek használni, hogy megvédjék az előadást az 1956-os referenciák miatti betiltástól. A Szegő György által jegyzett díszlet hangsúlyos eleme a forradalom emblemikus helyszínének, a Corvin köznek a vetített körpanorámája, míg a záró jelenetben a Kikiáltó szerepét játszó Máté Gábor kockakővel a kezében sírva fakad, amely mindennél egyértelműbbé tette az addig kizárólag az allegorikus szinten működő referenciát. Hogy elkerüljék az előadás betiltását, a kaposvári színház vezetői azt nyilatkozták, hogy a háttérfüggönyön megjelenített épület-együttes képe általában az olyan forradalmi városok képét hivatott megidézni, mint Párizs, Szentpétervár vagy éppen Budapest. Mind az alkotók, mind a közönség, és valószínűleg az állambiztonságiak számára is nyilvánvaló volt, hogy Szegő György díszlete konkrétan az 1956-os forradalom tiltott emlékezhelyeként működött. Azóta sem találunk ennél mélyebben beivódott színházi referenciát a forradalomra a magyar kulturális emlékezetben.⁴

1989 előtt is láthattunk példát a forradalom bizonyos aspektusainak dramatikus feldolgozására, de ezek jellemzően csak burkoltan jelenhettek meg, illetve a színre vitelkor sokszor a cenzúra áldozataivá váltak. Itt meg kell említenünk néhány olyan művet is, amelyek ugyan konkrétan foglalkoztak az eseményekkel, de a Kádár-restauráció ellenforradalmi narratíváját erősítették. Dobozy Imre 1958-ban, még a Nagy Imre-per előtt született *Szélvihar* című darabja „1956 októberének eseményeit nemzeti tragédiaként, és a hatalomra került új politikai rezsim érdekében, nézőpontjából láttatja”.⁵ A műben az egyszerű falusi emberek az ellenforradalmi manipuláció áldozataiként jelennek meg. P. Müller Péter szerint Dobozy műve drámaként bajosan, alapvetően propagandaműként olvasható, amely a Kádár-rezsim apológiáját szolgálta. Hasonló ideológiai feladatokat ellátó drámai művek között említhető még Darvas József *Kormos ég* vagy Mesterházi Lajos *Pesti emberek* című darabja.

Örkény István *Forgatókönyv* (1979) című művének második része egy koncepció per lefolyását mutatja be, az örkényi groteszk eszközeivel áttételesen, de egyértelmű-

³ SZEBÉNYI Ágnes – HUBER Beáta: *Két út egy pálya, 100 év. Bessenyei Ferenc és Gábor Miklós emlékére*. Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, Országos Színháztörténeti Múzeum, 2019, 65.

⁴ EÖRSI László: *A kaposvári Marat/Sade és a kultúrpolitika = Színház*, 2010. szeptember <http://szinhaz.net/2010/09/28/eorsi-laszlo-a-kaposvari-maratsade-es-a-kulturpolitika/>

Eörsinek a kaposvári színház „kettős beszédével” és általában a színház és kultúrpolitika viszonyával kapcsolatos kutatási eredményei az alábbi kötetben olvashatók. EÖRSI László: *Megbombáztuk Kaposvárt”. A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*. Bp., Napvilág, 2013

⁵ P. MÜLLER Péter: *1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámáiban = Híd*, 2006, 10. sz., 50.

en felismerhető módon polgárháborúként utal 1956-ra. Örkény István *Pisti a vérzivatarban* (1969) című darabjának eredeti változatában abszurd fénytörésben ugyan, de szintén egy koncepció per jelenik meg és egy félreérthetetlen utalás Rajk László kivégzésére. A darab csak 1979-ben kerülhetett színre, miután a szerző a kifogásolt részeket átírta oly módon, hogy azok 1956 megítélésének több, akár egymásnak ellentmondó értelmezését is támogathassák. Nádas Péter *Takarítás és Temetés*, illetve Bereményi Géza *Halmi* című darabjában a forradalom emlékezete elfojtott, kimondhatatlan tabuként fogalmazódik meg, illetve az apafigurák ellentmondásos szerepe vagy hiánya egy egész generáció emlékezeti deficitjének szimbólumává válik. Igen sajátos megközelítésként utalnunk kell itt a Monteverdi Birkózókör 1985-ös, *Sajnálatos események* című előadására, amely az akkori „alternatív” színházi szcénában, a „túrt” zóna előadásaként valósult meg. Jeles András rendezésében Dobozy *Szélvihara* változatlan szöveggel, de radikális színházi átírásban került színre, olyan, komplex színészi eszköztárral, amely visszajára fordította, dekonstruálta a forradalomellenes propaganda-darabot, kimutatva „a rendszer egészének tartalom nélkülségét, öncélúságát”.⁶ A lélektani realizmus esztétikáját a végsőkéig elutasító színházi formában a nyelvi affektus leválik a szituációról, széttöri azt. A szimbolikusan elrajzolt jelmezeket viselő színészek érzelemmentesen recitálják, hol mintha felolvasnák Dobozy szövegét és a színpadi instrukciókat. Ezáltal az élő színészek egyfajta bábszerűsége képződik meg, amely Jeles formanyelvének egyik alapelemévé válik. Az előadást érdemes lehet a túlazonosulás kritikai potenciálját felhasználó egyik korai színházi példaként is megvizsgálni, amelyben az ideológiailag terhelt szöveg didaktikus eszközeinek transzparens felmutatásával saját maga teszi felvetését tarthatatlanná.⁷

A rendszerváltás után

A rendszerváltást követően, bár megnyílt a lehetőség az 1956-os emlékezetdeficit pótlására, a fiókokban „lapuló” darabok mégsem kerültek elő vagy nem kerültek színre.

A 90-es évek színházi reformkísérletei sokkal inkább az esztétikai, formanyelvi útkeresésre és megújulásra koncentráltak, és nem annyira a korábbi tabutémák színrevitelére. Az esztétikai és tematikus érdeklődés szerencsés együttállásának figyelemre méltó példája Halász Péter és Jeles András közös alkotása, a *Herminamező – Szellemjárás* (2005). Műfaját tekintve animációs film, bábfilm, így az alkotás a film és színház határterületén foglal helyet.⁸ Sajátos formanyelvén egy 1956-ban megtörtént eseményt mutat be, anekdotikus epizódokban. A hírre, hogy jönnek az oroszok, a Nyomorékok Otthonának lakói felfegyverkeztek, végigvonultak a Hermina úton, tolókcocsikban, mankókkal, bicegve, puskát, géppuskát, kézigránátokat vonszolva maguk után. Az orosz tankok éjszaka érkeztek a ligetbe, a lövegek a kertet az emberekkel együtt felszántották. A bábfilmbe szerencsés módon találkozunk Halász Péter neoavantgárd esztétikájával és Jeles András bábos testabsztrakciójával, az 56-os eseményeknek egy erősen lokalizált, partikuláris narratíváját vázolja fel, amely azáltal képes aktivizálni a forradalom kollektív emlékezetét, hogy szembemegy a „pesti srácok” kanonizált olvasatával, miközben mégsem vonja kétségbe a történelmi esemény jelentőségét.

Az ötvenéves emlékévk

A 2006-os évforduló nemcsak a jubileumi apropót szolgáltatja a célzottabb, pályázatokkal, felkérésekkel támogatott színházi feldolgozásra, hanem jelez egy olyan közép-európai színházesztétikai fordulatot is, amely a színháznak a társadalmi-történelmi témák friss hangú és szemléletű feldolgozását, általában a műtfeldolgozás társadalmi feladatához való hatékony hozzájárulását vállalja fel. Míg Lengyelországban a holokauszt, Romániában a Ceaușescu-diktatúra kollektív traumái kapnak koncentrált színpadi figyelmet, addig Magyarországon nem véletlenül az 1956-os forradalom válik a performatív emlékezet egyik motorjává.

A magyar történelem „választott traumáinak”⁹ sorában az 1956-os forradalom és szabadságharc annyiban min-

⁶ Uo., 58–59.

⁷ „A túlazonosulás szó szerinti értelemben veszi a világot, és a hatóságok bizarr és ellentmondásos parancsait komolyabban gondolja, mint a rendszer maga, annyira komolyan, hogy az abban való tudatos részvétel számára már elviselhetetlen, de nem teheti meg, hogy visszautasítsa.” PARKER, Ian: *The Truth About Over-Identification = The Truth of Žižek*. Ed. BOWMAN, Paul, STAMP, Richard, London, New York, Continuum International Publishing Group, 2007, 144. A Slavoj Žižek szlovén filozófus és a szintén szlovén Laibach zenekar párbeszédéből született kritikai stratégia színházi területen többek között az Ascher Tamás rendezésében bemutatott 1976-os, *Állami áruház* című zenés darabban vagy Aurel Baranga *Közvélemény (Opinia publică)* című propagandadarabjának 2010-es, nagyszabású előadásában mutatható ki (rendezte Theodor-Cristian Popescu).

⁸ A *Herminamező* terepasztala, bábfigurái Halász Péter műcsarnokbeli, 2010-es emlékkiállításának központi elemét képezték. A báb és színész/mozgató, élő és rögzített/közvetített kreatív ellentéteit a történelmi műtfeldolgozásban kihasználó színpadi forma jeles képviselője a holland Hotel Modern kollektíva. Az auschwitzi haláltábor bábos feldolgozására vállalkozó Kamp című előadásuk 2008-ban Magyarországon is vendégszerepelt.

⁹ VOLKAN, Vamik D.: *Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas: An Aspect of Large-group Identity = Group Analysis*, 2001, 34. no., 79–97.

denképpen problematikusabb 1989-nél, hogy az események és hősök rehabilitációja 1989 után megtörtént, de a kommunista diktatúra egészének elszámoltatása mindmáig nem zajlott le teljesen. Így 1956 emlékezete a forradalom konkrét eseményein túl a teljes korszak emlékezetének metonimikus helyettesítőjévé válik, amellyel kapcsolatban sok még a lezáratlanság, feltáratlan fehér folt, eltitkolt szerep, érzelmi kötődés és félelem, a világos elhatárolódás hiánya személyes és társadalmi szinten egyaránt. Ezért természetes, hogy a forradalom évfordulós színházi emlékezete sem korlátozódik csak magukra a forradalmi eseményekre, hanem számot kell vetnie a tágabb kontextussal is: az 1989 utáni évtizedeket közéleti botrányokkal tápláló ügynökkérdéssel, a nagymértékű kíváncsi hullámmal vagy a forradalom emlékének kényszerű törlésével az elkövetkezendő évtizedekben. Ezért, ha tágabb értelemben próbáljuk feltárni 1956 színházi emlékezetét, akkor nemcsak a 2006-os évfordulón játszott, alább bemutatott darabok, hanem az „1956-os kérdéskör” előzményeit vagy utóéletét elemző művek is párbeszédbe hívhatók, mint például Háy János *Senákja* (2004) vagy Spiró György két darabja: az 1997 óta több helyen is bemutatott *Kvartett* és a 2007-es *Prah*, amely szintén tíznél is több bemutatót ért meg.

A jubileumra készült előadások legnagyobb része a magyar hivatásos színház mondhatni, klasszikus keretei között született, a fővárosban és a nagyobb vidéki városokban (Kaposvár, Debrecen). Az emlékvég megidézése kapcsán nem hagyható figyelmen kívül, hogy épp ebben az időben érkezett súlyos válságpont a rendszerváltás utáni magyar demokrácia, amely a 2006-os tüntetésekhez vezetett. Bár az események megítélése máig igencsak vitatott, az tagadhatatlan, hogy ezeknek a társadalmi/politikai performanszoknak az olvasata nem képzelhető el a forradalommal kapcsolatos referenciák játékba hozása nélkül, akár az események ironikus/szentségtörő újrátzárásaként, akár a hajdani spontán forradalmi „testközösség” újrateremtéseként gondolunk a történetekre. Abban az ellenzók és megértők is egyetértenek, hogy a tévészékház „ostromában” vagy a Deák térre kiállított tank elköltésében mindvégig a forradalom szelleme és dramaturgiája lebegett. Akár az előadások recepcióját olvassuk, akár a tüntetések sajtóbeszámolóit, mindkét társadalmi mezőben kirajzolódik egy egyszerre ideológiailag és emlékezetpolitikailag megosztott társadalom, amely rétegek egymásnak feszülése 2006 őszén, az 1956-os forradalom ötvenedik évfordulóján öltött először ennyire ijesztő és teátrális formát.

Hamvai Kornél *Körvadászat* című darabja már 1996-ban színre került a kaposvári színházban, áthallásos formában utalva a forradalmi eseményekre, de valójában csak a Radnóti Színházban, 2005 decemberében bemu-



tatott *Castel Felice*, amelyet Valló Péter rendezett, tekinthető a forradalmat és főként utóhatásait közvetlenül elemző alkotásnak, és részben az évfordulós kontextus előadásai kapcsán nyert jelentősebb figyelmet. A darab az ÁVH 50-es évekbeli rémtetteit, illetve azok közvetlen emlékezetét eleveníti fel. A többnyire a társalgási dráma konvencióját használó darab alapszituációja szerint menekültek egy csoportja utazik Ausztrália felé egy *Castel Felice* nevű hajó fedélzetén, 1958-ban. Néhányan reményekkel teli vágtak neki az útnak, mások csak menekülnek a traumatikus múlttól, megpróbálva mindenestől maguk mögött hagyni korábbi identitásukat. A drámaíró a thrillerdramaturgia ismert toposzait lendíti működésbe, amit egy váratlan felismerés indít útjára: az egyik utas úgy véli, hogy azonosította férjének gyilkosát az egyik utastársban, aki az ötvenes években az ÁVH ügynöke volt. A korábbi békés, társalgó hangnem egy csapásra megtörik, és egy detektívtörténet feszültsége telepszik a hajó, továbbá a dramaturgiai konvenciók által szűkre zárt társaságra. A melankolikus múltidézés az igazságtétel akut igénye váltja fel, egy múltbéli bűntény hirtelen megtestesül, és betör a jelenbe.

A feszültséget tovább erősíti, hogy a bűnösnek vélt karaktert vehemensen vádoló egyik szereplő váratlanul a vízbe esik: mindvégig titok marad, hogy öngyilkosságot követett-e el vagy valaki vízbe lökte. Ahogy 1956 eseményei 1958-ban egy teljesen más helyszínen aktualizálódnak, egy távoli „térben”, a nemzetközi vizeken, az új életremények bemocskolójaként, ugyanúgy a rendszerváltás utáni magyar közbeszédben is akut problémává válik a kiegyezést megroppantó ügynöktörténetek felbukknása.

Az előadás „ügynökét” Szervét Tibor alakítja, akit titokzatos, de alapvetően szerethető karakterként ismerünk meg. Elismeri, hogy az ÁVH tagja volt, de azt nem vallja be, hogy bárkit is megölt volna. A kritikusok nagy része

Hamvai Kornél:
Castel Felice
Radnóti
Színház,
bemutató:
2005,
rendező:
Valló Péter,
fotó: Illovszky
Béla

kiemeli a karakternek azt a tulajdonságát, hogy együttérzést vált ki a nézőben, miközben gyötrően eldöntetlen marad, hogy elkövette-e vagy sem a főbenjáró bűnt. A múltfeldolgozás folyamata, az emlékek békés társasági végigpörgetése hirtelen megtorpan, amikor a csehovi társalgás közege helyébe a bűnügyi nyomozás erőszakos diskurzusa tolakszik. A múlt szökőárként ront rá a jelenre, erős szorongást okozva, teljesen tönkretéve a lehetfinom teret. Az előadás felmutatja, hogy a nyomozás és a bosszú mentális mechanizmusai és energiái teljesen más gyökerűek, mint a feldolgozás folyamatának eszközei.

1956 színházi emlékeztetének másik emblemikus alkotása Papp András és Térey János *Kazamaták* című darabja, amelyet a Katona József Színház mutatott be 2006 áprilisában (rendezte Gothár Péter), majd 2018-ban Máté Gábor rendezésében Szegeden is színre került. A cselekmény a forradalom idején játszódik, de a legkevésbé sem olvasható hommage előadásként, hiszen az események kényelmetlen, sötét és következőképp népszerűtlen oldalát viszi színre. A Köztársaság téri vérengzés sokáig a forradalom leverését követő megtorlások egyik indokául szolgált. A rendszerváltozás után 1956 hamar a nemzeti emlékezet panteonjába került, és az általános

heroizálás szükségszerűvé tette az árnyoldalak, vitatható események vagy a forradalmárok túlkapásainak tudatos elfelejtését. A díszlet központi eleme egy libikókaszerű gépezet volt, amely a pártközpontot jelképezte, ahol a pártfunkcionáriusok és az AVH-ügynökök csapdában rekednek, és türelemmel várják az államvezetés segítségét. Így a kint és bent válik az előadás kiemelt szimbolikus térbeli tengelyévé: a forradalmi tömeg kint, míg a pártvezetés bent helyezkedett el, az előadás így a közelítés-távolítás stratégiáinak mesterei használatát mutatja. A pártházban a személyes történetek és érzések (szerelem, vonzódás, kétségbeesés, félelem) plasztikus megfogalmazása teremti meg a hidat 1956 és a 2006-os közönség között. Az előadás erősen apellált a traumatizált test igazságának effektusára: amikor a felbőszült tömeg lemészárolja a székházbelieket, a néző nem tagadhatja meg együttérzését, még akkor sem ha tudjuk vagy feltételezzük, hogy korábban ők is számos hasonló erőszakos cselekedetet követtek el büntetlen politikai foglyokon. Ezekre az atrocitásokra vonatkozóan a darab maga nem ad fogódzót, kivéve annak a folyamatos hangoztatását, hogy a forradalmi tömeg a pártszékház alatti kazamatákat keresi, ahol az állítólagos foglyok lennének őrizetben. Az előadás

Mohácsi István –
Mohácsi János:
50 06 / örült
lélek vert hadak,
Kaposvári Csiky
Gergely Színház,
rendező:
Mohácsi János,
bemutató:
2006, fotó:
Illovszky Béla



brechti eltávolító eszközöket is használ: a nyelvi humort, amely főként a mindennapi nyelv fordulatainak és a sajtó nyelvének beemelásával jön létre, de ilyennek tekinthetjük az elemeltebb költői részeket is, amelyek leginkább a fényképész/kikiáltó karakterében domborodnak ki, humorosan didaktikus metakommentárt fűzve a megjelenített történetekhez. Míg a *Castel Felice* a könnyed társalgás és humor eszközeit használta az események eltávolítására a *Kazamatákban* a megcsonkított testek naturalizmusának színre vitele blokkolja a reflexív (nézői) pozíció megteremthetőségét.

„Posztdramatikus” megközelítések

Bár ideológiai háttérüket tekintve ellentétes pólusokat képviselnek, emlékezetpolitikai szinten érintkezik egymással a Debreceni Csokonai színház *Liberté '56*¹⁰, illetve a Kaposvári Csiky Gergely Színház *56 06 örült lélek, vert hadak*¹¹ című előadása. Az epizodikus szerkesztésű történelmi revü szerkesztésmódját használó előadások, megglátásom szerint, egy dialogikus emlékezetpolitika irányába mutatnak, miközben a történelem ironikus-groteszk vízióját jelenítik meg. A két színházi előadás fontos közös pontja, hogy több, egymástól eltérő emlékezeti pozíciót mutatnak fel anélkül, hogy bármelyik lehetőség iránt elköteleződnenek. A humor és az ironikus látásmód, bár eszközeiben eltérő, mindkét előadás fontos formaszervező elvévé válik, alkalmat adva a leegyszerűsítő emlékezetpolitikai stratégiák kikerülésére. Bár egyedül a kaposvári előadás okozott hangos botrányt, főként Tóth Ilona mártírúmánának ábrázolása miatt,¹² megglátásom szerint mindkét mű feszeget kényes, potenciálisan szubverzív emlékezetpolitikai kérdéseket, de ezeket a *Liberté '56* kapcsán nem fogalmazták meg nyilvánosan. Mindkét előadásra jellemző, hogy a forradalomnak nem egy kiemelt, jelentősnek ítélt mozzanatát kívánja dramatikus formába önteni, hanem az eseménysorozat egészéről, sőt a teljes történetpolitikai korszakról mutat be sűrített képet. Az egységes dramatikus szituáció és a hármas egység dramaturgiai konvenciói helyett olyan színházi formát használnak, amely számos tér- és idősíkot jelenít meg párhuzamosan. Ezt a dramaturgiát epikus színházként sem igazán értelmezhetjük, bár kétségtelenül ehhez a formához áll közelebb, mert jellemzően eseményfragmentumokat visznek

színre, amelyek ráadásul folyton vegyítik a nagypolitika és a személyes vagy családi szféra tapasztalati szintjeit. Mindkét előadásban az egymáshoz viszonylag lazán kapcsolódó zárt számok sorjázása leginkább a revüdramaturgiához közelít, amelyet az énekszámok kiemelt szerepe ugyancsak erősít. Miközben ez a forma a teljes történelmi keresztmetszet színrevitelét támogatja, az epikus vagy dramatikus főcselekmény hiánya a nézőt jelentős kihívások elé állítja.

Az *56 06* hosszú nyitó jelenetében ténylegesen megtestesül az emlékezetközösség, amikor az ötvenedik évfordulót ünneplő polgárok a „Miniszterasszony-elnök” vezetésével a múltnak mélységes kútjába ereszkednek. Minden színész egy hintaszerű felvonószervezeten áll, amely lassacskán ereszti őket a mélybe, miközben mozdulatlanságra is kárhoztatja a szereplőket. Itt fizikai formában kristályosodnak ki a magyar társadalmat radikálisan megosztó ideológiai megkötöttségek és pozíciók. Hamarosan egy ellen-emlékezetközösség is leereszkedik, amely az előző csoport emlékezetpozíciójának relevanciáját megkérdőjelező jelszavakat skandál. Hamarosan a „hol van Trianon?” rigmus is elhangzik, világosan felmutatva a magyar sérelmi politika azon sajátosságát, hogy minden választott trauma időbeli korlátok nélkül, együtt, örökké a jelenben van tartva. Bár a politikailag polarizált társadalom torzképének felrajzolása elengedhetetlen kiindulópontja az előadásnak, a következő jelenetek során világossá válik, hogy az alkotók komoly emlékezetpolitikai igénnyel lépnek fel: az előadás színházi eszközökkel kíván új tartalmat, emlékezeti muníciót adni a forradalom megkövült vagy idealizált hivatalos társadalmi emlékezetéhez. A második nagyjelenet a Tótéknál végzett „konceptió” házkutatást mutatja be, Örkény István ismert darabjainak parafrázisaként. Ebben a jelenetben nemcsak a *Tóték* sűrített és 1956-ra ráírt változatát látjuk, hanem a *Pisti a vérzivatarban* ismert, groteszk kivégzésjelenetét is, amely bár változott szöveggel, de teljes színházi valójában színre kerül. A fentebb említett okokból érthető, hogy az örkényi műtfeldolgozási hagyomány színpadi „rehabilitációja” színház történeti jelentőségű.

A kaposvári előadás egy bizonyos ponton sebet ejt a „nemzeti narcizmuson”,¹³ míg egy másik ponton helyreállítja azt. A második felvonás első része a kórházjelenet, amely – álnéven ugyan – de mindenki által felismerhe-

¹⁰ SZŐCS Géza: *Liberté '56*. Rendezte: Vidnyánszky Attila, díszlet: Alexandr Belozub, jelmez: Nagy Viktória, Debrecen, Csokonai Színház, 2006. október 20.

¹¹ MOHÁCSI István – MOHÁCSI János – KOVÁCS Márton: *56 06, örült lélek, vert hadak*. Rendezte: Mohácsi János, díszlet: Khell Zsolt, jelmez: Szűcs Edit, Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 2006. december 29.

¹² Ennek polemikus válaszáként kerül színre a Nemzeti Színházban SZILÁGYI Andor *Tóth Ilonka* című darabja 2016-ban, Vidnyánszky

Attila rendezésében, amely leginkább a címszereplő áldozatosságát és ártatlanságát mutatja fel.

¹³ ADORNO, Theodor: *Mit jelent a múlt feldolgozása = Pilpul*. Ford. TÖRÖK Tamás (1959) <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa>

ADORNO, Theodor W.: *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit = Uő: Kulturkritik und Gesellschaft II*. Frankfurt, Gesammelte Schriften, Band 10/2, 1977

tően mutatja be a forradalom egyik legvitatottabb epizódját, Tóth Ilona orvostanhallgató és társainak ügyét. Leginkább és szinte egyedül ez a jelenet járult hozzá az előadással kapcsolatban kirobbant heves helyi botrányhoz, amely majdnem a darab betiltásához vezetett.¹⁴ A jelenet zárlatán a színpad művérben tocsog, ami a Mohácsi testvérek színpadi gondolkodását ismerve nem névértéken, hanem feltétlenül szimbolikusan értelmezhető: a ionescói vagy örkényi abszurd fokozás, hiperbolizáció párhuzamaként. Míg Örkény abszurdja végeredményben a klasszikus magyar szatirikus prózairodalom talaján áll, ezért kétségtelenül elegánsabb és nem hivalkodó szöveget hoz létre, addig a Mohácsi testvérek a hasonló írói gesztust – és nézői hatást – már kétségtelenül burjánzóbb, nagyobb esztétikai amplitúdókat használó nyelven fogalmaznak meg. Ahogy ezt több kritikus is megjegyzi, Tóth Ilona alakjának komplex és ellentmondásos felmutatása nemhogy meggyalázná a forradalom mártírjának emlékét, hanem érthetővé és átélhetővé teszi az esetleg elkövetett gyilkosság mozgatórugóit. A jelenet bírálói abból indul-

mal megrázzák, végül bicskával leszúrják – nemcsak a valóságok jegyzőkönyvéből rekonstruálható valódi cselekménysor abszurd felnagyítása, de egyben *A csodálatos mandarin* megkapó intertextusa is. „Halálra ítéltük, de hogyan lesz megölve?”; „Jajj, istenem, csak ne fájjon neki” – fakad ki a kétségbeesett Sály Flóra, míg a nők egyre hevesebben sarkallják a cselekvésre.

Az utolsó jelenetben a másik mártír, Nagy Imre, a történelmi tényeknek ellentmondva, életben marad. A fiatal és ártatlan medikával szemben Nagy Imre a forradalom kétségtelenül ellentmondásos hőse, hiszen kommunista meggyőződését sosem tagadta meg. Alakja, bár elméletileg lehetne a konszenzuális emlékinimum alapja, mártírhálála, rehabilitációja és újratemetése ellenére ezt a szerepet nem tudja betölteni. Nagy Imrét Kovács Zsolt megtört, az eseményekkel sodródó férfiként jeleníti meg, aki beletörődött bukásába, és némán hallgatja a zöld kezessé váló kommunista nép fölötté mondott halálos ítéletét. De az előadásban Nagy Imre mégsem hal meg: a fikció szerint Hruscsovtól kegyelmet kapott. A történelmi tények átírásával az előadás itt a hipotetikus történelem olyan válfaját vonultatja fel, amely arra irányul, hogy a forradalomhoz kapcsolódó két nagy nemzeti traumát a színházi fikció eszközeivel semmisítse meg. Nagy Imre végső fénybe távozása pedig már szinte apoteózissal ér fel.

Szintén különálló epizódokban villantja fel a forradalom napjait a Debreceni Csokonai Színházban, 2006 októberében bemutatott, *Liberté '56* (írta Szöcs Géza, rendezte Vidnyánszky Attila). Bár nagyon eltérő történelemszemlélettel operál, szintén szervesen használja az ironikus/groteszk látásmód eszközeit. Talán Eperjes Károly Kádár-alakítását és néhány apró mozzanatot leszámítva a groteszk ebben az előadásban nem társul humorral, hiszen ezt az előadás lírai alaphangoltsága nem tenné lehetővé. A kocsmában söröző forradalmárok vitája erősen parodisztikus, ahogy Andropov telefonos és Kádár kokárdás tánca is Horváth Csaba koreográfiájában. Szintén ironikus hatásúak a hatalmasra duzzasztott kellékek: a felnagyított kalapok, a Kádár nyakában lógó hatalmas szovjet csillag vagy a skála másik oldalán a jelmezzé kicsinyített tankruhák is. Színre kerül az a humoros 1956-os legenda is, miszerint egy falu lakói boroshordóban küldtek vért a sebesültellátáshoz. Ironikus a hatalmas Sztálin-fej megjelenése is, a hátizsákos rádióközvetítő vagy a fehér lovon harcba induló orosz katona is, aki egy XIX. századi „áruló”, a magyarok oldalára átvált lengyel herceg emléklapoként használja pajzsként. A halál ábrázolása, a holttestek bemutatása kapcsán pedig számos groteszk mozzanatot talál-

Szöcs Géza:
Liberté '56
Csokonai
Színház,
Debrecen,
rendező:
Vidnyánszky
Attila,
bemutató:
2006,
fotó:
Máthé András,
a képen
Bakota Árpád,
HUNGART ©
2021



nak ki, hogy az orvostanhallgató biztosan büntelen, elítélés és kivégzése ezért csak koncepciók alapon történhetett. A Mohácsi testvérek pedig azt a kérdést teszik fel és válaszolják meg a maguk abszurd eszközeivel, hogy ha tényleg elkövette a gyilkosságot, akkor azt milyen lelkiállapotban és körülmények között tehetné és ez változtat-e a forradalom mártírjának emlékezetén. Az öt nő által „megölhetetlen” férfi tragikomikus jelenetsora – előbb sebbenzint fecskendeznek bele, ez lángra kap, majd áram-

¹⁴ Eörsi László részletesen bemutatja a botrány körülményeit és a bíróságon hamar elutasított keresetet a darab személyiségi jogok megsértésére alapozott betiltási kérelmére. EÖRSI László: *Memento: 56 06*

/ örült lélek vert hadak. A kaposvári botránykeltésről a forradalom ötvenedik évfordulóján = Színház, 2012. november, <http://szinhaz.net/2012/11/03/eorsi-laszlo-memento-56-06-orult-lelek-vert-hadak/>

lunk. Ez a látásmód ugyanakkor mégsem a posztmodern gyökerű, mindenre kiterjedő, minden kijelentést relativáló nézőpont. Vidnyánszky rendezésében, illetve Alexandr Belozub díszleteiben és Nagy Viktória jelmezeiben inkább a romantikus ironia nyomait fedezhetjük fel, amely a magasztos vágyak és a lehetőségek közti feszültség felismerésében gyökerezik.

Voltaképpen mindkét előadásra jellemző, hogy nem a forradalom központi eseményeit játssza újra, nem a pesti srácok kerülnek a középpontba, hanem mellékepződőkat vagy (Kádár–Nagy–Maléter kivételével) fiktív szereplőket visz színre. Ez a tangenciális megközelítés érhető tetten a debreceni előadásban is, ahol a forradalom feszült napjain Pavel és Susan kalauzol végig bennünket, ők az a két karakter, akik döntően nem elrajzoltan, hanem természetes játékkal jelennek meg. Pavel orosz katona a Bajkál-tó partjáról, Susan pedig angol egyetemista, aki Bécsben fotográfiát tanul, és a forradalom kitörésének hírére Budapestre jön. Ők voltaképpen a kívülállók szemével élik át az eseményeket, de hamar elköteleződnek a forradalmárok oldalán, Pavel pedig végül gyaníthatóan elesik a harcokban. Bár mindketten idegenek, úgy tűnik, Susan a tájékozottabb, és a szerelmi viszony kialakulásával párhuzamosan finoman megpróbálja az orosz katonát is a forradalom oldalára állítani. Kettejük bensőséges párbeszédéből Pavel nézőpontját, előéletét és gondolkodását is megismerhetjük.

Itt megerősíteném álláspontomat Pandur Petrával folytatott szakmai vitánkban, aki 1956 színházi reprezentációjának mindeddig legalaposabb monográfiáját írta meg doktori disszertációjában.¹⁵ Meglátásomban nemcsak az 56 06, hanem a *Liberté* '56 is dialogikus emlékezetpolitikai szándékkal készült, bár nagyon eltérő fénytörésben. Aleida Assmann szerint dialogikus emlékezetpolitikáról akkor beszélhetünk, ha két, szembenálló fél vagy csoport a kölcsönös erőszak tapasztalatával terhes, közös történelmen osztozik, és ha kölcsönösen elismerve saját bűneiket, empatikusan viszonyulnak a másoknak okozott szenvedéshez.¹⁶ Míg az 56 06 a magyar nemzeten belüli emlékezetközösségek narratíváit ütközteti, addig a *Liberté* '56 az orosz és magyar, valamint az események sodrásába belekeveredő kívülállók nézőpontjainak ütköztetését, vívódásait viszi színre. Az a tény, hogy az orosz Pavel elsősorban a szerelmi motiváció hatására csatlakozik a forradalmárokhoz, épphogy nem egy romantikus, monoli-

tikus történet szemléletről árulkodik, hanem a történelmi helyzetek tragikumba hajló inkongruenciáit mutatja fel.

A debreceni előadásban, ahogy Vidnyánszky Attila teljes színházi életművében, az orosz-ukrán nézőpont emlékezetpolitikailag szubverzív potenciálja a mű minden rétegét átítatja. A felhasznált komplex zenei szövetben egyaránt hallunk magyar és orosz népdalt, szovjet mozgalmi dalt és többszólamú, vallásos kórusművet. Az előadásban többször megemlítik Nyikolaj Gasztyello mártír repülőszázados történetét, aki a II. világháborúban sérült vadászgépével egy ellenséges harcokoszlopba szállt bele, miután zuhanás közben a navigátort még beléptette a Pártba. A szovjet narratíva szempontjából fontos emlékhelynek számító anekdota megidézése ugyanakkor nem pusztán ironikus módon történik. A forradalmárok kocsmájában Pavel egy csomag gyufa segítségével illusztrálja a hős repülő történetét, de a történet legfeszültebb pontján Kóti Árpád veszi magára Gasztyello szerepét, így a történetmesélés kollaboratívvá válik. Továbbá az előadásban nemcsak magyar költők versrészletei hangzanak fel, hanem Majakovszkij, Blok és más orosz írók forradalmi versei is, ezek sem eltartott felhanggal. Sajátosan rétegződik egymásra az orosz szocialista forradalom és a magyar 1956-os forradalom emlékezete, amelyek az előadásban nem egymás ellentétei, hanem inkább egymást erősítő emlékhelyekként jelennek meg. Egy adott ponton az orosz kiskatonák nézőpontjával is találkozunk, akik nem értik, hogy miért vezérelték őket Budapestre, hogy mi bajuk a magyarokkal. Természetesen az előadás végképp nem azt állítja, hogy jogos lett volna a forradalom leverése, és nem is menti fel sem a szovjet vezetést, sem a magyar kommunista vezetést a történet felelőssége alól. Ugyanakkor a „kisember” nézőpontja jogosságának elismerése is fontos lépés a dialogikus emlékezet további lépcsőfokainak megvalósításában. A kisember, bár független a nagypolitikai érdekek és machinációk indítékaitól, semmiképpen nem ideológia- és identitásmentes, amit jól mutat mindkét nemzet mártírjainak egy dramatikus térben történő felidézése és kölcsönös elismerése. A kárpátaljai Beregszászról átszerződött Vidnyánszky Attila első debreceni rendezésének orosz emlékezetpolitikai nyitása tulajdonképpen programadó jellegűnek is tekinthető, ugyanis színházigazgatói tevékenységének fontos vonulatát képezte a kortárs orosz színház és drámairodalom egyedülálló beemelése a magyar színházi köztudatba.¹⁷

¹⁵ PANDUR Petra: *Az ötvenhatos forradalom színpadra állításai. 1956 színházi és drámairodalmi reprezentációi a rendszerváltás után. Doktori disszertáció.* Pécs, Pécsi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2020, <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/23905/pandur-petra-phd-2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

¹⁶ ASSMANN, Aleida: *From Collective Violence to a Common Future.*

Four Models for Dealing with a Traumatic Past = Justice and Memory. Confronting traumatic pasts. An international comparison. Eds. WODAK, Ruth, AUER BOREA, Gertraud, Wien, Passagen, 2009, 31–48.

¹⁷ Viktor Rizsakov orosz rendező rendszeres vendégművész volt a társulatban, Szergej Medvegyev *Fodrász* című darabja 2009-ben a POSZT fődíjasa volt. De 2011-ben az ukrán Vlad Troickij is rendez

A hatvanéves jubileum

Az itt megidézett néhány színpadi mű és dramatikus szöveg is azt látszik alátámasztani, hogy 1956 színpadi emlékezete leginkább a 2006-os emlékévkapcsán tudott egymással produktív vitát kiváltó színházi eseményekben testet ölteni. Ekkor a forradalom emlékével kapcsolatos ösztársadalmi emlékezetpolitikai vita a színpadokon is paradigmatisztikus művészi alkotások megszületését eredményezte, amelyek közül több ma is referenciaértékű a színházelemzők körében. Urfi Péter sommás véleménye szerint a 2016-os emlékévkapcsán már nem tudta olyan erőteljesen felkorbácsolni a forradalommal kapcsolatos kollektív képzeletet, hogy igazán újszerű és releváns színpadi művek szülessenek a témában. Tíz, a jubileumra készült vagy ennek apropóján játszott előadás megtekintése után a cikkíró konklúziója, hogy „alig akadt köztük olyan, amelyik hangsúlyos saját értelmezéssel állt volna elő. Nem született jelentős új dráma (tíz évvel ezelőtt legalább kettő igen, a *Kazamaták* és az *S6 06*), de ennél fontosabb, hogy jelentős előadás sem.”¹⁸ Leginkább a dokumentarista művek és a zenés darabok dominálnak, amelyek a legtöbb esetben csak apropóként vagy háttérként használják 1956-ot. Pandur Petra igen meggyőzően érvel az *S6-os* események dokumentumszínházi, sokszor oral history-interjúkat felhasználó reprezentációinak értéke mellett.¹⁹ Az „ötvenhatos szemtanúk önéletrajzának, szóbeli vagy írásbeli beszámolóinak, memoárjainak dramatizálásával, színpadra állításával már elsősorban a forradalomhoz kapcsolódó egyéni emlékezetekre, személyes, szubjektív narratívákra, az egyén és a történelem viszonyára, valamint a történelemnek az egyén önazonosságának felépítésében betöltött szerepére összpontosítanak, a valóság bizonyítékainak tekintett dokumentumok újrahasznosításával, újrakonstrukciójával, problematizálásával.”²⁰ Ugyanakkor kérdéses, hogy a drámaként jellemzően nem publikált, kis közönség előtt csak néhány alkalommal játszott, sokszor felvétel sem rögzített előadások milyen eszközökkel tudna-

nak (főként utólag) kapcsolódni a forradalom színpadi reprezentációjának kánonjába. Külön elemzendő vonulatot képviselnek itt az 1956-hoz kapcsolódó zenés színpadi művek, de ezek jellemzően inkább háttérként, couleur locale-ként használják a forradalom időszakát (*S6 csepp vér*, Vörösmarty Színház, Állami Operaház, vagy a *Lady Budapest*, Operettszínház, 2016), vagy csak kettős áttétellel olvashatók a forradalom tematikájára, mint Varga Judit *Szerellem* című operája, amely Makk Károly és Bacsó Péter ismert filmjének operai adaptációját adta 2017 májusában, az Operaházban. Gergye Krisztián és Szikora János a Várkert Bazárban bemutatott, *Egy ünnepi színjáték – '56–16* című, karakteres narratív szerkezet nélküli, zenés mozgásszínházi revüje szintén nagyon áttételesen reflektált 1956-ra.

*

1956 a magyar kollektív emlékezetben sajátos helyet foglalt el: egyszerre választott (és a régióban irigyelt) győzelem és választott trauma. Vamik Volkannal egyetértve meg kell állapítani, hogy a kudarcok erősebben hagyományozódnak a sikereknél, mivel ezekkel a közösségnek több generáción keresztül feladata van. 2021-ben 1956 hagyatéka még hatványozottan nyitott, lezáratlan, így a forradalom színházi és társadalmi megítélése is széttartó, holott maguk az események a magyar történelem egyik legpontosabban dokumentált időszakát képezik. A forradalom kanonizált narratívája alapján 1956 könnyen lehetne a magyar nemzet egészének ritka integratív, nemcsak a kulturális, hanem a kommunikatív emlékezetben is élő témáinak egyike, de sok tényező miatt máig mégsem lehet az. Ahogy a fentebbi példákából is láttuk: a feladvány nem a fabula rekonstrukciójában és emlékezetbe vésésében rejlik, hanem sokkal inkább akkori és mai szerepeinknek és feladatainknak az alapos körüljárásában, közösségi megvitatásában, amelyhez a színház sokrétű és összetett propozíciókkal szolgálhat.

Debrecenben, és a szintén Rizsakov rendezésében bemutatott Viripajev-darab, az *Illúziók* nagy sikernek örvendett. Az Oleg Zsukovszkijjal közösen létrehozott *Mesés férfiak szárnyakkal* (2010) Vidnyánszky Attila „oroszos” előadásainak és saját, jellegzetes színházi nyelvének csúcscarabja, mintha a Gasztyello-epizód monumentálisra felnagyított tablója lenne.

¹⁸ URFI Péter: *Csak gondolkodni ne kelljen. 56-os előadások a 60. évfordulón* = Színház, 2016. december, <http://szinhaz.net/2017/01/24/urfi-peter-csak-gondolkodni-ne-kelljen/>

¹⁹ Pandur Petra elemzésében kiemelten foglalkozik SEREGLEI András: *Gyerekkorunk '56* című előadásával (MU Színház), a PanoDráma: *Keserű boldogság* (2015); *Pali* (2016); *Exodus '56* (2016) című előadásával (Katona József Színház), valamint a k2 Színház – ZÁVADA Péter: *Holdkő. Töredékek '56-ból* című művével, Székén Színház (2017).

²⁰ PANDUR: i. m. (2020), 206.

Árad a kegyelem

Az István, a király politikai ideológiájáról

A legsikeresebb magyar rockopera által megelevenített történet nyilvánvalóan túlmutat önmagán. A címszereplő erkölcsi és politikai dilemmái ismételtelen felszínre kerültek történelmünk sorsfordító pillanataiban, és – ebből fakadóan – talán nem is lehet úgy előadni a darabot, hogy ne legyen annak valamilyen (legalább) közvetett aktuálpolitikai üzenete.

Szép és érdekes konklúziókkal kecsegtető feladat lenne egy olyan monográfia elkészítése, amely fölvezetné a mű lehetséges olvasatainak spektrumát. Kezdhethetnénk az elmúlt huszonnyolc év különféle rendezői koncepcióinak áttekintésével, aztán alapos elemzésnek vethetnénk alá a szövegkönyvben rejlő lehetőségeket, majd rávilágíthatnánk azokra a potenciális értelmezésekre – ha vannak –, amelyeket még nem vittek színpadra. Mindeközben el-
tűnődhetnénk a magyar történelem nagy kérdésein, nemzeti énképünk sajátos vonásain, a művészet és a politika szimbiózisán és még számtalan, érdekfeszítő problémán.

Mondanom sem kell, hogy ez a kis írás legfőljebb csak egy-két (pontosabban három) apró adalékkal járul hozzá ehhez az elképzelt monográfiához. Az első részben megkísérlem röviden fölvezetni a szövegkönyv legfontosabbnak tűnő olvasatait, aztán amellett fogok érvelni, hogy az 1983-as, királydombi előadás alapján készült film – amint azt már akkortájt is többen észrevették – valójában a Kádár-rendszer legitimációját nyújtja, az utolsó szakaszban pedig megpróbálok utánaajárni annak, hogy miképpen teszi ezt.¹

*

Mielőtt áttekinteném a mű legfontosabb potenciális értelmezéseit, pontosítsuk, hogy miről is beszélünk. Az *István a király* című rockopera alapjául Boldizsár Miklós *Ezredforduló* című drámája szolgált,² zenéjét Szörényi Levente, dalszövegeit pedig Bródy János írta – ezt tudjuk. A szövegkönyv szerzőiről viszont nem találtam megbízható adatot, pedig a drámához képest igen jelentős koncepcionális változásokat vittek keresztül a szerzők. A király-

dombi előadásból készült film³ forgatókönyvét négyen jegyzi: a három, korábban említett férfiú és Koltay Gábor rendező,⁴ s talán vélelmezhetjük, hogy a szövegkönyv is négyük keze nyomát viseli magán.

1. Olvashatjuk ezt a librettót úgy, mint az ifjú István egzisztenciális-morális passióját. A fejedelemnek döntenie kell, ám bármit is választ, súlyos, többé semmi módon jóvá nem tehető tragédiát okoz, és olyan lelkiismereti terhet vesz magára, amelytől legfőljebb csak a halál válthatja meg. A reálpolitika nyilvánvalóan a kereszténységre való azonnali áttérést követeli, ez azonban csakis kíméletlen erőszak által vihető keresztül. Ráadásul az idegen fegyverekre támaszkodó, saját népére támadó uralkodónak hite legfőbb parancsával, a szeretettel is szembe kell szegülnie.

Boldizsár Miklós drámájában jóval erősebb ez az olvasat, mint a szövegkönyvben, de azért az utóbbiban is sok minden megmarad belőle. „Óh, jó Uram, nem tudom már, hűséges kihez legyek. / Törvényedre sújt le kardom, / ha ölnöm kell, hogy védjelek.” „Mondd, mennyit ér, ki Téged szívéből követne! / Mondd, mennyit ér, ki Érted Véled szállna szembe!” – tépelődik az ifjú fejedelem.

2. A mű – Shakespeare királydrámáihoz hasonlóan – a machiavellista szemüvegen át látott politikáról és a belőle fakadó emberi tragédiákról beszél. Nem vitás, hogy a politika világa visszataszító és kegyetlen, de ott másképpen nem érhetünk célt. Bármekkora ellenérzéseket váltanak is ki belőlünk, mégis a cinikus nagyuraknak és István rezignált, reálpolitikus anyjának van igaza. „Volt is, lesz is, ez itt a praxis [...] / Minden kornak rendszere van [...] / Gyarló az ember – mindenre képes a kényelemért. / Gyarló az ember – bűnben fogant és a bűnben él” – éneklük az urak. Sarolt pedig így oktatja szeretett fiát: „Mindenkire szükséged van / ki a trónra téged vár. / Érdekből vagy számításból / mellékes, ha melléd áll; / Istennel vagy Isten nélkül, / Koppány téged nem szolgál. / Jól jegyezd meg!”

¹ Írásom eredetileg egy olyan esszéfüzér részeként született – egyfajta illusztrációként –, amely a Kádár-kor delegitimációjának folyamatát járja körül. Ez a magyarázata érdeklődésem egyoldalságának.

² BOLDIZSÁR Miklós: *Ezredforduló*. Színház, 1981. szeptember. Itt

a műfajmegjelölés: „opera prózában”. A keletkezés éve (a szöveg végén megadva): 1974.

³ *István a király*, 1984, rendezte KOLTAY Gábor

⁴ Lásd a film letelején.

Ha egy olyan – a miénknél boldogabb – régió vagy ország polgára nézi meg a darabot, aki mit sem tud a hatalmasabb szomszédoknak kiszolgáltatót kisépek sorstratégiáiról, alighanem ezt az olvasatot érti meg legelőször.

3. A mű – nemzeti drámánkhoz, a *Bánk bán*hoz hasonlóan – Magyarország történetének parabolája, és fájdalmas reálpolitikai bölcsességekkel szembesít bennünket. A megszállóval akkor is együtt kell működni, ha ez egy árnyalatokat nem ismerő morál mércéjével mérve szimpla árulás. Nyílt harcot folytatni lehetetlen, csak a ravasz, realista politika vezethet sikerre. Ha úgy fordul a helyzet, könyörtelenül le kell számolni akár még a saját testvérünkkel is. Itt senki sem maradhat büntelen; ez nemcsak gyakorlatilag lehetetlen, hanem elvileg is: mert maga a büntelenség is bűn. Persze, hogy a nietzschei úr-morált megtestesítő, világos erkölcsi alapon álló, csűrést-csavarást elutasító, szemtől szembe harcoló Koppány a rokon-szenves. Ám itt más a mérce, mert itt így lehetetlen (túl)élni; főleg annak, aki politikusnak született vagy valamiképpen azzá tette őt a sors. Mert ők nemcsak magukért felelősek, hanem a vezetett népért is. A nép java pedig – erkölcsi értelemben is – előbbre valóbb, mint a lelkünk tisztasága és a morális pedigünk.

Ezek a szentenciák nyilvánvalóan nemcsak Istvánra érvényesek, hanem mindazokra, akik hasonló erkölcsi-történelmi szituációval találták szembe magukat. (Ezt egyébként a librettó néhány utalása vitathatatlanul is teszi. Gondoljunk például arra, hogy Koppány a „Rabok legyünk vagy szabadok?” kérdéssel előre utal Petőfire. Vagy idézzük föl Torda uchróniáját, amelyben a táltos Mohácsról, Dózsáról, Rákócziáról és Kossuthról vizionál.)

Íme, egy tágabb névsor István dilemmáinak örököseiről, a teljesség igénye nélkül: Orseolo Péter, Szapolyai János, Bethlen Gábor, Thököly Imre, Pálffy János, Károlyi Sándor, Deák Ferenc, Teleki Pál, Kádár János. A lista talán hosszabb elemzés nélkül is rámutat valami igen fontosra: voltak viszonylag sikeresen megoldható történelmi szituációk, és voltak olyan személyiségek, akik anélkül találtak meg a kivezető utat, hogy erkölcsi integritásukat föladták volna. De vannak a fől soroltak közt olyanok is, akik mind morális, mind politikai értelemben elbuktak. (Talán azért, mert megoldhatatlan helyzettel szembesültek, de az is megeshet, hogy rosszul döntöttek vagy nem tudtak fölőlni a feladathoz.) Ergo – ennek a későbbiekben még jelentősége lesz – az a politikai szerep, amelyet a rock-opera szerint Istvánnak el kell játszania, nem eleve és elkerülhetetlenül visz a bűnbe, hanem csupán erkölcsileg

veszélyeztetett helyzetet teremt. Akinek ezt osztja a sors, könnyen elbukhat, de nincs szükségképpen bukásra ítélve.

4. A mű a Kelet és Nyugat közé szorult komportszág példázata. István Európát választotta, és az általa megkezdett úton továbbhaladva népe is fokozatosan európaivá lett. De azért őseink világától sem szakadtunk el teljesen: Ázsia időről időre megjelenik a kapuink előtt, és hol erőszakkal, hol pedig különféle szirénhangokkal próbál bennünket újra magához vonni. Keletre akarta visszakényszeríteni országunkat a török és az orosz megszállás, de a sztyeppék világa felé tolnak bennünket a magyarság olyan jellemhibái is, mint a szalmalángtermészet, a tunyaság, az élvhajhászat, a nyakasság vagy az urambátyámvilág iránti mély vonzalom. (Röviden: mindaz, ami az idealizált európaiság ellentéte.)

A filmben mind az ázsiai jellemhibák, mind a szirénhangok könnyen azonosíthatók. Koppány és udvartartása ugyan számos vonzó tulajdonságot hordoz, azonban a megfontoltság, a kompromisszumkészség, a ravaszság vagy a realizmus – csupa olyasmi, ami nélkül nincs politikai bölcsesség – szinte teljesen hiányzik belőle. A keleti gyönyörök csábításának nyomatókos jelenléte pedig még nyilvánvalóbb: az egyik oldalon vannak a zárt darócruhák, a másikon a félpucér testek. Az egyikben a szigorú önfegyelem, a másikon a féktelen szabadság. (Lásd Koppány „szónoklatának” refrénjét: „Szállj fel a csillagokba, / Szel könnyű szárnyán szállj, / Kárpátok gyűrűjéből / Szállj fel szabad madár!”) Az egyikben az askézis, a másikon a fülledt erotika. (Emlékezzünk vissza Koppány három feleségének násztáncára.)

Szent királyunk örökösei tehát mindazok az államférfiak és gondolkodók, akik szembeszálltak Ázsiával, és Nyugat felé próbálták kormányozni az ország kompját: Pázmány Péter, Széchenyi István, Jászi Oszkár vagy Bibó István ugyanúgy, mint a *Pató Pál úr* karikatúráját megrajzoló Petőfi, a *rab Ráby* tragédiáját megörökítő Jókai vagy a *Hortobágy poétáját* és *Az ős Kajánt* vizionáló Ady Endre.

Alföldi Róbert drasztikus radikalizmussal vitte színre ezt az olvasatot 2013-ban. Az ő színpadán Koppány tábora olyan begyöpösödött, anakronisztikus tahók gyűlekezete, akiknek halvány fogalmuk sincs a körülöttük lévő világról. Kapával és kaszával mennek a csatatérre, ahol egyszerűen halomra lövik őket.

Nagyon sarkosan úgy is fogalmazhatunk, hogy ez az urbánusok *István a király* olvasata.⁵

⁵ Egy néhány évvel ezelőtt készült, hosszú interjúból kiderül, hogy Bródy János is ezzel az olvasattal szimpatizál a leginkább.

D. MAGYARI Imre: „Örülnék, ha a magyarok közt sok európaikat látnék” = *Mozgó Világ*, 2017, 10. sz., 62. skk.

5. Csavarhatunk egyet az előző megközelítésen, ha keleti örökségünkre nem csupán egyszer s mindenkorra ki-gyomlálandó hibákként és gyengeségekként tekintünk, hanem úgy is, mint a magyar lélek esszenciájának egyik összetevőjére. Mondjuk, ahhoz hasonlóan, ahogyan Illyés Gyula, Szabó Zoltán vagy Németh László látta ezt. Így gondolkodva Istvántól és a mindenkorai magyar politiká-tól kétirányú erőfeszítést várunk el. Az ország Nyugat felé kormányzandó – ez nem vitás –, ám mindeközben gátat kell vetni az európai olvasztótégelyben való fölolvadásnak is. Nemcsak azért, mert fölolvadni annyi, mint megse-misülni, hanem azért is, mert Európa sem a tökéletesség és az altruista önzetlenség birodalma.

Másképpen, de mind a drámában, mind a filmben igen nyomatékosan jelen van ez a gondolat. Az előbbiben István minden követ megmozgat annak érdekében, hogy a legyőzött Koppány is csatlakozzon az országépítőkhöz. (Még szövetséget is ajánl a kiszolgáltatott ellenfelének: „Vissza kell térned. Kell, Koppány! És addig, amíg... én élek. Hogy azok ellen harcoljunk együtt, akik idegenek a magyarok között, a magyarok földjén.”⁶) S talán sikerülne is a terve, ha az ellene föl sorakozott „koalíció” (a gátlás-talan nagyurak, a pogányságot legalább földalatti mozga-lomként megőrizni akaró sámán és a régi Magyarországot teljesen eltörölni kívánó, cinikus-gátlástalan főpap) csa-lárd módon meg nem gyilkoltja a legyőzött vezért a föl-heccelt tömeggel.

A darabból és a filmből ugyan teljes egészében kima-radt ez a jelenet, de ott van helyette – és kellőképpen me-gerősíti ezt az olvasatot – a pogány-keresztény szintézist megtestesítő Réka alakja, valamint Gizella és Vecellin duettje. „Jaj, de unom a politikát, / Inkább durchmarsban transzíroznom a pogányok sorát!” – éneklí a lovag. Majd rögtön ezután Gizella egyértelműsíti, hogy mivé kell „át-transzírozni” a férje népét: „Jaj, de rémes egy vircsaft ez, istenkém! / Ráncba kell szedni, hogy beérje Európát.”⁷) A drámát és a filmet egyaránt lezáró István-mondat pedig már-már minden más értelmezést kizáró egyértelműség-gel erősíti meg ezt a koncepciót: „Veled Uram, de nélkü-le!” – mondja dacosan az ifjú király; azaz a nyugati ke-reszténységhez csatlakozva, de azért önmagunkat is meg-őrízve.

Ismét csak leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy ez a film mérsékelt népies olvasata.⁸

6. A mű Szent István névnapjára írt ünnepi játék (Fest-spiel). E napon a magyarok elsősorban nem a – mindig is utált és ab ovo elnyomónak tartott – államot, sőt még csak nem is az államalapítót ünneplik, hanem önmagu-kat. Augusztus 20. az évenkénti vigalom és a hálaadás napja. Olyan, mint egy születésnap: ilyenkor mondunk köszönetet azért, hogy vagyunk. Azért, hogy „annyi bal-szerencse közt, / Olly sok vizsály után, / Megfogyva bár, de törve nem, / Él nemzet e' hazán”.

Ha ebből az irányból közelítünk a darabhoz, akkor az olyan nemzeti-romantikus képek egymásutánjaként je-lenik meg előttünk, amelyekhez képest az alapkonfliktus és a hozzá kapcsolódó erkölcsi-történelmi dilemmák csu-pán másodlagosak. Egy ünnepi játéknak nem a nemzeti sorskérdések fölött kell elmélkednie, hanem közösségi él-ményt kell nyújtania. Mindegy, hogy Koppánynak vagy Istvánnak van-e igaza, fontosabb ennél, hogy mind a ket-ten derék magyar emberek voltak, hogy mindkettőjükre büszkék lehetünk, s hogy végre ott állnak tőlünk karnyúj-tásnyira: gyönyörködhetünk bennük, és velük énekelhe-tünk.

Úgy sejtem, hogy a közönség nagyobb része mindig is így tekintett a műre, s több ízben a rendezők is ezt a kon-cepciót állították a középpontba. Talán Koltay Gábor 1990-es, a Népstadionban színre vitt, és Novák Ferenc 2003-as csíksomlyói produkciója a legjobb példája en-nek. A 2013-as szegedi premier után pedig azért szállták meg a tiltakozók a második előadás budapesti színhelyé-nek környékét, mert Alföldi Róbert interpretációjában – helyesen ítélve – ennek a fölfogásnak a blaszfémikus ka-rikatúráját látták. S alighanem igen erőteljesen átitta ez a megközelítés az 1983-as, királydombi előadásokat is. (Csak a produkcióról készült felvételeket fölhasználó fil-met ismerem, az előadást nem láttam.) Legalábbis erről tanúskodnak a rögtön a finálé után adott nézői reakciók. „– Szerinted miről szólt a darab? – Hát, szerintem arról, hogy magyarok vagyunk. Sírok. Meg vagyok hatva.” „– Miért tetszik sírni? – Nagyon megható volt a vége. És olyan hatása volt, hogy nem is lehet elmondani. A ma-gyarság, hogy mi magyarok vagyunk, és hogy itt élünk, hogy élhetünk, és hogy csodálatos magyarnak lenni.”⁹

⁶ BOLDIZSÁR Miklós: *Ezredforduló*. Második rész, VI. kép

⁷ A duett valamilyen okból – vélelmezem, hogy csupán csak helyhiány miatt – kimaradt a filmből.

⁸ Olykor mintha Szörényi Levente is emellett köteleznél el magát. Lásd például JÁVORSZKY Béla Szilárd: *Szörényi Levente – A kezdetektől koppányista vagyok = Jávorszky Béla Szilárd honlapja*, 2013. július 1. <http://www.jbsz.hu/interjuk/aktualis/1038-szoerenyi-levente-a-kezdetektol-koppanyista-vagyok>

⁹ KOLTAY Gábor: *István a király emlékkönyv 1983–2008*. Bp., Szabad Tér, 2008. Idézi OROSZ R. Zoltán: *Istvánban Kádárt, Koppányban Nagy Imrét látták = 24.hu*, 2015. augusztus 20. <https://24.hu/kultura/2015/08/20/istvanban-kadart-koppanyban-nagy-imret-lattak/>

7. A mű a Kádár-rendszer apológiája. Magyarország 1956 után csak az új Leviatán uralmát elfogadva és az általa hirdetett új hitet fölve létezhetett tovább. Szerencsére volt egy ember, aki – Bródy János szövegét parafrázálva – magára vette a terhet, és nem roppant össze alatta. Rendet teremtett, és békét hozott, sőt még föl is virágoztatta hazáját. Mindezek miatt a nép megbocsátotta neki a hatalom megszerzése során elkövetett véres tetteit és a testvérgyilkosságot (nem mellesleg: mindezekben ő csak a kényszernek engedve működött közre – gondolták), és egykettőre úgy megszerették, hogy hangos énekszóval dicsőítették. „Felkelt a napunk, / István a mi urunk, / árad a kegyelem fénye ránk. / Hálás a szívünk, / zengjen az örömünk, / szép Magyarország, / édes hazánk!” – így daloltak.¹⁰

De biztos-e, hogy tényleg benne van a filmben ez az analógia, s nem csupán egy olyan lehetőséget villantottam föl az imént, amelyet éppenséggel beleláthatunk a műalkotásba? (Éppen úgy, ahogyan – ad absurdum – Szekfü Gyula Bethlen-biográfiáját is olvashatjuk Kádár-apológiaként, holott Kádár még el sem kezdte politikusi pályáját, amikor a könyv született.)

Az alábbiakban erre a kérdésre próbálok meg – hitem szerint – harag és részrehajlás nélküli, részletes és érveket fölvonultató válasszal szolgálni és eközben a mű apologetikus karakterére is rávilágítani.

*

Kezdjük a legföldhözragadtabb argumentumokkal. Mind Krasznai Zoltán, mind Sebők János arról számol be, hogy 1983-ban a párt legfelsőbb vezetői – maga Kádár is – igen nagy elégedettséggel nézték a darabot, és magukra ismertek benne.¹¹ Egyikük sem adja azonban meg a – máskülönben plauzibilisnek tűnő – beszámolója forrásait, és ezért ezeket tekinthetjük akár városi legendáknak is. Ám még ha igazak is, akkor sem kell az MSZMP vezetőit tévedhetetlen autoritásoknak tekintenünk. Mint ahogyan nem kell annak tartanunk Erdős Péter néhai rockdiktátort

sem, aki ugyancsak Kádár és főleg önmaga apologetikáját látta a darabban.¹² Sőt még Aczél Györgyöt sem, aki azt ugyan nem mondta Szörényi Leventének, hogy István Kádár alteregója, de azt igen, hogy a művet kőszínházban kell tovább játszani.¹³

Ezeknél a (talán igaz) mendemondáknál sokkal nagyobb súllyal esik latba az a kontextus, amelybe a befogadó – legalábbis a valamelyest kiművelt befogadó – szükségképpen belehelyezte az alkotást. Nemzeti függetlenségről, idegen elnyomásról, kollaborációról egyszerűen nem lehetett a Kádár-korban úgy beszélni, hogy a diskurzus résztvevői ne gondoltak volna közben 1956-ra és Kádár viselt dolgaira. (Ne feledjük: a korszak műkritikái mindegyik áthallásokat kerestek és találtak.) És aki az akasztott ember házában kötelet emleget, nem védekezhet később azzal, hogy rossz az, aki rosszra gondol, mert tudnia kell, hogy a másik mire fog asszociálni, amikor a szavait hallja.

Ezek után pedig már egyszerű és egyirányú a folyamat. Ha István és Kádár szerepe hasonló, akkor mindaz, amit Istvánról mondani fogunk, nagyjából-egészében Jánosra is érvényes lesz.

Ráadásul István és János rendelkezik olyan közös vonással, amellyel a fönt felsorolt történelmi személyek közül senki más. A nemzeti megmaradásért vívott küzdelem mindkettőjüknél összekapcsolódott egy olyan új hittel, amely meghazudtolta az ősi hagyomány nyilvánvalónak tartott alapigazságait, és radikálisan fölforgatta a nép életét. S amennyire ezt tudnunk lehet, mind a ketten hitték is az új hitet, és így nem csupán a megmaradásért harcoltak, hanem az igazságért és a közösség üdvéért is.

Annak, akit a felsoroltak nem győztek meg, íme, még néhány, apróságnak tetsző, de (kivált együttesen mérlegre téve őket) perdöntő mozzanat. Boldizsár Miklós drámájában az *Újszövetségben* jártas Koppány ezt veti oda Istvánnak: „Aki velem nincsen, ellenem van, mondjátok.” Mire István, azonnal elhatárolódik: „ki nincs ellenünk, mellettünk van!” – válaszolja.¹⁴ S lehet-e ezek után áthallás nélkül érteni István darabbeli utolsó szavait? „Ez az ország

¹⁰ A fönt hivatkozott Bródy-interjúban szóba kerül, hogy Szörényi Levente egy ízben (a kolozsvári rádióban) gúnydalnak nevezte a finálét, amihez szerzőtársa az alábbi kommentárt fűzi: „Én tudtam, hogy Levente miért így írta. És lehet, hogy blaszfémiaának hangzik, de szerintem az egész műre jellemző bizonyos ironikus túlrájzolás. Engem is zavart, hogy ezt nagyon kevesen vették észre.” D. MAGYARI: *i. m.* (2017), 64. Lehet, hogy csak azért, mert a legnagyobb hatású rendezések figyelmen kívül hagyták (sőt visszajára fordították) ezt a lehetőséget, de töredelmesen bevallom, hogy én sem vettem észre ebből semmit sem. Sőt hajlok arra, hogy a szerzők is inkább csak utólag próbálják meg ebbe az irányba reinterpretálni a műüket.

¹¹ EMERICUS: *János a király árad a kegyelem fénye reánk = Szamizdat '81–89. Válogatás a Hírmondó című folyóiratból.* Bp., AB – Beszélő, 1990. (Az „Emericus” Krasznai Zoltán írói álneve. Lásd 528.) SEBŐK János: *Rock a vasfüggöny mögött.* Bp., GM & Társai, 2002,

364. skk. Lásd még KLANICZAY Gábor: *Rockvázlat, történelmi háttérrel = Filmvilág*, 1984, 5. sz., 17–19.; SZÖNYI Szilárd: *István király szupersztár = Heti Válasz*, 2003. augusztus 15.

<http://valasz.hu/itthon/istvan-kiraly-szupersztar-7910/>

¹² ERDŐS Péter: *István, a király hite.* Pick-Up (A Magyar Hanglemeggyártó Vállalat belső kiadványa), 1983. Idézi SEBŐK: *i. m.* (2002), 367. sk.

¹³ JÁVORSZKY Béla Szilárd: *Szörényi, Bródy, Boldizsár. Nem akartunk igazságot osztani. Tizenöt éve mutatták be az István, a király című rockoperát = Népszabadság*, 1998. augusztus 19.; 33. BALLA István – NÉMETH Róbert: *Szörényi Levente: Azt kérték, Bródyt ne vigyűk Aczélhoz = hvg.hu*, 2018. január 8. https://hvg.hu/kultura/20180110_Szorenyi_Levente_Azt_kertek_Brodyt_ne_vigyuk_Aczelhoz

¹⁴ BOLDIZSÁR: *Ezredforduló.* Második rész, VI. kép

élni akar... és felejteni!”¹⁵ (Volna még mit kimazsoláznai a drámából, de túlságosan elkanyarodnánk a filmtől.)

A mű legelején és legvégén egyértelművé teszi a rendező, hogy nem csupán általában a magyar történelemről van szó, hanem – hangsúlyozottan – a jelenkorról is. Miközben Szörényi Levente éneklí a nyitódalt, történelmi filmekből látunk képeket: föltűnik Dózsa, Rákóczi, Kossuth és egyszer csak Apró Antal is, amint éppen átveszi az Egyesült Államok külügyminiszterétől a koronát. A film végén pedig a nemzeti trikolórral körbevett színpadon csendülnek föl a *Himnusz* hangjai, és tűzijáték teszi teljessé látványt. Mindezek tudatos anakronizmusok, és nem lehet más a céljuk, mint egyértelművé tenni, hogy a jelenkorról, rólunk szól a mese. (A 1990-es előadáson a szereplők – a két tábor immár békés egyetértésben – végig is éneklí a nemzeti imát.)

Utoljára hagytam Erdős Péter igazságát. Ennek megvilágításához azonban szükséges felidézni egy-két fontos körülményt. A 80-as évek legelején néhány rock- és blueszenekar váratlan népszerűsége telt szert. Közülük hárman emelkedtek ki: a Beatrice, a Hobo Blues Band és a P. Mobil. Ezek a zenekarok az „éppen csak túrt” kategóriába kerültek, lemezt nemigen készíthettek,¹⁶ a médiában nem szerepelhettek, sőt egyes megyékben még koncertet sem adhattak.¹⁷ Ennek ellenére egyre ismertebbek lettek: a vidéki kultúrházakban megrendezett fellépéseiken egymást taposták a rajongók, és rossz minőségű, házilag másolt magnókazettákön terjesztették a dalaikat. Bár a zenészek ezt nem akarták (és a többségük valószínűleg nem is értette pontosan, hogy mi történik velük), az elismerésért folytatott küzdelmük egy-kettőre ellenzéki társadalmi mozgalommá fejlődött. Ellenzékiek voltak, mert harcba keveredtek a könnyűzene felügyeletével megbízott komisszárokkal, mert nyers dalszövegeik ebben az új kontextusban már a rendszer bírálataként értelmeződtek. S mert egy olyan szociális csoport (a társadalom perifériáján felnőtt fiatalok, az úgynevezett csövesek) alkották rajongótáboruk kemény magját, akiknek a létezéséről a rendszer nem volt hajlandó tudomást venni, és akiket korábban hathatós rendőrségi közreműködéssel a felszín

alá nyomtak¹⁸ – most azonban hirtelen újra fölbukkantak, és egy-egy koncert előtt ellepték a köztereket.

Ezek a – rockrajongók által persze jól, ám a szélesebb közvélemény előtt alig ismert – zenészek az *István a király*-ban kaptak először igazi lehetőséget a megmutatkozásra, ők játszották a pogány tábor legfontosabb szerepeit. Ráadásul volt olyan dal, amelyet kifejezetten rájuk írtak, és ezáltal többes szerepben jelentek meg a színpadon. Amikor Nagy Feró a *Nem kell olyan Isten...* kezdetű dal végén ismétlődően azt üvöltötte, hogy „nem kell, nem kell”, akkor egyszerre énekelte a rockoperabeli szerepét és a Beatrice *Nem kell* című, kultikus dalát. Tehát egyszerre jelent meg – mégpedig a lehető legközvetlenebb és legérzékletesebb módon – hús-vér Laborcként és Nagy Feróként. S ennél ugyan egy kicsit absztraktabban, de jelen volt még úgy is, mint a forrófejű, rebellis, minden reálpolitikai érzéket nélkülöző, de amúgy tiszta szívű és önzetlen magyar hős archetípusa, meg úgy is, mint ennek a hősnek a Kádár-kori realizációja.

Ennek következtében a film jelentése is megsokszorozódott. Minden, ami elhangzott, egyszerre volt érvényes az első ezredfordulóra, a magyar történelemre általában, a Kádár-korra és a 80-as évek rockerjeinek szabadságarcára.

S mi az a szentencia, ami mind a négy szintre érvényes? Csak úgy lehet túl- és továbbélni, ahogyan azt az első királyunk tette. A mindenkori Istvánok mindenkori ellenzékét szerethetjük, de azt józan ésszel nem vitathatja senki, hogy minden alkalommal vereségre és halálra voltak ítélve. Torda uchróniája¹⁹ nem a magyar történelem lehetséges alternatívája, hanem fantazmagória és vágy-projekció.

Ami pedig a rockereket illeti: az előadás és a film a represszív tolerancia²⁰ olyan iskolapéldáját valósította meg – egyszerre általuk és rajtuk –, amelynél tökéletesebbet elképzelni sem lehet. Olyan darabban játszották el saját magukat, a rendszer ellenzékét, amely azt állítja, hogy az ellenzékieskedésük jobb esetben érzelmileg érthető, de racionálisan indokolhatatlan, és szükségképpen vereségre ítélt, rosszabb esetben pedig egyszerűen csak ostoba és

¹⁵ A filológiai tisztesség végett idemácsolom azt a néhány rövid mondatot, ami még következik. Ezek egy kicsit árnyalják a fenti idézetet, de nem vonják vissza, és nem értelmezik át. Tehát: „Felejteni akarok... úgy felejteni, hogy mindig, örökké emlékezzek. Tudom, Uram, hogyan segítsen rajtuk. *Veled Uram, de nélküled!*”

¹⁶ A Beatricének nem jelenhetett meg nagylemeze, a P. Mobilnak csak hosszú huzavona után (amibe a zenekar többé-kevésbe bele is pusztult, a legjobb zenészei odébálltak), a Hobo Blues Band felvételei pedig csak szelektíven és cenzúrázva jutottak el a közönséghez.

¹⁷ FÖLDES László: *Hobo sapiens*. Bp., Cartaphilus, 2007, 52.

¹⁸ Lásd például MAJTÉNYI György: „De elmehe a Kádár Jani a picsába!” *Rezilienca az államszocializmusban = Replika*, 2015, 5. sz.,

92–112.; VITÉZY László: „Úgy érezte, szabadon él.” Dokumentumfilm, 1987.

¹⁹ „Koppány, ha Istvánt legyőződ, / Nem pusztulnak majd a hősök, / Hatalmas nagy lesz itt a nép. / Rómától Görög-Bizáncig, / Rajnától Levédiáig / Félik majd utódaid nevét. / Mohácsnál győzni fogunk, / Dózsa lesz György királyunk, / Nagy hatalom századokon át. / Rákóczi világot hódít, / Kossuthal valóra válik / A Duna-menti Kőztársaság.”

²⁰ Vö. MARCUSE, Herbert: *Represszív tolerancia*. Ford. WEISS János = 2000, 2017, 8. sz., 3–26. Uő: *Az egydimenziós ember*. Ford. JÓZSA Péter, Bp., Kossuth, 1990, 3. fejezet.

ártalmas.²¹ S mindeközben pusztá jelenlétükkel nyomatékositották, hogy dehogyis vannak ők elnyomva: ha akarnak, ugrálhatnak és kiabálhatnak kedvükre – mert ez egy emberséges és végtelenül türelmes rendszer –, csak nincs az egésznek semmi értelme. Földes László velős megfogalmazásával: „önként beszálltak a saját államosításukba.”²²

*

Néhány szó az áthallás esztétikájáról. Ahhoz, hogy a fönt már futólag szemügyre vett jelentésmegkettőződés vagy -megtöbbszöröződés²³ létrejöhön, olyan nyilvánvaló azonosságok szükségesek, amelyek egyértelművé teszik, hogy egyszerre beszélünk két vagy több dologról. Az azonosságok ahhoz hasonló szerepet töltenek be, mint az önéletrajzi regények vagy egyéb biografikus műalkotások esetében az úgynevezett önéletrajzi paktum. Ahhoz, hogy az olvasó vagy a befogadó tudja, hogy egyszerre olvas regényt és önéletrajzt, a szerzőnek vagy explicit bejelentés, vagy könnyen megfejthető jelek által egyértelművé kell ezt tennie.²⁴

Az azonosságoknak olykor csupán az a funkciójuk, hogy egyértelművé tegyék az áthallást. (Apró Antal fölbukkanása a filmben ilyennek tekinthető.) Olykor azonban, emellett, fontos közlések is lehetnek a szóban forgó tárgyakról. (Példa erre a Kádár-korszak szlogenjének – „Aki nincs ellenünk, az velünk van” – citálása a drámában.)

Ha már megalapoztuk az áthallást, következhetnek az analógiák: azok a hasonlóságok, amelyek a két (vagy több) tárgy között kisebb-nagyobb különbségekkel együtt állnak fenn csupán. Az analógiákat azért is érdemes megkülönböztetni az azonosságoktól, mert csak az előbbiek nyújtanak a szerzőnek lehetőséget arra, hogy az áthallás valamelyik komponenséről olyasmiket sugalljon vagy állítson implicite, ami nem magától értetődő vagy esetleg egyenesen kétséges. (Később lesznek majd erre példák.)

S végezetül, minden jelentésmegkettőződéskor maradnak divergenciák is: ezek olyan különbségek az áthallás pólusai között, amelyek emlékeztetnek arra, hogy

a két (vagy több) tárgy azonosságai ellenére is önálló egzisztenciával bír. Ha nem lennének divergenciák, az a veszély fenyegetne, hogy az áthallás tárgyai teljesen összeolvadnak. Ám emellett a divergencia kiküszöbölhető adottság is. Mert ha az azonosítást túlfeszítjük, akkor az áthallás hiteltelenné és nevetségessé válhat. (Maradva a témánknál: abszurdum lenne azt állítani, hogy István és Kádár vagy Koppány és Nagy Imre pontról pontra megegyezők.)

*

Most már végre rátérhetünk arra, ami igazán érdekel bennünket. Megkíséreltem igazolni, hogy az *István, a király* című film a Kádár-korról is beszél. Tekintsük most át, mit mond róla.

Mi az, ami analóg Kádárban és Istvánban vagy az általuk reprezentált két korszakban? (Az azonosságokat már áttekintettük.)

1. Először is a történelmi szituáció. Boldizsár Miklós már a drámája címével is nyomatékositja ezt: akkor is ezredforduló volt, és most is az van – sugallja. Erről már részletesebben esett szó: a magyarság olyan, nála jóval erősebb nép és civilizáció szomszédságába került, amely gyökeresen eltérő világgéppel és értékrenddel él, és semmiféle kompromisszumra nem hajlandó: a tőle különbözőt inkább előbb, mint utóbb elpusztítja, ám a hozzá megtérőket élni hagyja, sőt – legalábbis a szavak szintjén – testvérévé és barátjává is fogadja. Nincs tehát alternatíva: Rómába/Moszkvába vezet minden út vagy pusztulásba. Ezt azonban a nép nagy része képtelen fölfogni, ami emberileg érthető, hiszen az ősi hitet nem lehet csak úgy elhajtani, politikailag azonban tolerálhatatlan, mert az engedékeny politikus a túlélés esélyét játszhatja el.

2. A régi világnézethez ragaszkodók olyan vezér mögé sorakoznak föl, aki szubjektív szándékait illetően tisztesleges, legény a talpán, és egyáltalán: minden tekintetben kiváló tulajdonságokkal bír. Ezt a képet éppenséggel lehet Nagy Imre oktan és rebellis dicsőítésének is tekinteni,

²¹ A jobbik esetet látták azok a rajongók, akik Koppánnyal és táborával azonosultak. Vö. JÁVORSZKY: *i. m.* (2013) A rosszabbat pedig Erdős Péter, aki így írt a darabról: „István tudja, és szuggesztív módon üzeni, hogy Róma nem tűr pogány Magyarországot. [...] Koppány a lázongó ősiségre, ősi jogokra hivatkozó trónkövetelő – ma talán hőbörgő ellenzékének neveznék... [...] István [...] nem üres lelkű realpolitikus [...], őszintén hisz abban, hogy az ő útja a progresszivitásé...” Idézi SEBŐK: *i. m.* (2002), 367.

²² FÖLDES: *i. m.* (2007), 154. Még Schuster Lóránt, a P. Mobil keményfejű showmanje is kötélnék állt, pedig neki semmi más feladat nem jutott, mint hogy Koppány után sétálgasson és jelenlétével

igazolja az eszmei mondanivalót. Vajon mivel vette rá Koltay Gábor a P. Mobil-koncertek főszereplőjét, hogy a zenekarát korábban elhagyó és általa árulónak tartott Vikidál mellett statisztáljon?

²³ A jelenség klasszikus leírását és genealógiájának elemzését lásd STRAUSS, Leo: *Az üldöztetés és az írás művészete* = Uő: *Az üldöztetés és az írás művészete*. Ford. LÁNCZI András, Bp., Atlantisz, 1994, 27–44.

²⁴ Lásd LEJEUNE, Philippe: *Az önéletrajzi paktum*. Ford. VARGA Róbert = Uő: *Önéletrajz, élettörténet, napló. Válogatott tanulmányok*. Bp., L'Harmattan, 2003, 17–46.

de úgy is fölfoghatjuk, mint olyan okos taktikát, amellyel akár még a néhai miniszterelnök hívei is meggyőzhetőek. A kivégzett mártír gyalázása²⁵ legföljebb a saját táborunk tetszését válthatja ki, ám ha elismerjük a kvalitásait és részleges igazságát, s csak ezt követően taglaljuk szándékainak utópisztikus és objektíve káros voltát, akkor az ellentábor egyetértésére is számíthatunk. Ráadásul egy erős ellenfél legyőzése emeli a győztes sikerének fényét, és élezi a drámai konfliktust, ami aztán fokozza a nézők érzelmeinek intenzitását stb. Röviden: butaság lett volna Koppányt antihősként beállítani.

3. Az új hit védelmezője hazájában kisebbségben van, és csak az idegenek hathatós segítségével győzhet, amit nem is habozik igénybe venni. E cselekedet megítélése a lehető legegyszerűbbnek látszik. Vannak a hősök és a mártírok az egyik oldalon, valamint a kollaboránsok, a muszkavezetők, a hazaárulók a másikon. Történelmi perspektívából nézve azonban éppen ellenkező eredményre jutunk. A nemzetet csak az új hitet elfogadók, az erősebb szomszéd szimpátiáját megnyerni képes (de legalábbis pusztító haragjukat nem kiváltó), az önmagukat erkölcsi értelemben fölláldozó realpolitikuskok menthették meg.

A nagy leszámolás után szinte azonnal elkezdődik a győztes önfeledt és kegyeletsértő ünneplése. (Mintha a Hősök terén lennénk, 1957. május 1-jén.) Mégiscsak belátta a nép, hogy Istvánnak/Jánosnak volt igaza? Vagy csak az életöszönök kerekedett felül? Vagy az új rezsim eredményei győzték meg az embereket? Vagy egyszerűen csak mindig a győztesnek van igaza?²⁶ Ezekre a kérdésekre nem válaszol a film, az azonban kétségtelen, hogy a rendező teljességgel rendjén valónak tartja a történeteket: ne rágódjunk azon, hogy ki kit ölt meg, hanem ünnepeljünk, ha már így együtt vagyunk²⁷ – szólít föl bennünket. (Az én fejemben viszont Madách Ádámjának *Tragédia*-beli utolsó mondatával mosódik össze a finálé dallama: „Csak az a vég! – csak azt tudnám feledni!”)

4. Istvánt és Jánost eleinte egyaránt és határozottan elutasítja a többség. (A drámában maga a címszereplő ismeri

ezt el,²⁸ a szövegkönyvből azonban már csak következtethetünk erre: ha Istvánt támogatnák a magyarok, nem volna szüksége a német lovagokra. Kádárról pedig a hivatalos életrajzírója mondja azt, hogy „1956 novemberében több százezer magyar számára a földkerekség leggyűlöltebb embere”²⁹) Végül azonban mindketten szupersztárok lesznek. Istvánt úgy dicsőítik a fináléban, mint valami istenséget, Kádárról pedig ezt írja Gyurkó: „nem kétséges, hogy napjainkban ő az ország legbecsültebb, legnépszerűbb embere”³⁰. (Ez talán túlzás volt, de nem teljesen alaptalan túlzás.)

5. A librettó és a film nagyjából-egészében összhangban van történelmi tudásunkkal,³¹ éppen ezért meglepő, hogy többször is nagy nyomatékkal kerül benne szóba István béketeremtő tevékenysége, aminek azonban semmiféle történelmi alapja nincsen. („A békét hoztam el, mert az országnak béke kell” – énekli egy ízben.) A honfoglalás lezárulásától Géza fejedelem haláláig nem voltak harcok az országban (a „kalandozások” külhonban folytak, és az ott elszenvedett súlyos vereségek következtében fejeződtek be), Koppány legyőzése után pedig nem béke jött, hanem újabb kül- és belháborúk a szomszédok és a központi hatalommal dacoló riválisok ellen.³² S a szent királynak még élete végén is testvérharcot kellett folytatnia unokaöccsével, Vazullal szemben.³³

Miért ez a csúsztatás? Úgy sejtem, azért, mert Kádár a XX. század szinte permanens borzalmai után tényleg elhozta a békét. És ezt tényleg nagy eredményként értékelte a társadalom, talán még azok is, akik úgy gondolták, hogy a béke az elnyomáson alapul. Egy ilyen sikert pedig nem lehetett kihagyni a dicsőséglistáról.

6. István ugyan tépelődő, hamleti alkat, és nehezen veszi tudomásul (főleg a drámában, de a rockoperában is), hogy a szeretetet és erőszakmentességet parancsoló hit nevében a politikusnak ölnie kell, de nem cselekedni és határozni képtelen teoretikus. Amikor eljön az idő, dönt, és amikor küzdeni kell, nem teketóriázik. Ugyanakkor moralizáló természete garanciát jelent arra, hogy az erő-

²⁵ Huszár Tibor idézi Kádár a kivégzés után tartott központi bizottsági beszédét: „Aki Nagy Imrével találkozott életében, az tudja, hogy mindig úgy szokott fellépni: ha azt kérdezték tőle, hogy a pohár mit keres ott, akkor azt mondta, hogy nálam van a jegyzetem. [...] Ilyen csúszás-mászás, hazudozás, tények letagadása, aztán mikor előkerült saját írása, vagy három tanú, vagy a szemébe mondták, akkor azt mondta: hát igen, nem jól emlékeztem, így volt.” HUSZÁR Tibor: *Kádár János politikai életrajza* 2. Bp., Szabad Tér, Kossuth, 2003, 77. Talán nem túlzás ezt fröcskölődést halottgyalázásként minősíteni és feltételezni, hogy még Kádár jobb érzésű híveiben is visszatetszést váltott ki.

²⁶ Ahogyan azt BOLDIZSÁR drámájában Koppány állítja. *Ezredforduló*. Első rész, IX. kép

²⁷ A mondatot emlékezetből idéztem a Monty Python csoport örökbeccsű *Gyalog galopp* (1975) című filmjének egyik jelenetéből.

²⁸ BOLDIZSÁR: *Ezredforduló*. Első rész, V. kép

²⁹ GYURKÓ László: *Arcképvázlat történelmi háttérrel. Szubjektív portré Kádár Jánosról*. Bp., Magvető, 1982, 18.

³⁰ Uo.

³¹ Úgy értem, összhangban van abban a mértékben, amennyire ez egy műalkotástól elvárható. A film szakértője Györfy György, a korszak egyik legtekintélyesebb kutatója volt. Lásd a film elején.

³² Vö. GYÖRFFY György: *István király és műve*. Bp., Gondolat, 1983, 13., 20., 22. fejezet

³³ Uo., 376. skk.

szak alkalmazása nem fogja túllépni a szükséges mértéket. Vagy ha mégis, akkor erről nem ő tehet. (A drámában a táltos, a keresztény pap és a nagyurak együttes erővel heccelik föl a tömeget, amely végül széttépi Koppányt, a rockopera szöveggönyvében és a filmben pedig Sarolt erőszakolja ki a pogány vezér fölnégyelését.)

S mindez meggyőzően előadható volt a közel ezer évvel fiatalabb örökre kacsintva is. Hiszen Kádár sokkal emberségesebb világot teremtett, mint Rákosi vagy Ceaucescu, és kedves, joviális embernek látszott; a tömeggyilkosok nem ilyenek. Hihetőnek tűnhetett, hogy Nagy Imréért és a többi kivégzettért nem őt terheli elsősorban a felelősség, hanem az oroszokat, a kínaiakat és a magyar sztálinistákat. De azért pipogyanak sem látszott. A társadalom többsége feltételezte, hogy adott esetben ismét képes és hajlandó lesz odacsapni.

Az elmondottakat tovább erősíti a darabbeli magyar urak ábrázolása. Az általuk énekelt három dal – ami rengeteg ahhoz képest, hogy ők csupán epizodisták – azt a népi hitet erősíti meg, amely szerint a cár mindig jó, csak az urak és a hivatalnokok gonoszok. István és Koppány népéért és eszméiért harcoló, nagy formátumú személyiség, Solt, Sur és Bese pedig elvtelen, kicsinyes, mindenre képes, vagyonra éhes gazember. És időtlenek. Minden korban és minden politikus háta mögött ott bujkálnak, és úzik aljas üzelmeiket – sugallja a rockopera.

7. A magyar történelem egyik legnagyobb alakja úgy jelenik meg a filmben, mint visszahúzódnásra hajló, nyilvánosságot kerülő, a hatalmat kizárólag szolgálatnak tekintő, mindennemű harsányságot elutasító személyiség. Legfeljebb csak egyetlen karizmatikus attribútuma van: feltűnően szép ember. Kádár Jánost is éppen ilyennek festette le a propaganda: olyan személyiség, akinek karizmatikus mivolta éppen abban mutatkozik meg, ahogyan elutasítja a kiválasztott és hivatott vezér szerepét, és tiltakozik mindenféle dicsőítés ellen – amelyre persze mindenkinél jobban rászolgált.³⁴ (Még a szépség sem hiányzik belőle: az ifjú Kádár kifejezetten attraktív férfiú volt – aki nem hiszi, vessen néhány pillantást az ifjúkori fotóira.)³⁵

8. A film ugyan véget ér a főhős megkoronázásával, de azt minden néző tudja, hogy Istvánnak később sikerült megvédenie népét és hazáját az idegen befolyástól, s hogy – ellentétben Tordával és Koppánnyal – nem ígért semmit sem, mégis megalapozta az ország bő ötszáz éven át tartó

virágzását, sőt még a dicsőségét is. (Erről nem szól dal a darabban, de azért tudjuk: Szent László legyőzte a kunokat, IV. Béla bölcsességének hála az ország föltámadt halottaiból, Nagy Lajos világot hódított stb.) 1983-ban némi optimizmussal azt lehetett hinni, hogy a második ötszáz év magyar szenvedéstörténete lezárult („megbűnhődte már e nép a múltat s jövőndőt”), és kezdetét vette egy újabb boldog időszak: az ország függetlensége fokozatosan növekszik, egyre szabadabban és gazdagabban élhetünk. A fejünket is felemelhetjük, hiszen elismerő tekintetek vetődnek ránk Keletről és Nyugatról egyaránt.

István és János a magyar történelem sikeres hagyományának két végpontja: alfa és ómega. A történelem ugyan nem ért véget 1983-ban, a Királydombon – ép ésszel ezt a leglelkesebb rajongók sem hitték –, de aki átadta magát a mű sodrásának, néhány pillanatig mégis valami ilyesmit élhetett át. Az égből színes szikrák hullottak alá, és közben mennyei muzsika szólt. Áradt a kegyelem.

S ebben a pillanatban bekövetkezett az is, amit a Kádár-rendszer legitimitása a leginkább nélkülözött: a teljes érzelmi azonosulás, méghozzá már-már a szerelmi extázisig fokozva. Ez persze nem tarthatott tovább néhány percnél vagy legföljebb egy-két óránál, de az emléke megmaradt, s ha nem is ezzel a maximális intenzitással, de újra átélhető volt a dalokat hallgatva vagy fütyülve is. Sőt még az is megérezhetett belőle valamit, aki csak jártában-keltében ismerkedett meg a darab legsikeresebb részleteivel.

*

Ha mérlegre tesszük a bemutatott analógiákat, el kell ismernünk – még annak is, aki hozzám hasonlóan nem szimpatizál a Kádár-rezsimmel –, hogy azok többsége helytálló. Legföljebb két olyan pontot tartok megemlíthetőnek, ahol az analógia túlfeszített, ám ezek semmiképpen sem teszik hiteltelenné a koncepció egészét.

István vitathatatlanul megmentette a magyar függetlenséget. A Nyugatról és Keletről érkező támadásokat mind ő, mind utódai sikeresen elhárították.³⁶ Az országban és a Koppány ellen fölvonuló seregben valóban voltak német lovagok, ám ezeknek a magyar fejedelem parancsolt, és nem megfordítva. És a magyarországi érsekek és püspökök sem idegen helytartók voltak: vagy maga az uralkodó nevezte ki őket, vagy a király beleegyezése kellett hivataluk megszerzéséhez.³⁷ Kádárt viszont Moszkvában kenték föl, és egy olyan országba érkezett vissza,

³⁴ Vö. GYURKÓ: *i. m.* (1982), 14. skk.

³⁵ Huszár Tibor biográfiájának első kötetében talál néhányat az érdeklődő. HUSZÁR: *i. m.* (2003), 1., 1.

³⁶ Vö. GYÖRFFY: *i. m.* (1983), 20. és 22. fejt.

³⁷ Uo., 147., valamint a 14. fejezet. PÜSPÖKI NAGY PÉTER: *Szent István egyházszervezete. Előzmények, kánonjogi háttér = Szent István és kora.* Szerk. GLATZ Ferenc, KARDOS József, Bp., MTA Történettudományi Intézet, 1988, 59–80.

ahol orosz főtisztek rendelkeztek.³⁸ S ha később csökkent is némileg a felügyelet, mindvégig kétségtelen volt, hogy semmi fontos nem történhet az SZKP Politikai Bizottságának engedélye nélkül.

A másik problematikus párhuzam: a film határozottan azt sugallja, hogy István bűnei – nem csupán teológiai, hanem etikai értelemben is³⁹ – föloldozást nyertek. (Ezt erősíti a mindennemű disszonanciát nélkülöző ünneplés a film végén.) A műben fölvezetett történelmi-politikai szituációban való kollaborálásról tényleg ítéletünk akár pozitívan is. Azt állítani, hogy az önmagában erkölcs-telennek tekinthető tett elkövetője adott helyzetben mégis erkölcsösen cselekedett, nem csupán ahhoz hasonló szofizma, mint Bacsó Péter *Tanújában* Virág elvtárs dialektikus tézise, a „nem gyanús” gyanúságáról.

Valóban előállhat – és a történelem során nemegyszer elő is állt – olyan szituáció, amelyben olyan kollaboránsra volt szükség, aki miközben elárulja, egyszersmind meg is menti a közösséget. És ha nem vállalja senki az áruló szerepét, akkor az egész közösség rosszabbul jár. (Ez voltaképpen a „hiányzó hős” néven ismert társadalmi csapda speciális esete: a „hiányzó gazember”).

Ezt a szituációt erkölcsileg elemezve kétféleképpen ítéletjük meg. Mondhatjuk azt, hogy az egyes cselekedetéről önmagukban erkölcsi ítéletet hozni nem lehet, ehelyett mindig a teljes kontextust kell szem előtt tartanunk. Az egyes kontextusokban pedig mindig elkülönülnek a célok és az eszközök, továbbá a cél szentesítheti az eszközt.

Ám elemezhetjük a dilemmát Lukács György híreshírhedt *Taktika és etika* című esszéjét követve is.⁴⁰ Eszerint a bűnt nem törölheti el semmi sem, mert a megtörténtek

soha nem lesznek többé meg nem történtek. Nem hivatkozhatunk arra (machiavellista vagy jezsuita módon), hogy fontosabb a cél, mint az eszköz; ahogy arra sem (az utilitaristákhoz hasonlóan), hogy a nagyobb jó realizálása vagy a nagyobb rossz elkerülése érdekében föloldozható a kisebb jó vagy megcselekedhető a kisebb rossz; de arra sem – Dosztojevszkij Nagy Inkvizitorát követve –, hogy a közösség védelmében magunkra vett bűn megszentelődik.

Nem, a bűn az bűn marad, s mivel a megtörténtet eltörölni nem lehet, az evilági etika rigorozitását semmi sem relativizálhatja. Az éppenséggel nem zárható ki, hogy a túlvilágon majd mérlegre teszik a jó és a rossz cselekedeteinket, és a végeredmény alapján állítják ki életünkéről a bizonyítványt, vagy hogy beszámítják a végítélet során a bűnbánatot is, vagy azt, hogy az elkövetett rossz eszköze volt valami jónak. Ám mindezek már a teológia területére tartozó eshetőségek, és semmi kapcsolatuk nincs az evilági etika ítéleteivel. (Vagy fogalmazhatunk úgy is, hogy Isten talán képes a felsorolt kalkulációkkal – vagy más módon – kitörölni a múltból az egyszer már megesett, ám az ember erre képtelen.)

A második megközelítés felől tekintve a rockopera befejezéséről azt kell mondanunk, hogy a rendező bagatelizálta István és János bűnét.⁴¹ De miért kellene ebből a szemszögből tekinteni? – vethetik ellen teljes joggal. Éppenséggel lehetséges mérlegelni az első koncepcióra hagyatkozva is, és akkor ugyanahhoz a konklúzióhoz is eljuthatunk akár, ahová a film. Oda tehát, hogy István/János bűne – ha volt nekik egyáltalán – feloldoztatott. Én ennek ellene vetni semmi többet nem tudok, csupáncsak annyit, hogy ez nekem nem rokonszenves. Nagyon nem az.

³⁸ HUSZÁR: i. m. (2003) 2., 7.

³⁹ Vélelmezem, hogy a szentté avatás előfeltételezi, a bűnbocsánatot, ám tisztán etikailag mérlegelve nem biztos, hogy ugyanarra az eredményre jutunk, mint a katolikus egyház.

⁴⁰ LUKÁCS György: *Taktika és etika* = Uő: *Utam Marxhoz I. Bp.*, Magvető, 1971, 187–197. Vö. KIERKEGAARD, Sören: *Az ismétlés*. Ford. SOÓS Anikó, GYENGE Zoltán = Uő: *Művei* 5. Pécs, Jelenkor, 2014,

16. skk.; SÜMEGI István: *Talpalatnyi remény. Portrék Vajda Mihályról*. Veszprém, Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, 2015, 1., 2., 4. fejezet.

⁴¹ A dráma utolsó mondatait idézem: „Felejtetni akarok... úgy felejtetni, hogy örökké emlékezzek.” Mintha ez amellet tanúskodna, hogy Bol-dizsár Miklós is a rigorózus állásponttal szimpatizál.

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

„Ahogy a forradalom békés pillanataiban a boldogság, most a teljes reménytelenség volt az alapélmény.”

N. N.

„Lássuk be: meghalt a film, az igazi. Talán éppen akkor, amikor korosztályosa, a jazz, tehát évtizedekkel korábban, mint hogy ezt a túl sokáig magamban rágott véleményt kiböktem volna.”

BICSKEI ZOLTÁN

ma
mű

1956-os emlékek

1956 persze nem 1956-ban kezdődött, hanem jóval előbb. Mondjuk, 1953-ban. Tizenkét éves voltam, és határozottan emlékszem, ahogy nyáron egy este hallgattuk a rádióban Nagy Imre, az új miniszterelnök beszédét. Hogy én magamtól is értettem vagy a család felnőttjeitől ragadt rám, azt már nem tudom, de az biztos, hogy éreztük: valami változni fog, talán ezentúl kicsit jobban lesz. Arra viszont nem emlékszem, hol hallgattuk. A Balatonnál nem, mert a családi nyaralót 51-ben elvették. Mivel nyáron volt, talán Nagyapámék házában. Nagyapám ekkor már egy éve nem élt.

A második emlék az újságokkal kapcsolatos. Apám mindig olvasott újságot, és ez az újság ekkoriban a *Szabad Nép* volt, a párt hivatalos lapja. Arra is emlékszem, hogy az akkori *Magyar Nemzetet* valamivel rokonszenvesebb lapnak tartotta, mégis a *Szabad Népet* olvasta, mert „abból lehetett megtudni, honnan fúj a szél”. Egyszer csak azonban Apám elkezdte olvasni az *Irodalmi Újságot* is, az 56 utáni *Élet és Irodalom* elődjét. Mikor lehetett ez? Talán 1955 végén, talán 1956 elején. Ekkoriban egyre izgalmasabb cikkek jelentek meg a lapban, ezeknek híre ment. Konkrétan emlékszem Háy Gyula cikkére, „Miért nem szeretem Kucserát?”, amelyben egyfajta pártfunkcionárius-típust támadott 1956 nyarán. Egy másik cikkben a gyapotot „politikai növényként” emlegették, mivel termelését a szovjet minta szolgálai követéseként erőltették, holott a magyar éghajlat alatt nem igazán nőtt meg. (Még ilyenebb politikai növény volt a gumipitypang.) Akkoriban a Baross utca túloldalán, néhány háznyival a mi házunktól, volt egy újságos. Mai szemmel elképesztően kis számú újságot árult, és azokból is kevés példányt. Az *Irodalmi Újság* péntek délután jelent meg, Apám megbízott velem, hogy vegyek belőle. 2 (kettő) forint volt az ára. Viszont az újságos csak néhány példányt kapott a lapból (talán hármat?), és ez így maradt egész októberig. Tehát oda kellett menni az újságoshoz kora délután, és sorba állni, hogy jusson az embernek. Így vettem meg, amikor sikerült, az *Irodalmi Újságot*, néhány példány talán még most is megvan. 56 őszén lettem tizenöt éves, második gimnáziumba mentem. Emlékszem rá, hogy tudtam a Petőfi Körről, de semmi konkrétat.

1956. október 23. keddi napra esett. A gimnáziumban már hétfőn terjengtek hírek arról, hogy valahol az országban gyűlések vannak, ahol tizenkét pontos követeléseket fogalmaznak meg. (Több helyen, többfelét.) Arról is hallottunk, hogy Szegeden megalakult a MEFESZ diákszövetség, ami nagy újdonság volt a monopolhelyzetű DISZ-szel szemben. Mintha már hétfőn hallottunk volna róla, hogy valami tüntetés készül kedden. Mai fejjel rejtély számomra, hogy ezek a hírek hogyan terjedtek, hiszen az újságokat, a rádiót keményen ellenőrizték, a telefonban nem nagyon mertünk ilyesmiről beszélni, mert tudni véltük, hogy lehallgatják. Mégis terjedtek a hírek. Xerox akkor még nem volt, mindenféle sokszorosítás tilos volt, mégis emlékszem, hogy talán már hétfőn este valamelyik szülő a hivatalból hazahozott egy halvány, írógépeltszöveget, sokadik indigós másolatot, amin szintén valamelyik tizenkettő (tizenhat?) pont volt.

23-án reggel az iskolában az volt a hír, hogy a készülő tüntetést betiltották. Aztán valamikor délelőtt jött a hír, hogy a rádió bement: mégis engedélyezik.

Nem tudom, mit csináltam a tanítás végétől a tüntetés kezdetéig, arra sem emlékszem, hogy honnan indultunk és mikor. Az első konkrét emlékem, hogy kora délután nagy tömeggel vonulunk a Kiskörúton, nemzetiszín zászlókkal. (Nem emlékszem, hogy ezek már lukas zászlók voltak-e.) A tömeg jelszavakat skandált. Amire emlékszem: „Nem állunk meg félúton, sztálinizmus pusztuljon!” Ez egy korábbi kommunista jelszó variációja volt, az eredeti így hangzott: „Nem állunk meg félúton, reakció pusztuljon!” Mintha arra is emlékeznék, hogy: „Ez a kérdés Pesten, Budán, hová lett a magyar urán?” Emlékezetem szerint a tömeg a Kiskörút jobb oldalán ment, közép mentek el mellettünk a villamosok a Marx tér felé. Az én nagy, október 23-ai történetem, amit többször el is meséltem, arról szól, hogy hogyan maradtam ki aznap (szerencsémre?) a történelemből. Ugyanis pont aznapra volt kitűzve az első angol különórám, amit egy csoportban, egy maszek nyelvtanárnál kellett elkezdenem. Tehát mentem a tüntetők között, és néztem az utcai órákat. Karórám még jó sokáig nem volt. Aztán amikor vissza kellett fordulnom, hogy időre (villamossal) odaérjek az órára,

* Megjegyzés: ahogy mondani szokták, „név és cím a szerkesztőségben”, akit érdekel, megtalálhat. Azonban ezt a visszaemlékezést Édesanyám biztatására, családi használatra írtam. Most, hogy mégis közzétesszük, helyesnek tartottam névteleníteni. Egyébként teljes egészében emlékezetből írtam, semmi segédeszközt nem használtam fel, semminek nem néztem utána, semmit nem ellenőriztem. Azt akartam, hogy azt rögzítsem, ami saját emlékként, sok elfojtás és feledés után megmaradt.

ami a Kossuth Lajos utcában volt, az Úttörő Áruház mellett, akkor bizony kiléptem a sorból, felszálltam a villamosra, és mentem az angolórára. Ott aztán elkezdtek az angol hangokat, a „th” helyes kiejtését, hogy nem ző, nem dző, tedd a nyelved a szápadlásra és így tovább.

Azt megint nem tudom, hogyan kerültem haza, de egyenesen hazamentem, valószínűleg még jártak a villamosok meg a Baross-utcai, 74-es troli. Amire emlékszem a továbbiakból, hogy volt nyolc körül Gerő Ernőnek egy felháborító beszéde. Aztán sokáig fennmaradtunk, talán hallottunk is lövéseket vagy újabb híreket a rádióban, de erre nem emlékszem. Amire viszont igen, hogy késő éjjel, talán éjfél tájban, az üres utcán teherautók jelentek meg, amelyeknek a platóján emberek álltak, zászlót lengetve. Az egyikről röpcédulákat szórtak. Apám lement, felhozott egyet, talán még most is megvan. Valami ilyen aláírása volt: „A dolgozó nép”. Így ért véget október 23. a Baross utcában.

A további napok összefolynak, inkább szakaszokra emlékszem. Szerdán, 24-én és még egy-két napig harcok voltak, de mi abból nem láttunk semmit. Időnként teherautók robogtak végig a Baross utcán. A Kossuth Rádió klasszikus zenéket játszott, Liszt *Les Préludes*-jét, Beethoventől az *Egmont-nyitányt* és a *Sors szimfóniát*, mindegyiket többször is. Közben mindenféle felhívásokat olvastak be. Talán pénteken, nagy felháborodásomra, Szepesi György szólt a pusztító, fegyveres ellenforradalmárok ellen. (A rendszerváltás után ezt a szöveget is elolvastam, utólag is felháborító volt, de kevésbé. Akkor nagyon dühös voltam miatta.) Valamikor, talán a hétvégén, többször lementünk a pincébe, annyira lőttek. A mi tüzelőspincénk kicsi volt, és közvetlenül az utcára nézett a rácsos leöntőablaka, feltehetően ezért egy közös, nagy pincébe mentünk, ott a többi lakóval együtt féltünk. Mintha valaki rádiót is lehozott volna, de ebben nem vagyok biztos.

Hamarosan probléma lett az élelem. Egy csendesebb napon Apámmal kigyalogoltunk ketten a Kerepesi úti temető mellett, a sportpályákon túl egy kenyérgyárig (azóta sem jártam arra), és hosszú sorban állás után, több két-kilós kenyérrel gyalogoltunk haza.

A második hét, november 3-áig, szombat éjjelig maga volt a boldogság. Valamikor a hétvégén elhallgattak a fegyverek, Nagy Imre kormánya békét teremtett, úgy látszott, győzött a forradalom. Valamelyik délelőtt, amikor kinéztünk a Baross utcába a Kálvária (akkor: Kulich Gyula) tér irányába, a távolban azt láttuk, hogy hosszú sorban vonulnak keresztben az úton a térnél katonai járművek, néhány teherautón még halottakat is látni véltünk a távolban. Az orosz csapatok vonultak ki Budapestről ezen az útvonalon is.

Akkora volt a békesség, hogy szüleim kiengedtek az utcára. Már nem emlékszem, egyedül vagy kivel mentem.

Vittem magammal nemrég a nyári munka pénzéből (1560 forint, hallatlan összeg!) vett, Exa márkájú, NDK, tükröreflexes fényképezőgépet is, és csináltam egy tekericsnyi felvételt.

Ezeket később dugva őrizgettem, olyan jól eldugtam, hogy mostanában nem találom. Talán egyszer előkerülnek. Arra emlékszem, hogy jártam a Móricz Zsigmond körtérnél, és a mai McDonald's környékén lefotóztam egy új plakátot. Rákosi Mátyás ismert, nagy fotója volt rajta, ahol a mezőben a búzát morzsolgatja. A felirat: „Ez a gnóm a magyar nép legaljasabb gyilkosa!” A Kálvin téren láttam és le is fotóztam egy nyitott adománygyűjtő ládát, benne százakkal (mintha ma tízezresek hevernének ott). A felirata szerint, „Forradalmunk tisztasága megengedi, hogy ÍGY gyűjtsünk az áldozatok családjainak”. (Ezt is emlékezetből idézem.) Jártam a Harminckettesek terén, ahol a szobor előtt elesett felkelők friss sírjain égtek a gyertyák, és a Körúton, ahol egy mésszel leöntött holttestet, nyilván orosz, egy kitépett redőnnel takartak le félig. Jártam az Üllői út sarkán, a Kilián laktanyánál is, mindenfelé rengeteg volt a rom, az út tele kiégett vagy csak kilőtt tankokkal (fotó), katonai autókkal. Sokan szedtek le ezt-azt a roncsokról, hátha használható. Én is találtam izzókat, de semmire nem voltak jók, más foglalat, más feszültség...

A főútvonalakon hullámozott a tömeg, és a szörnyű pusztítás látványa ellenére mindenki sugárzóan boldog volt. Ha egy központi élményt kéne megneveznem 56-ról, akkor az ez lenne, ez a boldogság a győztes forradalom néhány napja idején.

Az újságvásárlás többnyire ingyenessé vált, tucatnyi új újságot hoztak, igyekeztünk mindegyikből szerezni. Ezek máig megvannak. Nagy szenzáció volt az *Irodalmi Újság* egyheti szünet után megjelent forradalmi száma (ez is megvan), benne Illyés *Egy mondat a zsarnokságról*, Németh László: *Emelkedő nemzet*, Déry Tibor írása és egy Tamási Lajos nevű költő friss verse: *Piros a vér a pesti utcán*, ami ugyan nem volt nagy irodalom, de nagyon kifejezte sokak érzéseit.

A szörványos lincselések, amikor a tömeg ávókat az utcán agyonvert, nem voltak központi téma, mindenki biztos volt, hogy ezek az atrocitások megszűnnek, amint helyreáll a rend. A Köztársaság téri pártház ostroma már komolyabb incidens volt, de az általános optimizmusban valahogy elsiklottunk efelett is. Hétfőtől már mindenki újra dolgozni fog, megkezdődik az újjáépítés, új élet lesz – ez volt a közhangulat.

Szombaton este Mindszenty bíboros beszélt a rádióban. Nem volt rokonszenves, amit mondott, pedig érződött rajta, hogy visszafogta magát. A forradalmi napokban egyetlen, jelentősebb politikus vagy forradalmár sem akarta visszahozni a Horthy-rendszert. Nem volt idő rész-

letes koncepciók kialakítására, a téma a szovjet csapatok kivonulása volt, később a kilépés a Varsói Szerződésből. Egyedül Mindszenty beszédén éreztünk visszafordulást a múltba. Mindenki más mintha egy javított szocializmusban (szociáldemokráciában?) gondolkozott volna. Amikor vége lett a beszédnek, úgy éreztem, ezt még egyszer el kell olvasni a holnapi újságban. Erre azonban csak 1989 után került sor, a vasárnapi újság, ha kinyomták is, már nem jutott el az olvasókhoz a hajnali orosz támadás miatt.

November 4-én ismerős hangra, ágyúzásra ébredtünk, rohantunk le újra a pincébe, amire már napok óta nem volt szükség. Több napon át éltünk lenn.

A házmaster bezárta a ház kapuját. Emlékszem, hogy egyszer, amikor szünetelt az ágyúzás, az udvaron seprűvel söpörte össze a srapneleket, az apró ágyúlövedék-darabkákat, mintha leveleket söpört volna. Hallgattuk a rádióban Nagy Imrét („csapataink harcban állnak”) és az Írószövetség segélyfelhívását.

Amikor egy időre elhallgattak az ágyúk, újra felmentünk a lakásba. Világháborús tapasztalat volt, hogy az ablakokat nyitva kell hagyni, különben a légnyomás betöri őket. Ez általában sikeres is volt, kivéve egyszer, amikor a dupla ablak felét zárva hagytuk, ki is tört, amikor a közelben ágyúztak.

Egyszer, amikor éppen fenn voltunk a lakásban, közelről kezdtek ágyúzni, és tankok dübörögtek az utcán. Nagyon féltünk, már nem volt mód lerohanni a pincébe, ezért Apám utasítására a legvastagabb főfal mellé álltunk az előszobában, az tűnt biztonságosabbnak. Egy vagy két szomszéd is bejött, emlékszem, egy szomszéd néni sírva közölte, hogy ő bepisilt az ijedségtől.

A házunk egyetlen, kis belövést kapott a harcok során, ha jól emlékszem, a második menetben, november 4. után. Ekkor orosz tankok úgy mentek végig a Baross utcán, hogy forgott az ágyújuk, és válogatás nélkül löttek minden irányba. A ház sarkát, ami kiugrik a síkból, érte a találat, a második emelet felső részén a golyó kiütött egy nagy harapásnyit a sarokból. Senki sem sérült meg a lakók közül.

Halványan emlékszem, hogy a kiújult harcok harmadik-negyedik napján orosz katonák jöttek be a pincébe, nyilván harcolókat kerestek. Nagyon féltünk, de hamar elmentek, nem vittek el senkit, semmit.

Ahogy a forradalom békés pillanataiban a boldogság, most a teljes reménytelenség volt az alapélmény. Az időjárás is ezt jelenítette meg: október végén kisütött a nap, a november viszont szürke volt és reménytelen.

Ahol laktunk, a két nagy téren (Horváth Mihály tér, Kálvária tér) tucatjával álltak a tankok. Úgy emlékszem, több hétig ott maradtak, de váltották egymást, azaz napon-ta többször tankok csörömpöltek végig a Baross utcán. A hangjuk máig a fülemben van. Azt is akkor láttam éle-

temben először, hogy a tank úgy is meg tud fordulni, hogy elindítja a két lánctalpát ellenkező irányba, és megpördül a tengelye körül. Félelmetes volt.

Bár már véget értek a harcok, hírek terjedtek el, hogy az oroszok kiviszik a fiatal fiúkat Ukrajnába. Hittük is meg nem is (utólag kiderült, volt ilyen), mindenesetre a szüleim hetekig szobafogságra ítélték, amit nagyon nehezen viseltem el. Állandóan hangosan rádióztam, különösen a *Voice of America Jazz Hour*t hallgattam gyakran. Szegény Apám sokat szenvedett ettől a fajta zenétől.

Egyre több család indult neki a nyitott határnak, hogy „disszidáljon”. Jöttek a hírek ismerősökről, rokonokról. A mi kis családjunkban is folyt a vita, hogy kimenjünk-e vagy ne. Húgom és én inkább maradtunk volna. Végül hosszas (túl hosszas) tétovázás után mégiscsak elindultunk, vonattal, Nyugat felé. Erről az útról a 80-as évek közepéig soha, senkinek nem beszéltem, utána is csak egy-két esetben. Ugyanis nem jutottunk át, elfogtak, felírták adatainkat, és a vérünkben volt a fenyegetés (ne feledjük el, a Rákosi-korszak után voltunk), hogy mikor szedik elő ezeket a listákat. Nem szedték elő, de ez az eseménysor, ami a nemzeti vereséghez hozzáadta a személyes kudarcunkat is, az egész 56 legelfojtottabb emléke számomra. A vonatút emlékeire azért nem (sem) emlékszem, mert a 80-as években Sándor Pál Szerencsés *Dániel* című filmjében egy hasonló vonatutat láttam, meglehetősen hűséggel ábrázolva, és ez keveredik a saját emlékeimmel. Azt tudom, hogy Répcevisnél értünk a határ közelébe. Itt a mozdonyvezető megállt valahol, nagy gőzfelhőt fújt, hogy az is álcázzon minket, és le kellett szállnunk; elindultunk, amerre a határt sejtettük.

De nem jutottunk messze, a semmiből (ködből?) orosz katonák bukkantak elő, géppisztolyt szegeztek ránk: sztoj. Ami ekkor történt, ma sem szívesen emlékszem, életem legszomorúbb pillanatainak egyike. Az emberek zokogtak, összeomlottak, kérelték az oroszokat mindenféle nyelveken, hogy engedjenek el minket. Többen lecsatolták óráikat, és azt kínálták a katonáknak, hiszen még élénken élt az emlék, hogy 1945-ben az oroszok órákat (csaszi...) zabráltak.

Ezek most nem fogadtak el semmit, és beteereltek minket egy épületbe, ahol óráig (talán egy éjszakán át?) várakoztunk. Emlékszem, hogy a folyosón örködött egy orosz katona. Furcsa volt, hogy fából volt a pisztolytáskája. Mai fejemmel elképesztő módon elkezdtem „beszélgetni” vele, hiszen akkor már öt éve tanultam oroszul: négy évig az általános iskolában, egy évig gimnáziumban.

Emlékszem, arról akartam meggyőzni (!), hogy „Ausztria kapitaliszt, nyutral, Vengrija szocialiszt, nyutral” lehet. Nem győztem meg, de nem is bántott.

Később (másnap?) átvittek mindenkit Szombathelyre, egy óriási csarnokba.

Ott a felnőtteket behívták egy irodába, felvették az adataikat, utána elengedtek.

Hogy ez hogyan történt pontosan és hogy hogyan utaztunk vissza Budapestre, teljesen kitörlődött az emlékezetemből. De arra emlékszem, hogy ez volt az az esemény, amikor Apám teljesen összeomlott, összetört, minden emlékét elvesztett.

*

Mindent összevetve, azt mondhatom, hogy 1956 az életem meghatározó élménye, meghatározó nemcsak abban az értelemben, hogy fontos volt, hanem hogy belejátszott későbbi orientációm kialakulásába, abba a bizonyos ellenzékiségbe. Boldog vagyok, hogy már tizenöt éves voltam 1956-ban, azaz már valamennyire éretten (koraéretten?) követtem az eseményeket.

Utóbb a rendszer nem engedte be az 56-ról szóló könyveket az országba, én is külföldi útjaim alatt olvastam ilyet először. Amit kinn szereztem, azt vagy kinn is hagytam, ismerősöknél, vagy megkértem nem magyar beutazókat, hogy csempésszék be. Így jutott be a 70-es évek végén Bill Lomax könyve. Egy kolléganőmmel foglalkoztunk a gondolattal, hogy kéziratnak lefordítjuk, de aztán Krassó György megelőzött, sokkal komolyabb munkával és jegyzetekkel.

A 70-es évek végén megismerkedtem Bernben Gosztónyi Péterrel, aki ott létrehozott egy (valószínűleg egy-személyes...) Osteuropabibliotheket, és afféle elosztó-pontként működött: különböző szervezetektől, kiadóktól kapott mindenféle Magyarországon tilos könyveket, és ezeket szorgalmasan osztogatta minden látogatójának. Amikor 1983 őszén vendégtanárnak kikerültem Nyugatra, azonnal írtam Gosztónyinak (Pestről nem mertem volna), és kértem, hogy ha van anyaga, küldjön egyetemi címemre. Hamarosan nagy doboz érkezett, tele tilos könyvekkel és két videokazettával (akkor már volt VHS videózás), amelyeken a BBC, illetve a CBS 56-os műsorai voltak. (Ma is megvannak, átmásoltam őket DVD-re.) Amikor feleségem és gyerekeim 83 végén meglátogattak, bementünk az egyetem videósobájába, és megnéztük 1956-ot. Tudom, hogy az élményt nem lehet továbbadni, de legalább megpróbáltam.

Évekig tartott, amire barátaim segítségével hazacsempéztük a könyveket és a videókat. Mire befejeztük, nem-sokára ott volt a rendszerváltás.

2008. július 30.

Szívügyből szégyen

Régóta nyomja lelkemet szívügyem, a film, szembenézni állapotával immár elkerülhetetlen.

Azt kell mondanom, hogy mára szégyen lett a film. Az emberiség szégyenévé vált egy művészetet is nyújtó műfaj. A fényírás a sötétség játékvá vált, végérvényesen. Talán nem is lehetett másképp, hiszen a születésétől fogva Janus-arcú állott elénk. A természettel szöges ellentétben álló gépi mechanika működtette, és a fogaskereken futó tekercesek csak az élő idő és tér változhatatlanná merevített, konzervált arcát rögzítették. A film kimerevítő hajlama oly erősen kötődik a kulcsínhez, hogy a látszatos külvilág konzervált tere és ideje bénítóan hatott vissza a művelőire is, amit csak a legerősebb imaginációval rendelkező valódi alkotók tudtak időnként föloldani. A film Janus-arcának fényesebb oldala az volt, amit Buñuel rögtön meglátott benne: az álom és az imagináció¹ leképzése. A tér és idő álomban föloldódó képlékeny, a lényegi mögöttest fölmutató világa. Mindaz, ami épp a filmben és atyjánál, a fotóban a legnehezebb: az adott külső látvány ellenében a kép mögöttit láttatni. Most már nyilvánvaló: erre használtuk legkevésbé. Lett belőle a lelket-szellemet torzító zsigeri képáradat, laboratóriumi módszerrel adagolt mérgekkel. Tudjuk, Mefisztó ott bábáskodott a kezdetektől, gyilkos aranyától így válhatott a film iparrá, a Holly-woodoo² által vezényelt (és gondosan elhallgatott) globális bűnügyi történeté. A pénztologatóktól mást várni, persze, illúzió volt, nekünk, filmkészítőknek kellett volna másnak lennünk. Nem lett volna szabad becsvágyó hadvezéreké, narcisztoid bűvészekké, csalafinta mutatóványosokká vagy pénzsóvár gölemgyártókká válnunk. Ahogy az idős Ingmar Bergman összegezte az *Expressen*ben: „Elegem van a mészárosok és a prostik céhéből.”

Már a film megjelenésekor sokan kételkedtek műfájának művészi voltában, és felemás érzéseikről írásban is beszámoltak. Bizalmatlanok voltak az újszülöttnél. S volt igazsá-

¹ Hamvas Béla: „Az imagináció szó annyit jelent, hogy: élet-képzelet. Az élet-képzelet az, ami az ember élettervét készíti. A terv minden esetben üdvterv. [...] Ha az életemet megnyitom (odaadom azért, ami az életnél több), akkor megnyílok az előtt, ami vagyok. Ehhez az imaginációmban, a létem központjába a normális ember képét kell behelyeznem, és azzá kell válnom. Nem az életélvezeteket hajhászó ember képét, nem a bezárt emberi lét képét, nem az örület és a betegség képét. Ez az életmű: többé lenni, mint az életem maga. És ami több bennem, mint az életem, csak az, amit halálom után magammal viszek.” (*Mágia Szutra*)

² Jankovics Marcell filmrendező találó megnevezése.

guk. Mint minden új jelenségnél, a kezdetekben sokkal jobban érezni annak eredeti jellegét. Ma már látjuk, valóban a film Janus-képének sötétebb arcéle bizonyult alapvetőbbnek. Úgy is mondhatnám: kettős természetéből fakadóan egy műfaj sötétebb oldala fölfalta és magához szippantotta művelői zömének lelkét, s ezzel valójában megsemmisítette saját világlását. Ezt akkor is elsődleges oknak tartom, ha ma nagyrészt a film kufárgazdait, a filmbe fektetett sok pénzt hibáztatjuk a műfaj kómás állapotáért.

Tisztelet és szeretet a fényíróknak, az álmod és képzelet sugárzó mozgóképek létrehozásába belerokkantaknak! Innen ölelem őket, az ő képen túli világuk segített helyet találnom ebben a világban, és most is az ő raktárakba suvasztott költészetre támaszkodom.

Lássuk be: meghalt a film, az igazi. Talán éppen akkor, amikor korosztályosa, a jazz, tehát évtizedekkel korábban, mint hogy ezt a túl sokáig magamban rágott véleményt kiböktem volna. Ugyan a művészeteknek minden korban voltak bujdosó királyai, búvópatakjai, földalatti, titkos őrzői (és más műfajokban ebben a hajnal előtti legsötétebb pillanatban is vannak), de a film esetében ez most sajnos kizárt. Nem a filmes bátorság, hűség, kitartás egyre fogyó erényei miatt – ezek még fölwillannak most is párszor –, ennél végzetesebb oka van.

A látásunk homályosult el. Hosszú időre. A képzelet látta mögöttes képet – a valódit – ma már nem láthatjuk, mert eltömődött a szív és a szem közti „csatorna”. És ami még szörnyűbb: „félvak” lesz gyermekként a még született tehetség is. Jó ideig. Mert mindennek oka nem a hályog vagy a szürkületi vakság, ami le- vagy föltéphető lenne. Az elhomályosodás oka és egyszersmind az eszköze is éppen a védtelen gyermekre zúdított, mindent elborító mozgókép.

...látomás és cselekvés mindig együtt jár.

Abban mindenki egyetért, hogy a gerinc végleges megerősödését megelőzően káros lenne súlyemelőnek nevelni a gyermekeket. A testté-lélekké váló élelemre is kezdenek odafigyelni, de senki és semmi nem védi a zsenge szellem érlelését, kialakulását. Sőt! A felnőttek tudatlansága nyakra-főre önti a kisgyermekre a bénítóan ható, mert kész gondolatokat láttató/tálaló mozgóképet, de például az idegen nyelv idő előtti oktatásával is sokat árt. A több nyelvet beszélő Kodály rádió-előadásában többször hangsúlyozta, hogy a tizedik-tizenkettedik év betöltése előtti idegen nyelv tanulása, amely a fogalmak, az „értelmi gerinc” végleges kialakulása előtt történik, komoly lelki és

értelmi zavart kelt. A mese hiánya például a lelki-szellemi elrendeződésben okoz helyrehozhatatlan károkat. Miközben a felnőttek mindebben és mindenben a „fejlődés” és a „hasznos ismeretek” önáltató hazugságát hirdetik, a gyermekkor első évtizedében mindezek visszafordíthatatlan lelki-szellemi torzulást okoznak.

Nézzük a mozgóképet. A mozgókép készen adott, változhatatlanul rögzült képsoraival, azaz gondolataival a gyermekkor első évtizedében elnyomja és eltorzítja a még kiforratlan, megformálatlan imaginációt. Konkrét, kész képzetet nyújt, ezáltal visszafogja a saját, még kialakulatlan belső képzeletet. Ezzel elbizonytalanítja a gyermeki lelket, elhomályosítja látásukat, és ön-kép nélkül bizonytalanná teszi a jövőjüket. Archaikus tanítások mondják, hogy amiképpen elgondoljuk a végső valóságot, úgy is viselkedünk, ezért látomás és cselekvés mindig együtt jár. A tíz-tizenkét év alatti gyermekeknél – ellentétben az állóképpel, ami mozdulatlansága révén még színvonaltalansága esetén is képzeletet hív elő, a lélek mozditja meg a képet – a legjobb minőségű mozgókép is árt. Kész gondolatmintáival a saját gondolatot kialakító képzeletet bénítja meg. Helyette mozdul. Ráadásul megtevesztőbb más műfajoknál, mert a külsődleges látvány szemfényvesztésével a hiteles valóság illúzióját kelti. A film valóságtevesztő „ruhájával” a minden gyermekben meglévő élő isteni képet egy változhatatlanná rögzült, külső realitásképpel írja fölül. Ember alkotta, kész mintával köti béklyóba a bimbózó lélek Teremtőtől kapott, egyedülálló világát. Gyöngíti és elsorvasztja az eredendő belső imaginációt. Bármilyen egyszerű és igaz mozgóképről legyen szó, ebben a korosztályban ez lélekölő. És többszörösen az, ha olyan képfolyam-kloákát önt ránk, mint azt ma nagyiparilag teszik a mozgóképpel. Ellentétben a mérgezett képen csüngő tömeggel, a mozgóképgyártatók pontosan tudják, mit érnek el kiokumlált meséikkel, kicentizett színeikkel és hangjaikkal, a tudatosan adagolt zsigeri hatások precíz infúziójával. (Jól példázza ezt a mozgókép nyersanyagának és befogadásának megváltozott módja is: a filmszalaggal ellentétben az elektromos kép létrehozásához nem kell a fény melegsége, ezért azt visszaadni sem tudja; a mai mozgókép nem a fejünk fölött ívelő fényből tárul a szemünk elé, hanem direkt szembe sugároz.) Teszik ezt jól átgondolt és központilag vezényelt hadjáratokkal, katonai leosztással, stratégiai terjesztéssel.

Hány szülő védi meg gyermekének formálódó lelkét és tudatát, vagy a még védtelenebb tudattalanját ezektől az orvтамadásoktól? Hányan fordulnak szembe a ránk erőltetett életrenddel és a mindent átszövő, kiszolgáló intézményhálózatokkal? Mekkora elhatározás és akarat kell, hogy gyermekeink esetében kikerüljünk a mozgóképnek a zsebekből is csorgó – immár fegyverré vált –, jobb sorsra érdemes műfaját!

**...mostanra megölje bennünk
az elemi kíváncsiságot
a rengeteg kép.**

Valóság lett Hamvas Bélának az *Álarc és koszorúban*, még a 30-as években leírt igazsága, miszerint az ideológiát hamarosan felváltja a mozgókép. Felváltotta, és mindent elöntött a lelket mérgező, agyat gyaluló tengernyi képszermet. És akárcsak a hangszermet esetében, hagytuk, hogy eltömje érzékeinket, elérje elménket, és mostanra megölje bennünk az elemi kíváncsiságot a rengeteg kép, mind tompábbá és érzéketlenebbé téve bennünket éppen a teremtő isteni kép s hang iránt. Ez elől már most, az összedőlés előtt, újkori ősemberekként csak a természetbe és a csöndbe menekülhetünk.

Az elhomályosult látás miatt nem születhet immár normális, láttató film, mert a valóságon felnőtt, sértetlen, ép belső látással rendelkező nemzedékek – a filmművészet létrehozói – jószerivel kihaltak már. Nem véletlen, hogy az igazi nagyok, a filmtörténet művészei mind a második világháború előtt születtek. Az ő imaginációjukat gyermekkorukban még nem befolyásolta a Janus-arcú mozgókép. Az ő szemük még mást ivott magába, más itatta át őket, ezért az ő filmjeik a képen túli valóságot is láttatták. A mi szívlátásunk felemás, már konzerv képekkel is terhelt, hiszen gyermekkorunkban részben mozgóképen nőttünk föl. Bár a mi gyermekkorunkban még legnagyobbbrészt künn, a természetben, az utcákon nevelkedtünk, a ritkán jelen lévő mozgókép mellett belső képzeletünknek nem volt valódi gátja, megnyíló tekintetünk valamennyire még fogékony maradhatott. A belső és a külső kép nagyobb-részt egymásra hangolódhatott, lélek és világ jobban egymásra találhatott. Ráadásul serdülőkorunkban még a mozikban voltak a kamaszodó lelkünket megszólító igazi filmek, a filmművészet beavathatott minket. Alighanem ezért lehetünk az utolsó korosztályok, akik, ha a filmművészet terén igazán épet és egészet már nem is tudunk alkotni, de megélt élményeink tükrében van összehason-

lítási alapunk a film aranykorát és a mai szemétdombot illetően.

Istenem, ments meg minket a filmtől! – ezt kellene sóhajtanom. Mégsem teszem, mert én beleragadtam a fényírás varázsos világába, szeretem a Janus-arcával együtt. Miért filmezek, ha tudom kicsinységem határait, és ha látom, mindez keveseknek kell, és anyagi áldozatot is kér? Miért ez a hiábavalónak látszó erőfeszítés, ráadásul itt, a filmes világ peremvidékén? Mert a belső kényszernek nagyobb a kötelve, mint a külső valóságé. Amit akkor is ki kell hordani, ha az ember féltehetség. A Gondviselő dolga helyére tenni. Érdekes módon nekem most segít leginkább a hely szelleme, sietve súg, üzen, mintha valamit még gyorsan lejegyeztetne általam, még ha dadogva, küszködve is, apró, fényes képmorzsákkal, de folyamatosan szülni készítenek a bennem mozgó képek.

Nagy kérdés, születhet-e mégis a jövőben valódi, belső látású film, ami a kép mögé lát, ami a kép mögöttit láttatja. Esély van rá, ha lesz valahol olyan, erre született gyermek, aki mozgókép nélkül éli első évtizedét, utána a maga szűzies tisztaságában kibonthatja és meg is valósíthatja ezt a műfajt. De valljuk be, ez szinte a lehetetlennel határos. Ha a csoda megtörténne, arra még kevesebb az esély, hogy egy ilyen életművel találkozunk. Hozzáértők szerint a világ filmforgalmazásának szinte az egésze – beleértve a világhálót is – három bankhoz köthető.

A fentiek szerint tehát, valódi film már csak egy áram nélküli, megtisztult világ után lehetne, ami, ugye, nonszensz. Vagy a dolgok természete szerint egy hullámvölgy után ismét kezdődne minden előlről? Nem valószínű, mert az az egy biztos, hogy az újabb korszakot már nem az anyagelvűség fogja uralni. Hol lesznek akkor már a ma mindenhatónak vélt pénztologatók, kártyaváraikkal együtt? És, sajnos, hol lesz a film is...

Lehet, hogy onnan, a nem túl messzi jövőből nézve mindez nevetséges kicsinység, de hát mi a régi, fényes filmek szívügyét nem tudjuk elengedni. Képzeletünkben még él.

Késő van, eloltom a villanyt, és megpróbálok álmodni.



INTERJÚ

Gaál József, tőle szokatlan módon, ikonográfailag, tematikusan is vallásos festményekkel vesz részt az Eucharisztikus Kongresszus alkalmából rendezett kiállításon. Interjünkban arról beszélgettem vele, hogyan fogalmazza meg személyes Jézus-képét a vásznon, mi a viszonya a valláshoz és melyek az ő vonatkoztatási pontjai a mai képzőművészetben, de szó esik a nemrégiben elhunyt Kovács Péter emberábrázolásáról is.

Az átlényegült test

Három, összetartozó festményt, három Krisztus-képet állítasz ki a Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus alkalmából, Hauser Beáta gondozásában, az MMA művészeinek munkáiból rendezett, Ne féljetek! című kiállításon, a Római Magyar Akadémián, majd a Vigadóban. A címük Ecce homo, Ecce I. és Ecce II. Ezeken megtartod az emberi alakot, ami egybevág azzal a keresztény művészeti felfogással, amely szerint Isten a saját képmására teremtette az embert, ezért szükségtelen bármi mással megjeleníteni Istent, mint Krisztus emberarcával, aki egyszerre volt ember és Isten. Ezeken a képeken a kereszthalál gyötrelme, vagyis feltámadása után ábrázolod Jézust.

Figuratív festőként a három kép közül a középpütt elhelyezett *Ecce homón* a feltámadás után átlényegült testet keresem. Már nem a földi matéria, hanem a mellkas felerizásával jelenítem meg Jézus immár anyagtalan átlényegült testét. Az *Ecce I.* az egyház által megjelenített Jézust fejezi ki, nyugodt arccal, méltósággal. Nem az ikonográfiai előzmények bevett szimbólumait, az ostyát és a kelyhet vagy az utolsó vacsora jelenetét használom, hanem a személyes átélés eszközével személyt és karaktert teremtek. S számomra éppen az emberi karakter megjelenítésének mikéntje jelentette a művészi problémát. Az *Ecce homón* a személyeset kerestem Jézus megjelenítésében. Az *Ecce I.* és az *Ecce II.* című képeken viszont már elvonatkoztattam a személytől, mintegy látomásként, ködképként jelenik meg Jézus. Két szín dominál ezeken a képeken, a sárga és a vörös. Az aransárga a bölcsesség, a megvilágosodás, a menny, a vörös pedig a testiség, az energia, a vér, a tűz és persze a gyötrelme, hiszen Jézus emberként szenvedett, ahogyan az evangéliumokban olvassuk. Az aransárgába pedig a kenyeret, az egyik eucharisztikus szimbólumot is beleértem.

Ma nem történeti korok hieratikus típusú szentábrázolásait használja a vallásos képzőművészet, hanem a személyeset keresi. Tehát itt modern értelemben vett vallásos képekről van szó, nem szakrális vagy egyházművészeti munkákról.

Igen, és a reneszánsz korban történt meg az az átmenet, amikor a festők műhelyében szakrális és vallásos képek is készülhettek egyidejűleg. Én azonban nem is vállalnék szakrális, egyházművészeti megbízást, ami magától értetődően a közösség számára készül, nem individuális. A mi esetünkben az utóbbiról van szó, hiszen háromféle

személyes Jézus-képzetemet festettem meg. Az *Ecce homón* vörös színben, arany-fehér arc- és részben testsugárással támad föl, van jelen Jézus, az *Ecce I.* című képen mintegy meditatív arckifejezéssel, csukott szemmel jelenik meg, az *Ecce II-n* pedig elemeire bomlik, mint egy elrozsdásodott faluvégi pléhkrisztus. Az *Ecce I-en* ott van elrejtve a lándzsa okozta seb, az *Ecce II-n* a test szétbomlása, töredékessége jelenik meg, a kereszténység szenvedő Jézusa, és ebben számomra benne van valahol a mai keresztényüldözés jellemezte helyzet is. A hit belső személyessége nagyon fontos számomra vallási vonatkozású képeimen, a kanonizálódott ábrázolási hagyományokon, kereteken és formákon belül és azoktól függetlenül is. A művészi kép alfája és ómegája a személyesség, ami korunk tudomány által is személytelenné tett emberének ellentéte.

Tehát az eucharishtiát nem az ikonográfiai szimbólumokkal idézed meg, hanem magának Jézusnak a testével, ami nem más, mint pontosan az eucharisztia hordozója, amire a keresztény áldozat emlékezik. Jézus mint az eucharisztikus áldozat végigszenvedője jelenik meg ezeken a munkáidon. Művészeted egyik központi témája pályakezdésedtől fogva éppen a testi-lelki szenvedés, így természetesen jelenik meg Jézus szenvedése is. Valóban, és ez nem pusztán szubjektivitás, hanem a világban meglévő jelenség megragadása. A középkori plasztikában, a templomi oszlopfőkön megjelenő, csökevényesnek tűnő alakok formái például, amelyekhez egyébként is nagyon vonzódok, nálam testi deformációként jelennek meg, expresszív túlzás formájában, és ez költői kifejezést, személyességet, líraiságot kölcsönöz ezeknek az alakoknak. Közel áll hozzám az útszéli pléhkrisztusok világa, a paraszti művészet szakrális figurakezelése is. Megjelenik ez Ámos Imrénél, Vajda Lajosnál, Ország Lilinél, Bálint Endrénél, és én ezt eltérőnek tartom a nyugat-európai grand art formateremtésétől. Az említett magyaroknál ugyanis a zsidó-keresztény szakrális művészet vagy az ikonok hatását is láthatjuk. A töredékesség pedig melankóliát, elveszettséget hoz a képbe. Visszatérve szóban forgó műveimre, az *Ecce I.* és az *Ecce II.* groteszknak nevezhető. Az egyik méltósággal jelenik meg, amire Supka Manna azt mondaná, drámai groteszk, a másik széthulló.

Szeretném röviden felidézni Supka Magdolnával való megismerkedésemet, mert nagy hatással volt rám. Ő javasolt engem 1985-ben a Kondor Béla-díjra a Miskolci Grafikai Biennálén, és az 1986-os kiállításomat is meg-

nézte a Képzőművészeti Főiskolán. Majd 1992-ben szintén az ő kezdeményezésére hívtak meg a Sevillai Világkiállítás egyik nemzetközi pavilonjának magyar kiállítói közé, Tóth Menyhérttel és Samu Gézával együtt, ahol *Másvilágkép* című sorozatomat állítottam ki. Az odautazás alatt elmesélte, hogy vannak akkor még kiadatlan tanulmányai a kelet-közép-európai művészet drámai groteszk karakteréről.¹ Mire én azzal válaszoltam, hogy inkább tragikus groteszknak tartom a felfogásomat, ő pedig biztosított, hogy próbáljam meghatározni ezt a fogalmat, amit én meg is tettem a későbbiekben. Ő például Kohán Györgyöt tartotta drámai groteszknak, de Kondort is ide sorolta, sőt Weöres Sándort és Tóth Menyhértet is rokon szemléletűnek látta ebben az értelemben. Tóth Menyhértnél a drámai és az univerzális olyan egységet alkot, ami mindig is vonzó volt számomra. Tehát nem naivnak, hanem mitikusnak nevezem ezt a fajta teljesséigényt vagy holisztikus törekvést. Az ő egyszerre archaikus és mitikus, olykor a barbárságig nyers művészete nagyon közel áll hozzám.

...Az az időtlen idő, amelyben alakjai léteznek, nekem is belső igényem.

Vezeklések kora című, 2018-as műcsarnoki kiállításod katalógusában alkotásfilozófiád *Metaarchaizmus* címmel foglaltad össze. Amit ebben írsz, szinte teljes egészében vonatkozhat Tóth Menyhértra is: „Rejtett, de szinte élő kapcsolatot építetek magamban egymástól eltérő és távoli kultúrákkal. A művek mindennapi életemet is irányítják, szabálytalannak tűnő, akár szomatikusnak is nevezhető hatásrendszert teremtenek. Belső referenciahálóm olyan organizmus, amiben egymásnak ellentmondó tartalmak is elférnek, összeegyeztethetetlennek tűnő formák újabb jelentéssel ötvöződnek. Sajátomként megélt produktumaim egy mitikus, archaikus állandóságban akarnak létezni, nem egy eszme vagy művészeti ideológia bűvkörében, hanem korokat átívelő állandóságban.”²

Tóth Menyhért művészete olyan értéke a magyar képzőművészetnek, amilyen kevés van. Az az időtlen idő, amelyben alakjai léteznek, nekem is belső igényem. A tudattalan az ő számára is fontos forrás volt, a magam művészi gyakorlatában a tudatalattit is hasonlóan lényegesnek vélem, az érzelmi sejtés szférájának. Az ő munkamód-



szerre is archaikusnak mondható, az ő formanyelve is úgy archaizáló, hogy mindez belülről jön – mindkettőnk-nél. A lélek mélyebb rétegeit érem el ezzel a módszerrel.

Ami a vallást illeti, említett írásodban sötét képet festesz a mai helyzetről: „A rítusoktól megszabadított Európának nincs keresztény kultúrája, hanem szellemiség nél-

Gaál József:
Ecce homo
2021,
akril, vászon,
200x120 cm

¹ Azóta megjelentek Supka Magdolna említett írásai. SUPKA Magdolna: *A drámai groteszk. Válogatott művészeti írások*. Szerk. WEHNER Tibor, Bp., Napkút, 2013

² *Vezeklések kora*. Gaál József kiállítása. *Kiállítási katalógus*. Szerk. KONDOR-SZILÁGYI Mária, Bp., Műcsarnok, 8. (2018. szeptember 21. – november 11.)



Gaál József:
Ecce homo I.
2021,
akril, vászon,
200x120 cm

küli civilizációs tényezetté vált. A vallási logosz, mint kellemetlen, nyelvbe, logikába ivódott beidegződés kísértetként működik. A fogyasztói tömegkultúra tudattalan zavarója lett a szakrális maradvány, ami a modernista kifejezésben még az elidegenedés tragikus hangjának része volt. Isten nyoma, hiánya, árnyéka még jelen volt az ürességben, a káoszban. Az egzisztencializmus kettősége a végesben való bezárulás és a végtelenségből való

kizárás, mert a határtalanság már maga az Isten nélküli üresség.”³ Milyen szerepe van a vallásos tematikának a mai képzőművészetben és a Te metaarchaizmusodban?

A metaarchaizmus kifejezést már régóta használok, Szeifert Judit pedig rólam írott, 2015-ös könyvében metafizikus archaizmusnak nevezte.⁴ Itt alkotáslélektanról és a műveim készítéséről, majd utólag, szemléléséről eredő elméleti reflexiókról van szó, nem tudóskodó elméletéről. Másrészt akkor vagyok hajlamos túlzottan keményen fogalmazni, amikor valami különösen fáj. A nyugati modernség teljes egészében szekularizálódott művészetéből kiirtották a vallást, a metafizikát, ami által az emberi gondolkodást és lelket csonkították meg. Az én felfogásomban a személyesség és a mítosz határán találok lehetőséget a metafizikai szféra megnyitására. De nem formai megoldásokról beszélek, hanem az idők egyesítéséről. Forrásom ebben például Vajda Lajos, aki ikonos önarcképén az azonosulást festette meg, és a transzcendencia irányában tapogatózott. A metaarchizmus nem a múlt másolása, hanem sokkal inkább mitopoétikus szeizmográf lehet, amelyben mitológéákat dolgoz föl. Összességében a szellemet-lelket tápláló szakrális és vallásos művészet hiánya az, ami ma tapasztalható, és a mostani római kiállításon szereplő munkáim mögött is ez az igény áll, ahol a felejtést és az emlékezést tulajdonképpen küzdelemként élem át. Az idő tudata, fogalma a lét alapkérdése, és ha a modern művészet ezt kiirtja, nem marad alapja a mondanivalójának. A műalkotásban az időhöz való viszony a legfontosabb kérdések között van. Tetten érhető a kortárs zenében is, hogy az archaizmus hogyan lesz éltető ritmus, amikor például Dresch Mihály vagy Borbély Mihály régi népzenei anyagot dolgoz át maivá, és úgy vélem, a vizualításban is megtehető ugyanez.

...a képen is meg lehet teremteni ezt az élő, de archaikus formát, s magam is ilyesmire törekszem.

Kiket tartasz még rokon lelkeknek a XX. század magyar és nemzetközi képzőművészetében?

Vajda Lajosról és Tóth Menyhértről már ejtettünk szót, de itt kell megemlítenem az art brut művészetet, amelyben a belső világ olyan erős feltárása és közvetlen kifejezése történik meg, ami számomra is alapvető. Meghozza azért, mert ez módot adhat a személyesség megteremtésére. Bogdándy Szultán művészetében, amelyet élő art brut-

³ Uo., 13.

⁴ SZEIFERT Judit: Gaál József. Bp., HUNGART, 2015, 9.



nek neveztem egy előadásomban, 2008-ban, a belső szenvedés lelki tartalmainak felszabadító megfogalmazását, a modern világ általános létrontásának direkt, elsöprő erejű kifejezését értékelem nagyra. Ugyanakkor érzek Dresch Mihály vagy Borbély Mihály zenéjében olyan mozzanatot, amely azt mutatja meg, hogy a régi zenei motívum miként lesz ma éltető ritmus. Biztos vagyok

benne, hogy a képen is meg lehet teremteni ezt az élő, de archaikus formát, s magam is ilyesmire törekszem.

A római kiállításon szerepelnek a nemrégiben elhunyt Kovács Péter munkái is, akinek a szemlélete bizonyos mozzanataiban rokon a felfogásoddal.

Igen, a test eltűnése, felszámolása, áttűnése, transzparen-ciája egyes munkáinkon közös. Az ő művészetében ez alapkérdés volt, de nálam is megjelenik az egyik *Ecce II.* című képen. Paradox módon a testet – ő az emberit, én itt Jézusét – a testetlenségen keresztül közelítjük meg. Az ő munkásságában ez az eltűnés folyamatosan fokozódik, ha lehet ilyet mondani. Korábbi munkáin a figura valami-féle narratív közegben mozgott, cselekedett, de az idők során már csak annyit lehetett róla elmondani, hogy ott van, már csak maga az emberi létezés lett a téma. Össze-kuporodó alakjai akár az ókori és a keresztény művészet pátoszformuláinak maradványképeiként állnak előttünk. A vonalhálóban nincs körvonala a figurának, szinte diag-rammá állnak össze az erek, a csont, a hús és minden egyéb. Találón írja Gilles Deleuze Francis Baconról, hogy olyan jelekkel ábrázolja az embert, amelyekben nincs már anatómia, ha bele is látunk a testbe, nem látjuk a szerve-ket, hanem mintegy diagramként jelenik meg. S itt érzek rokonságot Kovács Péter művészetével, mert amikor stilizálok a testet, az anatómiától eltávolodva inkább egy érzület vezet a megformálásban, nem a mimetikus ábrá-zolási szándék, hanem fordítva. Ő a képein mintha belülről közeledne ahhoz a valósághoz, amit nem is akar elérni. Lélekábrázolásnak is mondhatnánk, amiben, merem állítani, van valami transzcendens. Nem a test lebontása ez, hanem építése, annak ellenére, hogy nincs kézfeje, se láb-feje az alakjainak, de egészében mégis érzéki, s még tes-térzetet is képes létrehozni a képen. Ez zseniális. Én vala-hol e között és a mimetikus leképezés között dolgozom, amivel elkerülöm az egyoldalúságot. Az a három képem, amiről itt most beszélünk, ilyen módon három, külön-böző stilizálási fokot mutat: az egyik realistább, a másik erősebben stilizált, a harmadik szétfoszlik.

SZEMLE

Modern. Szakrális. Épület

Schneller István: *Modern szakrális épületek*

ZUH DEODÁTH

Kertészek és demiurgoszok

Chantal Delsol: *A világ gyűlölete.
Totalitarizmusok és a posztmodern*

GOMBOR LILI

Ráolvasott történelem –
egy intellektuális életrajz tanulságai

Roger Allen: *Wilhelm Furtwängler.
Art and the Politics of the Unpolitical*

FÜLÖP JÓZSEF

ma
mű

Modern. Szakrális. Épület

Schneller István: *Modern szakrális épületek.*

Budapest, Typotex, 2019, 172 oldal

Schneller István könyve, címválasztásának is köszönhetően, kevés meglepetést tartogat. Nem a templomépítészetéről szól, és egyáltalán nem a szakrális funkciókat betöltő, ezen belül pedig egyházi építészet korpét adja. Hanem épületeket mutat be. Ezeket tipologizálja is, de elsősorban azért választja ki őket, mert ezek valamilyen módon azt példázzák, amit a szerző a nyugati kereszténység XX. századi építései szellemiségéről gondol. Ezt jelöli a címbeli első jelző is: ami modern, nem más, mint valami, ami a nyugati kereszténység reformokra és változásokra nyitott volta nélkül soha nem jöhetett volna létre. A modernista építészet maga is olyasmi, ami jól rezonál a nyugati kereszténységben azonosítható átfogó és folyamatos változásokkal. A százhetven oldalra rúgó, kortárs fotókkal gazdagon illusztrált esszé ezt igyekszik alátámasztani a XX. század több divatos elméletésztől, kortárs teológusától és néhány hazai építészeti írójától származó idézetekkel teletűzdelt szövegben. *A kortárs szakrális épületek és a nyugati kereszténység szelleme* – lehetne mindennek talán találóbb címe.

A kortárs szakrális épülettípusokról (elsősorban templomokról, imaterekről és rendházakról) szóló magyar nyelvű szakirodalom az utóbbi években több tétellel is bővült.¹ Ez egyszerre jellemzi és értelmezi azt a korszellemet, amely a szekularizáció alapértékei mellett köteleződött el, mégis keresi a megnyugvás és a transzcendens szférával való kapcsolattartás emblemikus helyeit. Schneller könyve nem szűkíti le elemzését egyetlen felekezetre, még ha vizsgálódási területéhez főleg római katolikus és evangélikus templomok, illetve ökumenikus imahelyek tartoznak is.² E tárgyilagos megállapításokon túl itt elsősorban kritikai észrevételekkel élnek. Kritikám

nem érinti a könyv méltányolható célkitűzését, de több helyen áll tanácstalanul annak bizonyos elemei előtt.

Schneller a „modern”, „modernista” jelzőket az 1918-cal kezdődő évszázad tartalmilag változékony, de célkitűzéseiben nagyon hasonló építészetének és képzőművészetének megjelölésére használja. Mindkét kifejezés csereszabatos a „kortárral” (vö. 6., 8.). A modernizmus fogalma meglehetősen egyszerű, Hans Sedlmayr alapján elsősorban a művészeti formák különválását és a nagy építészeti feladatok átváltozását jelenti, amelyben a mérnöki teljesítmény uralma a formaalkotás felett egészen a jelentés nélküli, tisztán „önreferenciális épület” megjelenéséig követhető.³

Sedlmayr nagy ívű áttekintésében Goethe vezeti be a modern művészet megjelenését: „nincs már olyan középpont, amelyre tekinthetnénk”.⁴ A közép elvesztése itt elsősorban a szervetlen anyagnak a szerves felett aratott győzelmét és a természeti fejlődés nyomainak szándékolttüntetését jelenti. (Az összművészeti lényegű építészet például ilyen, vagyis az architektonikus, a plasztikus és a festői szerves együttműködésének eredménye volt.) Kérdéses, hogy a modern organikus építészet és a legújabb természetművészettel összhangban fejlődő szakrális építészet miként illeszthető ebbe a struktúrába (olyan markáns epizódok ezek, amelyekre Schneller is utal: 92., 114., 141.).

A misztikus, spirituális ébredés ugyanis párhuzamos volt a hagyományos jelentések kiüresedésével – hangozhat a válasz (70.). Csakhogy a kiüresedés és az újbóli értelemadás párhuzamosságának említése nem teszi érthetőbbé a problémát. Miért üresíti ki az ember a hagyományos szimbólumokat, fosztja meg formaalkotói feladataitól az

¹ Lásd még KATONA Vilmos: *„Az Úr bevonul szentélyébe”. Kortárs római katolikus templomépítészeti liturgia tükrében.* Bp., Szent István Társulat, 2020.

² Harminckét épületet mutat be, öt típusba sorolva. 1. Lakónegyedek és szomszédsági egységek gyülekezeti vagy plébániatemplomai. 2. Városi léptékű, meghatározó arculatú nagy templomok. 3. Különlleges rendeltetésű templomok, kápolnák. 4. Meditációs kápolnák, magányos imahelyek. 5. Rendi építészet. A tipológia relevanciáját itt nem kívánom vitatni. Csupán annyit jegyeznék meg, hogy mivel

a tartalomjegyzékben ezek nincsenek kiemelve, mondanivalójuk is csak a kapitálissal szedett főcímek olvasásával válik nyilvánvalóvá.

³ Lásd SEDLMAYR, Hans: *Die vier Zeitalter der abendländischen Kunst = Uo: Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. II.* München, Mäander, 1985; Uo: *Zum Wesen der Architektur = Uo.*, 203–210. Schneller főként az először 1948-ban megjelent: *Verlust der Mitte*re hivatkozik (lásd például 70., 78.).

⁴ Vö. *Die vier Zeitalter...* = Uo., 352.



Evangélikus
templom,
Dunaujváros,
1996
építész:
Nagy Tamás
fotó:
Nagy Tamás

építészet, ha erre közben mégis nyilvánvaló igényei vannak? És miért pontosan a XX. század elején jutunk el erre a pontra? Ezekre a kérdésekre illet volna legalább címszavakban válaszolni.

Ezen túl az, hogy a művészettörténeti modernizmust az I. világháborút követő társadalom-, technika- és kommunikációtörténeti változások révén tudjuk megérteni, legalább olyan kevés hangsúlyt kap a könyvben (ha csak a plázák és a repülőterek elidegenítő hatásának naiv és néha mosolyt keltő szociológiáját nem tekintjük annak), mint a modernizmus olyan értelmezései, amelyek azt kognitív átrendeződésként jellemzik. A megismerés számunkra adott hagyományos formái nem vezetnek a várt eredményhez, ezért kénytelenek vagyunk külső szempontokat, segédeszközöket használni problémáink megoldása érdekében. Olyan perspektíva ez, amely nem a mindent átható (a tárgytól, a művészettől, a közösségtől, saját magunktól való) elidegenedés, illetve nem Marc Augé ehhez illeszkedő „nem hely” (non-lieux) fogalma (itt főleg 46.) alapján bontja ki a XX. század döntő filozófiai antropológiai változásait.⁵

A könyv a nyugati kereszténységben gyökerező, bizonyos emblematikusan „modern” helyeket elemez, de megfeledez, hogy a nyugati kereszténység, éppen átfogó kulturális kisugárzásának köszönhetően, nemcsak a világ felekezeti kevéssé elkötelezett felét fogja át. A nyugati keresztény világ olyan vívmányaiából, mint a pluralizmus, a nemcsak a polgári réteg számára adott demokrácia, az embertársak elbírálásának szintjén megnyilvánuló egyenlőség és származékos eszméiből, mint a világ folyamatos fejlődésének gondolata, olyan politikai közösségek is részesülnek, amelyek felekezeti elkötelezettség nélkül. Ennek köszönhető, hogy a világi építészetben szélsőségesen progresszívek lehettek és lehetnek olyan nemzetek, amelyek a keleti kereszténység által őrzött misztérium szentségét egy pillanatra sem adták fel. Románia például a két világháború közötti időszakról kezdődően egyszerre adta a modernista világi építészet legavantgárdabb kelet-európai képviselőit és a konzervatív vallásos érzület architektúrájának leghagyománytisztább és leggrandiózusabb európai formáit. A jelenség fordítottan is kiválóan működik. Míg Magyarország nem az internacionális építészeti progresszió mellett tette le a voksát a két világháború között, a 30-as évekre, elsősorban olasz inspirációból, olyan szakrális épületek készültek Budapesten és vidéken, amelyek egyértelműen a nemzetközi élvezőhöz tartoztak.⁶ Míg ez utóbbit könnyen lehet a nyugati

kereszténység változás iránti fogékonyságával, a katolikus liturgia rendjének rezilienciájával, illetve a szerzetesrendek nem központosított vezetési modelljének hatásával magyarázni,⁷ addig az előbbi példát aligha. A keleti keresztény egyházak autokefál egyházak (tehát nem állnak nemzetközi szervezeti irányítás alatt), mégsem fogékonyak a nyugati demokratikus rend és művészeti individualizmus szellemiségével összhangban modernista elveket implementálni egyházművészetükben. Itt is érdemes feltenni a kérdést: miért történhetett ez így? Mondhatjuk azt, hogy miközben a keleti keresztény felekezetek soha nem adták fel a misztérium őrzését, addig a nyugatiak fokozatosan szállást csináltak a progresszió eszméinek, majd a misztérium megfakulása után, az arra való természetes antropológiai igény feltolulásával ismét keresni kezdték azt.

Ha nem reflektálunk a progresszió és a hagyományörzés kettősségét felmutató társadalmak igencsak különböző történeti és szerkezeti sajátosságaira, akkor mindig ugyanahhoz a sematikus válaszhoz juthatunk. Amennyiben a misztérium nincs ott vagy eltűnik, akkor is visszatér, mégpedig azért, mert az ember természete szerint ilyen: vágyik rá. Ezzel a konklúzióval zárul a könyv több fejezete: „a szent mindenhol előállhat, ahol az emberek személyes hitelességgel »Isten nevében« találkoznak.” (4. fejezet, 50.); „A tiszta művészetre, ezen belül a tiszta építészetre való törekvés, a művészeti ágak önállóodása, az absztrakt művészet térhódítása párhuzamos volt a [...] vallásos életérzés megújulásával és ezen belül a misztika térhódításával” (6. fejezet, 70.). A problémát ráadásul fokozza, hogy ezeket a gondolatokat a kortárs teológia és vallástörténet képviselői rendre részletesen, elsősorban szövegek kimerítő értelmezése révén már kifejtették. Az épületek elemzésének mi lenne a szerepe? Csupán megerősíteni a máshol olvasott teológiai mondanivalót? Vagy talán árnyalni annak aspektusait?

A keresztény felekezetek részletesebb társadalomtörténeti háttere azért sem lényegtelen, mert az egyházaknak a művészetekhez és az építészethez fűződő viszonyáról rengeteg dokumentum maradt ránk. Olyanok is, amelyek árnyalhatnak a fenti, könnyen sematikusá váló konklúziókat. Az építészet a katolikus és protestáns felekezetek esetében az önreprezentáció egyik legfontosabb eszköze, márpedig ezek az önreprezentációk jelentősen különböznek, és egymással versengenek. Emellett igen produktív lett volna egy rövid összehasonlítás a nem keresztény vallások építészeti önképviselésével. Miért képes egy meg-

⁵ Vö. például ehhez újabban KEYSER, Samuel Jay: *The Mental Life of Modernism. Why Poetry, Painting, and Music Changed at the Turn of the Twentieth Century*. Cambridge MA, MIT Press, 2020.

⁶ Itt csak három, jól ismert példát említek: Árkay Aladár és Bertalan

városmajori Jézus Szíve-plébániatemplomát, Rimanóczy Gyula pasaréti Szent Antal-plébániáját, valamint a csornai Jézus Szíve-templomot, Körmeny Nándor tervei szerint.

⁷ Mint ahogyan ezt Schneller is teszi. Lásd például: 63. skk., főleg 65.

határozott alapokon nyugvó vallás számára felekezetiileg idegen architektonikus formákat újrahaznosítani?⁸ Vagy miért történhet meg az, hogy leghagyományörzőbb vallások a modernizációra sokszor fogékonyabbnak mutatkoznak, mint keresztény testvéreik? A XX. századi zsinagógaépítészet például nemcsak a képtilalom több ezer éves hagyománya okán, hanem sok tekintetben éppen abból a szigorú ösztönművészeti együttműködésből fakadóan volt képes a szakrális építészet modernizációjának útjára lépni, amely a keresztény felekezeteknél csak az I. világháború után válik újból iránymutatóvá.⁹ Ezek az összehasonlítások a katolikus megújulás és a protestáns reform közötti hasonlóságokat is érthetőbbé tehetik. Miközben a prédikáció térigénye nagyban befolyásolta a protestáns templomépítészet alakulását, a katolikus imahelyek lassú modernizációja képes volt összehangolni a radikális formaalakítást a hagyományos vallás lényegével. Igen figyelemre méltó például, ahogyan hazai elkötelezett teoretikusok méltatták az expresszionista művészet megtermékenyítő hatását a katolikus hit számára.¹⁰ A modern katolikus templom radikális újításai azért érthetőbbek a történeti áttekintések révén, mert megmutatják a belső reform jelenlétét, illetve azt, hogy az egyetemes egyház egy új, radikális eszmét miként volt képes összehangolni saját katekizmusával. A szervezet decentralizált elemei és rendkívül kiterjedt volta olyan előnyöket rejtett, amelyek éppen a XX. századi szakrális építészetben mutatkoztak meg. És ez nem egy epizódyszerű, hanem konzekvens történet. Sokkal többről van itt szó, mint a ciszterci előképekről, amelyek bizonyos elemeikben rimelnek

a protestáns purifikációval. Brunelleschi reneszánsz terei, a klasszicizmus francia templomépítésze vagy Perretés Perret XX. század eleji látszó betonkatedrálisa egyaránt az integrált reform évezredes állomásait jelenti, amely után sem a városmajori kubus-plébániatemplom, sem pedig Le Corbusier ronchamp-i zárandoktemploma nem hat szakrilégiumként.¹¹

A könyv bizonyos fejezeteinek célja nem teljesen világos. A *szakrális épületek hermenutikája* című rész (51–61.) pár oldalas gyorstalpalóval igyekszik bevezetni az olvasót a filozófiai hermeneutika Schleiermachertől, Dilthey-on és Heideggeren át Gadamerig ívelő történetébe. De esztörténetét nem köti a tudományos módszervitához (amely a modern társadalmak elidegenedésének kultúr-filozófiáját is megalapozza), és az adott irányzat döntő felismeréseit sem kapcsolja ismeretbővítő módon az építészeti elemzéséhez. Ahhoz ugyanis, hogy megállapítsuk: az építészet nemcsak az egymásra rakott kövek fizikájáról szól, hiszen az épített környezet jelentéseket is közvetít, nincs szükségünk Gadamerre. Vitruvius, Palladio, Semper és Riegl szövegeiből mindez ugyanúgy kiolvasható.

Ha a hermeneutikai szituáció az épületek esetében a korok közötti párbeszédet jelenti (például 55.), akkor a dialógus olyan hermeneutikai-teológiai szerzőit lett volna célszerű idézni, mint az itt egyáltalán nem említett Martin Buber.

Ráadásul, ha a hermeneutikai megértés nem szövegek értelmezését, hanem egy komplex és koronként változó önkép megértését tűzi ki célul, akkor érdemes megmutatni, hogy az építészet hogyan járul hozzá ehhez nem tri-

⁸ Már a könyvben is előkerül a Hagia Szophia untilig ismert példája (69.). Mindez anélkül, hogy az oszmán és omajjád mecsetek keresztény templomokra való épülésének problémája egyáltalán említést érdemelne.

⁹ Vö. ehhez KLEIN Rudolf: *Zsinagógák Magyarországon 1782–1918*. Bp., Terc, 2011 (főképp: 543–553.).

¹⁰ Lásd például SOMOGYI Antal: *Vallás és modern művészet*. Bp., Szent István Társulat, 1927 (főképp: 81–92.); SOMOGYI Antal: *Modern magyar egyházi építészet = Szépművészet*, 1941, 3. sz., 54–57. A modern építészet a vallás alapjaira emlékeztető jelentésszerű elemek hangsúlyozásával (expresszionizmus) szolgálja a hiten és spirituális elmélyülésen alapuló egyetemes közösség céljait. Ez a régebbi korokban is e minta szerint érvényesült. Egy határral távolabb hasonló érvek nyomán vált Joze Plečnik prágai Szent Szív-plébániatemploma (1929) a korabeli egyház legitim eszközévé arra, hogy a modern korhoz alkalmazkodjon. Hogy a cseh kontextus a középkorban elnyomott korai reformáció bújtatott visszatéréseként láttatja ezeket az eredményeket, csak érdekesebbé teszi a történetet, viszont nem gyengíti az integrált reform tézisért. 1931-ben Richard Hoffmann vendégelőadásában azt a szociológiai gondolatot taglalta budapesti közönsége előtt, hogy mivel az egyház megbízóként lép fel a modern építőművészek irányában, eleve arra készíti őket, hogy megtalálják a modern szerkezeti megoldások és a spirituális tartalom legadekvátabb kifejezése közötti összhangot. Vö. HOFFMANN Richárd: *Korunk és az egyházi építészet = Magyar Mérnök és Építész-Egylet Közlönye*, 1931, 29–30.

sz., 179–182. Plečnik munkásságáról, valamint Somogyi elméleti szövegeiről és az ezzel jellemzett magyarországi elméletírói és elmélet-fogyasztói kontextusról Schneller könyvében nem esik szó. A vallás és a modern művészet viszonya az elmúlt években fokozott figyelmet kapott. A konkrét felekezeti célok szolgálatába állított és csak kevésbé a filozófia antropológiai és teológiai állandók felismeréséből táplálkozó modernizmus több tekintetben és markánsan szembemegy a korai modern építésznek a technikai progresszióba és a funkció objektivitásába vetett töretlen bizalmával. Lásd újabban például: RAMPLEY, Matthew: *The gothic cathedral is more of a construction record than an expression of religious fervour* (Karel Teige): *Debates about Modernism and church architecture in the 1920s and 1930s*. Előadás a *Modernity and religion in Central European Art and Architecture* c. workshopon (2021. február 18.).

<https://craace.com/2021/02/08/modernity-and-religion-session-1-church-architecture/>

¹¹ Ez hasonló folyamat, mint amelyet Bibó István tár elénk uchróniájában: ha a nyugati egyetemes kereszténység képes lett volna a reformokat a szervezeten belül tartani, akkor több egyházszakadás soha nem történt volna meg. A reform teoretikus lehetősége konceptuálisan soha, csupán külső történeti valósága révén nyert cáfolatot. BIBÓ István: *Ha a zsinati mozgalom a 15. században győzött volna...* [...] *Egyház-, kultúr- és politikatörténeti uchrónia* = Uő: *Válogatott tanulmányok IV. 1935–1979*. Bp., Magvető, 1990, 265–282.

viális módon. Gadamernek azt a gondolatát is lehetett volna itt hasznosítani, hogy az előzetesen birtokolt (a hagyomány és neveltetés révén elsajátított és kérdőre nem vont) jelentéstartalmak nélkül a kultúra minden objektívációja, így a művészet és az épületek is érthetetlenek lennének.¹² Vagyis az építészet talán éppen arra épít, hogy az ember alkotta környezethez természetes előítéleteink révén viszonyulunk: eszerint igyekszik komfortérzetet, csodálatot, megrendülést, tiszteletet vagy gyászt előhívni. Az építészek pedig valóban így igyekeznek az épületek befogadóiból akár jól kontrollálható hatásokat kiváltani.

Az 1980-as évek óta töretlen népszerűségnek örvendő elméletészek citálása ráadásul problémákat is okoz. Bár csábító lehet bizonyos terminológiai fordulatokat magunkévá tenni, nem biztos, hogy mindig szükségünk van rájuk. Nem tudom ugyanis másként magyarázni az olyan fejezetcímek megjelenését, mint *A tágabb értelemben vett kontextus, az épület megszólalása* (79.). A névszóhalmaz nemcsak a magyar nyelv logikájának mond ellen, hanem a megértést is felettébb nehezíti. Ki gondolná, hogy az adott fejezet mondanivalója pofonegyszerű: a legminimálisabb építészeti terv sem érthető az adott formák történeti előzményei és azok társadalmi környezete nélkül. A lokális-provinciális sajátosságoktól az egyetemes mondanivalóhoz való menekvésnek is hosszú története van. Miért nem lehet a dolgokat nevükön nevezni?

A könyv olvastán az az érzésünk támad, hogy a szerző nem tudja eldönteni, hogy megelégedjen-e a kulturális antropológia, a pszichoanalízis és a vallásszociológia bizonyos eredményeivel vagy ezeket a teológia irányából is gazdagítsa-e, egyfajta interdiszciplináris egységet hozva létre. Van a könyvben ez is, az is, de a két, nagyobb elméleti merítés között sokszor sikkadnak el fontos kérdések. Egyetlen szó sem esik például a kereszténység és általában az ábrahám vallások egyik fontos eleméről, az eszkatológiáról.

A várakozáshoz, az időhöz való viszony, annak nyugati és keleti formái egyaránt megkerülhetetlenül utalnak arra a kérdésre, hogy az életünkön és belátóképességünkön túl történő dolgokról milyen tudást szerezhetünk, illetve, hogy az e világból való távozás és az üdvösség útja pontosan hogyan is képzelhető el. Ez a kérdés nemcsak a kereszténység megértésének záloga, hanem a templom- és imaterek történeti változásainak is ez a kulcsa. Pontosabban, ha a kereszténység alapvető tanítása a hit abban, hogy Jézus vezet el az üdvözüléshez, akkor ennek a hitnek az imahelyei pihenőhelyek az üdvösség elérésének útján.

Hogy e helyeknek és a bennük az üdvözülés érdekében végzett tevékenységnek a súlypontja az áldozat, az imádság vagy éppen prédikáció, az nagyban befolyásolja a keleti és nyugati kereszténység, illetve a nyugati kereszténység hagyományos és reformirányzatai közötti különbségek megértését. Az a tézis, hogy a fokozódó szekularizáció nem tudta kiirtani a misztérium iránti igényünket, Jungtól, Eliadén át Bill Violaig számos szerző és alkotó műveiben alátámasztást nyer. De a keresztény templomok modernségében is megőrzött szakralitás nem annyira a minden valódi vallást jellemző misztérium általános antropológiai állandójából fakad, hanem abból, hogy az ábrahám vallások emberét az a tudat tölti be, hogy az evilági élet egyszer véget ér. Így vagy pedig úgy, ráadásul – a páli tanítás ételmében – a földi létben adott erkölcsi törvényekhez igazodva kell viszonyulnunk az ez utáni életben betöltött szerepünkhöz. Ez a mozzanat teszi érthető azt, ami az eszkatologikus perspektíva természetes misztérium komponenséből nem mindig befogadható.

Az eszkatologikus mozzanat szekularizálható is, vagyis az üdvözülés érdekében, illetve ennek szellemében folytatott evilági tevékenység egyetemesen érvényes erkölcsi tartalmú, de laikus mű megalkotását is jelentheti. Az építőtevékenység akkor is bírhat eszkatologikus mozzanattal, amikor ez éppen nem egy manifestált vallásos cél (Isten dicsősége) érdekében történik. Vegyük például a weimari Bauhaus Walter Gropius-féle kiáltványát és Lyonel Feininger ehhez készült katedrálismetszetét. Itt éppen egy olyan közösség építésének imperatívuszát véljük felfedezni, amely a vallási alapon szorosra fűzött társadalmi kapcsolatokhoz hasonló mechanizmusokra alapoz, és ezek alapján irányozza elő egy jobb életet szavatoló épített környezet létrehozását. Ez az eszkatológiai mozzanat (épületek: a jobb emberi közösség hajlékainak konkrétumokban még bizonytalan, de elviekben bizonyos jövőbeni célja) sokak számára vált egyszerű terminusokban lefordíthatóvá. Ezzel szemben az eszkatológiai perspektívát nehezebben megnyitó misztikus irányvonal (Johannes Itten okkult elemekkel átítatott spiritualizmus) ugyanabban az építészeti-összművészeti iskolában jóval kevésbé volt sikeres, és jóval szélsőségesebb értelmezésekhez vezetett.¹³ A korai kereszténység sikerének és a modern építészet fokozatos térnyerésének valóban van közös eleme,¹⁴ ám ez nem a sallangoktól megtisztított hitben és erre utalva a sallangoktól megtisztított formában, mint olyanban van, amely teret enged az Istenhez való sokféle (néha ellentmondásos) személyes viszonyulásmódnak. Hanem

¹² Vö. GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Ford. BONYHAI Gábor, Bp., Osiris, 2003 (főképp: 311. skk. *Az előítéletek mint a megértés feltételei*).

¹³ Lásd ehhez OTTO, Elisabeth: *Haunted Bauhaus: Occult Spirituality,*

Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics. Cambridge MA, MIT Press, 2019.

¹⁴ Ahogyan ezt némi bizonytalansággal, de Schneller is állítja. Vö. például 9–10., 16., 63–70.



Evangelikus
templom,
Budapest,
2000,
építész:
Pazár Béla
fotó:
Klein Rudolf

abban a képességben, hogy rendkívül elvont eszméket (például egy szellemi lény világhatalmát) az emberi ésszel is felfogható célok nyelvére fordítja le, amelyek a világban vállalt erőfeszítéseket is elviselhetővé teszik. A középkori katedrálisok és a kortárs plébániatemplomok építészeti térélménye ugyanúgy emberileg hozzáférhető vizuális és auditív eszközökkel fordítja le Isten végtelen nagyságát, ahogy a lélekben kultiválható megnyugvás absztrakt ideáit. Miközben a meditáció gyakorlatai a belsőségességet és az elmélyülést szolgálják, az épített környezet helyhez

is tudja kötni ezeket a spirituális igényeket: egy napfényes, egészséges lakáshoz, egy nyugalmat, békét sugalló templomhoz.

Nem túlzás azt állítani, hogy az említett fogalmak értelmezésének hiányosságai miatt, illetve az eszkatológia mint a kereszténység alapvető kategóriája és az építészet viszonyának tisztázása nélkül nagyon nehéz meglátnunk e gazdagon illusztrált esszé igazi értelmét. Színről színre semmiképpen. Legfeljebb tükör által, talányosan.

Kertészek és demiurgoszok

Chantal Delsol: *A világ gyűlölete. Totalitarizmusok és a posztmodern*

Fordította Botos Máté, Mihancsik Zsófia, Bp., Typotex, 2020, 196 oldal

Chantal Delsol kivételes lényeglátással és kritikával tud hozzászólni a jelen nyugat-európai politikai diskurzusaihoz, amelyek olykor zűrzavaros tengerében koherens, önálló álláspont megfogalmazására képes. Anélkül tudja sikeresen képviselni a konzervatív irányvonalat, hogy annak főáramlatához csatlakozna. Az önmagát liberális-konzervatív gondolkodóként meghatározó katolikus filozófusnő számos könyv szerzője, *A világ gyűlölete* című munkája politikai filozófiájának összegzéseként olvasható, amelyből fölfejthető történelemfilozófiai alapkoncepciója is. Miként azt könyvének alcíme – *Totalitarizmusok és a posztmodern* – sejteti, filozófiájának alapvetése, hogy a posztmodern gyökerei a totalitárius rendszerekig nyúlnak vissza, „a posztmodern Nyugat egy része, a francia forradalom mint egy radikális utópia szellemének jegyében, kereszties hadjáratot folytat a világ valósága ellen, a totális emancipáció nevében” (30.). Gondolkodása Hannah Arendt szellemi örökségére támaszkodik, de a civilizáció kritikájának olyan neves képviselőitől is merít, mint Karl Jaspers vagy Ortega y Gasset. Minthogy szellem- és eszmetörténeti munkáról van szó, könyve szerkezeti felépítésében nemigen tér el a modernitáskritikák bevett módszerétől, s témája akár egy kérdésben is összefoglalható: mit akar a modern?

Delsol, amikor hozzálátott-e munka megírásához, kitekintett az ablakán, amely alatt egy kertész dolgozott. Elnézte, amint a virágokat gondozza: nem tapos el egyet sem, óvatosan bánik velük. Delsol azt kívánja, hogy bár csak több kertész lenne a világon. Azonban most nem olyan világ van, mint amit kíván. Ma – mondja – a demiurgoszok uralkodnak, akik szüntelenül a világ átalakításán munkálkodnak, nem tisztelik a határokat, s lerombolnak mindent, ami szakadatlan emancipációs törekvések útjában áll. Ilyen akadályt jelentenek a begyökerezettség képviselői, a kertészek, akik a világot megőrizni, óvni akarják, s bár nincsenek a hatalom birtokában, a jövő az ő kezükben van. Delsol a világ védelmét a valóság komolyan vételében látja, ami nem jelent mást, mint a természeti világ és az emberek világának közös rendszerként való értelmezését. E rendszer törvényeit ismernünk és tisztelnünk kell. Ám a demiurgoszok mi vagyunk: tagad-

juk a törvényeket, és a határok lebontására törekszünk, ekképp pedig a világ érvénytelenítésének kortárs történetét írjuk.

Hogy mit akar a modern, arra a XXI. század kései modernségének új embere adja meg a választ. Nem akar mást, mint eltörölni a történelmet, a vallást, a közösséget, az egyenlőtlenséget és a korlátokat, valamint a partikularitásokat. Delsol mindegyik törekvésnek külön fejezetet szentel, amelyek között mégis átfedések vannak, egyik téma kapcsolódik a másikhoz: a közösségek a partikularitásokhoz, a korlátok a történelemhez és a valláshoz. Az eltörlés eszközei pedig a historicizmus, az immanencia, a renaturalizáció és mindezek egyesítője, az emancipáció, amelynek nevében a folyamat végbemegy. Az átfedések miatt többször ismétlésekbe botlunk. Arendt örökségével Delsol átvette az arendti gondolkodás gyengeségeit is. E pontokon kevésbé sikeres, hiszen Arendt nem tudta megadni a totalitarizmusok tömegpszichológiai hátterét. Delsol sem számol az említett pszichológiai alapokkal, holott szüksége volna rá, hisz érvelésének alapja a társadalmi hatásokra, a környezetre való hivatkozás. Ennek hiányában megállapításai egyszerű tényközlésekké redukálódnak, ami egy filozófiai munka esetében kevésbé szerencsés.

Ugyanakkor más szempontból sikeres munkáról van szó. A modernitás kritikájához precízen felépített történeti íven keresztül jutunk el. Hogy mit akar az Evangélium új embere, aki Lenin új emberévé vált, és eljutott egészen a modernitás koráig, s hogy abba mit hozott magával, arra a francia forradalom hatása adja meg a választ. Delsol – elődeihez hasonlóan – a modernitást a felvilágosodás vadhajításának tartja. A francia forradalmat, csakúgy, mint Edmund Burke, a szolgaságból a szabadságba való hirtelen átugrás hamis ígérete és a múlt eltörlésére vonatkozó szándékai miatt kárhóztatja.

Két totalitárius rendszer példáján szemlélteti a felvilágosodás azon eszmetörténeti jegyeit, amelyek jelenleg a modernben hatnak. Míg a kommunizmus és a náciizmus eszköze a régi rend eltörlésére a terror volt, addig a modernitás új eszközt keresett ehhez, amelyet Delsol szerint az emancipációs ideológiában talált meg. Az emancipá-

ciós törekvések a tökéletesítés szándékáról szólnak, csak úgy, mint a totalitárius rendszerek általában. Jaspers nyomán második axiális korról beszél, amelyben az emancipáció csak egy következő lépcsőfok a haladás nevében, és amely lebontja az addigi társadalmi rendet. A modernitásban az individualitás válik lényegi létformává. Im máron az ember teremt meg mindent, ami fontos, ami őt érinti, többé semmi sem adott. Mindent ő hoz létre. Az ember alkot törvényt a teljes emberi létezésre, a rendet ő szabja meg. Amiről Delsol ír, az nem más, mint rendetlenség: a társadalmak félreértik a Szent Pál által kijelentett egyenlőséget, és úgy ültetik át azt a társadalmi életbe, hogy a határokat eltörlik, és a transzcendens áthelyeződik az immanensbe. Holott a létezés egyenlősége átlépi, de nem törli el a kereteket. Miként Simone Weil írja: egyenlőség és egyenlőtlenség között egyensúlyi állapotnak kell fennállnia. Delsol is fontosnak tartja a különbözőségek fenntartását, amelyek a kapcsolatok megalapozói és az értékek hordozói. Minden kultúrának megvannak a saját mítoszai és hagyományai, amelyek védik a határokat, ám – meglátása szerint – a zsidó-keresztény hagyomány „emancipációfogalmának” félreértésével úgy töröljük el a határokat, hogy újakat teremtünk. Horkheimer és Adorno nyomán a mitológiába való visszahullásról beszél: olyan mitológiába, amelyben azt, hogy mit tartunk szentnek, mi jelöljük ki. A régi határok ledöntésének eszközeként a gúnyt határozza meg, amellyel annak érdekében deszakralizáljuk a világot, hogy más dolgokat szakralizáljunk, például a gendert. Ugyanakkor a deszakralizálás valóban eltünteti régi hiedelmeket, de a szakralizálás újakat teremt, ezért Delsol tévesen vizionál egy hiedelmek nélküli társadalmat. A késői modernitás a tökéletes társadalmi rend megvalósulását az alapvető különbségek – nemek, leszármazás – megtámadásával kívánja megvalósítani. Épp ezért Delsol a nemek ellen intézett támadásként értékeli a gender szakralizálásának folyamatát, és elítéli a család intézménye ellen indított támadásokat. Mint mondja, a modernitás igyekszik eltörölni a partikularitásokat, mert azokat az egyenlőtlenség hordozóinak tekinti. A társadalom szövetét alkotó kötelékek és hierarchiák felszámolását a társadalmi rend megszenteltetésének tartja, eltűnésükkel a szerepek funkciókká degradálódnak, az egyén helyettesíthetővé válik, és elidegenedik a világtól, ekképp pedig visszazorul a természetbe. Az így születő posztmodern embert Delsol az eltorzított prometeizmus áldozataként írja le, aki szerint minden lehetséges, és aki hisz abban, hogy az embert csak a kultúra formálja, és kulturális átalakulás révén renaturalizálhatja (vezetheti vissza a természetbe) önmagát. Ennek kapcsán Delsol az ember a természethez fűződő viszonyának átalakulásáról beszél, miközben – az előbbieket okaként – a posztmodern társadalmakat antropológia nélküli társa-

dalmakként írja le. Ebben az új viszonyban – a szerző megállapítása szerint – a természetnek önmagában nincs értéke, minden emberi konstrukció, a természet arra vár, hogy az ember meghatározza. Elnézve a zöldek egyre erősödő hangját, talán ez a kérdés még nem eldöntött, a környezetfilozófiai diskurzus egyik kitüntetett pontja a természet instrumentális értékének a kérdése.

Delsol az ember természet feletti uralmát a vallásos érzület degenerációjából eredezteti. Érdekes, hogy katolikus gondolkodóként nem tekint ki az egyház reflexiójára, mintha nem reménykedne abban, hogy a vallási érzület rehabilitációja megoldást jelenthet a szellemi kapitulációt végrehajtó új ember számára, aki a francia felvilágosodás örökségeként magával hozta a metafizika eltörlését is, amivel együtt jár az egzisztenciális kérdések tagadása, ami által az ember tragédiája alól akarunk felszabadulni: a tökéletlenségtől, a szenvedéstől és a haláltól. Ennek nyomán Delsol posztmortális társadalomról ír, amely halhatatlanságot ígér, és amivel újfent szentségtörést követ el. A zsidó-keresztény Isten önmagát korlátozva, szeretetből teremt, helyet adva teremtményeinek a világban, így a halál elfogadása nem más, mint átadni másoknak a világ boldogságát – írja Delsol. Úgy látja, hogy a halál tagadása, a halhatatlanság utáni sóvárgás nem más, mint a szükség-szerűség és a szeretet antropológiai és morális értelemben vett tagadása. Az egész kötet egyik legsikeresebb pontja a jövő generációival, az irántuk viselt felelősséggel való számvetés. Konkrét társadalmi vonatkozásban azt mondja, hogy át kell adnunk helyünket a következő generációknak, akik más válaszokat adnak a már meglévő és az új kérdésekre egyaránt, mint amelyeket mi adtunk. Az igazi haladás ebben áll, nem pedig a társadalmi mozgások kimerévtetésében és korlátozásában. Ugyanakkor a Föld megmentését demiurgoszi célnak tekinti, amellyel kapcsolatban az ember azt hiszi, hogy hatalmában áll és joga van ezt megtenni.

Delsol álláspontja annyiban problematikus, hogy nem lát átmenetet a demiurgoszok és a kertészek között, két szélsőségen gondolkodik. Nem számol azzal a lehetőséggel, hogy bizonyos esetekben a demiurgosz „gátlástalanságára” van szükségünk: nem menthetjük meg a Földet, ha nem hisszük, hogy képesek vagyunk rá. Lehet, hogy a kertészek, akik az evangéliumi üzenet jegyében művelnek és őriznek, már nem elegendők a radikális változások előidézéséhez. Ugyanakkor az ember a természethez való helyes viszonyának meghatározásához elengedhetetlenek, s mint ilyenek, a jövő valóban az ő kezükben van.

Delsol a túlhaltott emancipációs törekvések „ellenutópiáit” az ökológiában és a kereszténységben látja, amelyek újra megteremthetik a rendet a világban, amelyben most káosz uralkodik. Ennek okát az etikai értékek káoszában jelöli meg. De míg az ökológia az ember és a természet

viszonyára korlátozódik, addig a kereszténység az Isten-ember-természet hármásával a transzcendenshez fűződő helyes viszonyunk helyreállítására is képes lehet, amelynek említése kimarad az összegzésből, jóllehet az immanencia térhódításának témája majdnem minden fejezetben megjelenik. Delsol gondolkodása arra a belátásra fókuszál, hogy „az ember a természet szerves része. Ezért kell megóvni, éppúgy, mint a természetet, és őt magát mint természeti lényt. Az ember belső törvényeinek védelme integráns része a természet megvédésének.” (193.) E törvények és határok védelme kitüntetett pontja Delsol politikai filozófiájának, amely, bekapcsolódva a modern politikai diskurzusba, képviselheti mindazt, amin túlnyomórészt még csak az ökológiai mozgalmak szószólói munkálkodnak.

Fülöp József

Ráolvasott történelem – egy intellektuális életrajz tanulságai

Roger Allen: *Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical*
Woodbridge, The Boydell Press, 2018,
305 oldal

Roger Allen muzikológus, az oxfordi St Peter's College dékánja, Wagner és Bruckner életművének kutatója erősen indít: Wilhelm Furtwängler „egyszerre egy nagy hagyomány monumentuma és annak példája, hogyan tudja egy nagy ember jelensége eltorzítani a történelem érzékelését” (XV.). Tetemre hívó monográfiájának prelúdiuma némiképp félrevezető. Első látásra úgy tűnik, könyve elsősorban hazája olvasóihoz fog szólni. A zsenialításáról és a Harmadik Birodalomban betöltött, kétes szerepéről híressé vált Furtwängler 1948 novemberében koncertkörúton járt Nagy-Britanniában (London, Liverpool, Birmingham, Oxford). A kultúrpolitikai jelentőségű hangversenyek fordulópontot jelentettek a két ország kapcsolatában. A vendéglátó részéről Myra Hess csatlakozott szólistaként, aki a háborús években koncertéletet szervezett a National Galleryben, minden hétköznap, hat és fél éven át. Az előszó után azonban elhagyjuk a szigetországot, és egy nagy erudícióval előkészített, helyenként terjenős, minuciózus és vehemens szembesítés tanúi leszünk.

Allen bevallotta csak a legszükségesebb életrajzi adatokra támaszkodott, ugyanis lényegesebbnek vélte Furtwängler szellemi fejlődését, gondolkodásmódjának és művészi gyakorlatának alakulását bemutatni. Ezt a belső, mintegy szellemtörténeti vizsgáldást elsősorban az tette lehetővé, hogy Furtwängler a karmesteri pálca helyett viszonylag gyakran ragadott tollat és vetette papírra előadóművészi, sőt (zene)esztétikai nézeteit. Jóllehet művészi tevékenységét gazdagon dokumentálják – hosszú időn át nem ritkán kalózfelvételeken megjelenő vagy kézen-közön terjesztett – legendás hang- és videófelvevételei, sziszifuszi hermeneutikai erőfeszítés lenne ezekre támaszkodni egy

portré megfestéséhez (mégis elodázhatatlan, így néhányan megkísérelték). Allen monográfiájának fő forrásai: a Furtwängler által autorizált *Ton und Wort: Aufsätze und Vorträge 1918–1954* (magyar kiadása: *Zene és szó*, szerk. Dán Károly, 2004), a *Gespräche über Musik* (1948) című interjúkötet, a posztumusz megjelenésű *Vermächtnis: Nachgelassene Schriften* (1956), az Elisabeth Furtwängler és Günter Birkner szerkesztésében kiadott *Aufzeichnungen 1924–1954* (1980), valamint kisebb részben a Frank Thiess-féle levelezéskötet (1964).

A Fekete-erdő környékéről származó Furtwänglernek közel olyan jelentős tudós- és művészdinasztiája Németországnak, mint a Warburg, Mommsen, Weizsäcker vagy éppen Dohnányi család. A családi legendáriumot orgonaépítők, festők, ókori kutatók, orvosok, színészek, építészek alakítják mindmáig. A zeneszerző anyai nagyapja, a filológus Gustav Wendt Johannes Brahms baráti köréhez tartozott, nagynénje, a zongoraművész Mathilde Wendt Clara Schumannéhoz. Apja, Adolf Furtwängler (1853–1907) a XIX. század második felének egyik legjelentősebb régésze volt. Wilhelm Furtwängler karrierje a Német Császárság, illetve a wilhelminizmus utolsó éveiben kezdődött, a náciizmus alatt teljesedett ki, és a II. világháború utáni években fejeződött be. A porosz birodalmi berendezkedést a művelt középosztály *Bildung*, azaz klasszikus műveltség, művelődés iránti tisztelete jellemezte, ami aztán ellentétbe került a demokratikus weimari köztársaság új társadalom- és világképével. Allen érvelése (és könyvének címe) a Furtwänglerrel többször párhuzamba állított Thomas Mann híres tanulmány sorozatát, az *Egy apolitikus ember elméletei* (1918) idézi. Joggal tűnhet úgy, hogy az évtizedek előrehaladtával és a II. világháború közeledtével Furtwänglerből és Mannból a német középosztály vagy Bildungsbürger két olyan reprezentánsa válik, akik között szükségszerűen hiúsul meg az (előbbi kezdeményezte) párbeszéd a világégés után. Míg Furtwängler ragaszkodni fog a XIX. században gyökerező, politikamentes, transzcendens művészi krédójához és patrióta világképéhez, addig Mann nagy erudícióval hirdetett, demokráciakritikus (és franciaellenes) téziseiből kijózanodva fog új, polgári humanizmusért munkálkodni.

Furtwängler a német idealista filozófia hagyományának szellemében írt és gondolkodott, Kant és Hegel nyomdokain járt, írásaiban sok a *Faust*-utalás (nemzedékének meghatározó olvasmánya a goethei magnum opus), a német klasszicizmus pedig áthatja esztétikáját. Definitív jelentése van nála például az olyan kifejezéseknek, mint „drámai” vagy „epikus” – Goethe és Schiller levelezése nyomán Beethoven, illetve Bach művészetének felelteti meg ezeket. Furtwängler esztétikai, illetve művészetelméleti fejtegetései persze nemcsak azért jelentősek, mert egy

karmester vall bennük, hanem mert maga is alkotóművészként, zeneszerzőként kezdte pályafutását: huszadik életéve betöltéséig százkilencet fejezett be összesen száz-húsz művéből.

Allen munkájának első fejezete részletesen ismerteti a német zeneesztétika történetét: felvonultatja az abszolút (fontos kiegészítenünk: ezáltal önelvűvé tett) zene eszméjét kidolgozó Eduard Hanslickot, a zene világkonstituáló szerepét hirdető Arthur Schopenhauert (megjegyzendő: a mizantróp filozófus, korának legeltökéltebb outsidersere nem a német, hanem mindenekelőtt Rossini olasz zenéjének szerelmese volt), E. T. A. Hoffmann, a fiatal Friedrich Nietzsche vagy éppen a kibontakozóban lévő Bach-renaisszánszt. Furtwänglernek a német kultúrában gyökerező, döntően konzervatív alapállása egyaránt meghatározta saját kompozícióit és előadói praxisát, és annak a Kapellmeister-hagyománynak a részesévé avatta, amely Wagnerig és Mendelssohnig nyúlik vissza.

Richard Wagner 1869-es, *A vezénylesről* című írása döntő fontosságú volt már a XIX. században is. Különösen a zenekari tempót illetően, amit önálló, úgynevezett melos-felfogásban értelmezett: karmesterként ugyanis felhagyott azzal a gyakorlattal, hogy egyenletesen és azonos hangerővel szóljon a zenekar mindaddig, amíg más tempójelzés vagy utasítás nem szerepel a kottában. Ezt váltotta fel nála az „éneklo” stílus, a közelebről nem definiált melos, tehát az egyenetlen gyorsaság és hangerő. Néhány rajz és karikatúra megörökítette a dirigens Wagner elevenné váló bal kezét, amellyel ritardandók és sforzatok gesztusait, fényesebb és sötétebb tónusokat helyezett el úgy Beethoven vagy Mozart szimfóniáiban, mint saját műveiben, ezzel nyomatékosítva önálló műértelmezésének legapróbb mozzanatait. A kritika egy ideig nem is tudott mit kezdeni az új gyakorlattal, Wagner karmesteri „szubjektivizmusával”. Ezt a wagneri praxist folytatták azok, akik asszisztensként segítették a mestert: Richter János, Anton Seidl, Felix Mottl és Nikisch Artúr – utóbbi aztán döntő hatást gyakorolt Furtwänglerre (Allen jelenleg a magyar karmester életművét kutatja).

A *The Organic Metaphor and the Idea of the „Whole”* (A szerves metafora és az „egész” eszméje) című fejezet elméleti alapvetéseket állít egymás mellé. Herder, Goethe, Hegel, Fichte, Wagner, Nietzsche és a német szociológia egyik atyja, Ferdinand Tönnies kerül szorosan egymás mellé ebben a rögtönzött eszmetörténeti arcképcsarnokban. De Allen jóformán csak egyetlen közös vonásukat domborítja ki: az „organikus”, az „egész” konstitutív minőségét. „Egy tényező alapvetőnek mutatkozik: a zenei tárgy jelensége, ami önmagáért és önmagában létezik. Az önálló zenemű a legfőbb.” (44.) A fiatal Furtwängler gondolkodásmódját meghatározó, közvetlen előzmények közül kettőt emel ki. Elsőként Heinrich Schenker anti

hegeliánus, részben Schopenhauerből és Goethéből építkező zeneelméletét. Különösen Beethoven IX. szimfóniájáról írt könyvét (1912) tanulmányozta Furtwängler szorgalmasan. Azt méltatta benne, hogy egyszerűen és közvetlenül kérdezett rá a műre, nem firtatta az oly sok félreértésre okot adó felépítést, nem igyekezett elhelyezni történeti összefüggésben, hanem az alkotás folyamatát vizsgálta, amelynek köszönhetően a hangszeres zene opus metaphysicum szerves egészként létrejött. A másik előfutár Wilhelm Dilthey, akiről Allen sokatmondóan megjegyzi: „milyen könnyen sajátíthatták ki tendenciózusan a konzervatív nacionalizmus erői ezt a fajta fennkölt és a Bildung-hagyományokból származó transzcendentális idealizmust” (31.).

A további fejezetekben sorra kerülnek a korszellemet alakító más, jelentős értelmiségiek, így Oswald Spengler és Hans Pfitzner. Az újdonság erejével hat, hogy Allen felhívja a figyelmet Furtwängler közeli barátja, Friedrich Huch (a nagyszerű író, Ricarda Huch unokatestvére) egyik szépirodalmi művére. Az *Enzio: Ein musikalischer Roman* (Enzio: egy zenei regény) Münchenben jelent meg, 1911-ben. Szövegszerűen igazolható, hogy főhőse nagy valószínűséggel Furtwängler és egyik magántanára, Walter Riezler vonásait mutatja.

A lübecki és a mannheimi poszt közötti váltás évében, 1915-ben írta Furtwängler első jelentős tanulmányát *Egy zenész korszerűtlen elméletei* címmel, amelynek állításaihoz egész életében tartotta magát. Művészetének ezen irányadó szövegéből a lübecki polgárok érzületét és erkölcsét érezni. Allen joggal idézi *A Buddenbrook házat*: „egészen át volt hatva a hamisítatlan, szenvedélyes protestáns lélek komoly, mély, az önkínzásig szigorú és kérelhetetlen felelősségérzetével” (Lányi Viktor fordítása). Furtwängler hitet tesz a retorikából, illetve a narratív logikából ismert pars pro toto elve mellett, és azzal érvel, hogy a teremtő alkotás folyamatában egész (totum) és rész (pars) egyensúlyát kell megtalálni, valamint az alkotónak meg kell küzdenie az anyag ellenállásával még a forma kialakítása, jobban mondva kialakulása előtt.

Allen rámutat, hogy a darwini evolúciós elméletnek egyre tendenciózusabb értelmezései születtek a századfordulótól, és ezeket párhuzamba lehet állítani Furtwängler szövegével. Jellemző példaként Houston Stewart Chamberlain Goethe-könyvét (1912) és *Politische Ideale* (1915) című, népszerű értekezését említi, ahol a germanofil gondolkodó részletesen tárgyalja organikus és anorganikus mibenlétét. Kétségtelen, hogy Furtwängler gondolkodásának középpontjában az organikus szerveződő, az

erők játékából előálló műalkotás áll. Ám a szociáldarwinizmus korral adott tényezője mellett éppen annyira jogos volna Goethe saját műfelfogását, sőt általában a klasszikus (ókori) műalkotás belső formarendjét, arányos szervezettségét felemlíteni, kezdve mindjárt az arisztotelészi meghatározással, miszerint a szép – legyen akár élőlény (ζῷον), akár részekből összetett dolog – rend, azaz organikus elrendezettség, arányosság, eleven egész (*Poétika*, 50b 35). Wagner művészete a Gesamtkunstwerk elképzelése miatt kivétel e tekintetben, amivel Furtwängler is számot vet írásában. Vagy emlékezzünk Goethe kongeniális elemzésére a *Laokoón*-ról. Szoborművet elemez ugyan, érvei mégsem kevésbé mérvadók a klasszikus esztétikai paradigma szempontjából. Goethe az itáliai élményegyüttes és az antikvitástól eltanult „közvetlen” tapasztalat birtokában a kimagasló műalkotások egyik megkülönböztető jegyét az „eleven, magasan organizált alkotokban”¹ látja, és többek között emberközponthuságról, szabályos, szimmetrikus rendről, önálló, kiegyensúlyozott egészről beszél.

Allen Wilhelm Dilthey *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban* című munkáját is idézhette volna, ha már meghatározónak nevezte a német gondolkodót Furtwängler szellemi fejlődése szempontjából, és ragaszkodik a terminológiai azonosságokhoz. Művének harmadik fejezetében Dilthey az összefüggéseknek az emberi megértésben való alapvető szerepét elemzi, rész és egész viszonyát a történelemben, a társadalomban, valamint az organikus testek lényegét illetően, amelyek csak annyiban tekinthetők egészeknek, amennyiben részeik nem önállóan működnek, hanem funkciójuk az egészhez való viszonyukban teljesül. Azonban Dilthey helyett Chamberlain talál utat magának Allen érvelésében.

Allen aprólékos szövegelemzéseiben sosem felejt el figyelmeztetni a szóhasználatra, valahányszor áthallásosnak gondolja azt. Az I. világháborúért lelkesedő korszellemet, Darwin elméletét vagy a gestaltpszichológiát véli kitapintani, ha felbukkan például a Kampf (harc), a Sieg (győzelem), a Dämonische és Dämonie (démoni), a Ganze (egész) stb. Talán igaza van, és ezen kifejezések konnotatív jelentése rögzíthető a korban, bár ezzel végül adós marad. Filológiaiag azonban szinte lehetetlen közvetlenül alátámasztani terminológiai képzettársításait, hiszen Furtwängler sem esszéiben, sem feljegyzéseiben nem használt jegyzetapparátust. Így Allen vizsgálódása nem tud (véltően nem is akar) elszakadni a közvetettségől és az egyoldalúságtól. Ellenben kihagy olyan szövegrészeket, amelyek argumentatív erejük Furtwängler meg-

¹ GOETHE, Johann Wolfgang: *A Laokoón-szobor*. Ford. GÖRÖG Livia = Uő.: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Szerk. PÓK Lajos, ford. GÖRÖG Livia et al., Bp., Gondolat, 1981, 197.

ítélése szempontjából, sőt szerzőjük művészi habitusáról tanúskodnak. Például ugyanitt, az *Egy zenész korszerűtlen elmékedéseiben* azt a részletet, ahol a zeneszerző-dirigens a művésznek a világhoz való legközvetlenebb és legmélyebb viszonyulásáról vall, és szeretetről, alázatról, áhítatról, hódolatról és csodálatról beszél; vagy éppen azt az önkritikus felütést, ami Furtwängler módszertani kiindulópontját jelenti. „Ha itt törvényeket mutatunk fel és határokat vonunk meg, akkor az nem azért történik, hogy bővítsük a művészetről való ismereteinket, hanem hogy korlátozzuk azokat, vagyis nem azért, hogy világosságot vigyünk a művészet problémájába, hanem hogy megmutassuk, egyáltalán mennyiben vihető bele világosság.”² E sorokat akár a fiatal Nietzsche is papírra vethette volna, amikor kritikai elméjével nekirent az „esztétikai szók-ratizmusnak” a *tragédia születésében*. Furtwängler bizonyosan jól ismerte a kentaur-gondolkodó életművét, Wagner-kritikájának tapasztalatai nyomán tanulmányt is írt róla, ezért különös, hogy Allen nem járt a végére ennek a közvetlen összefüggésnek az „irracionalisról”.

A tekintélyes Hofkapellmeister-pozíció Mannheimben (1915–1920) megtermékenyítette Furtwängler előadó-művészetét. 1916 márciusában itt vezényelte először a teljes *Ringet* és Bruckner *VIII. szimfóniáját*. Bizonyára az utóbbi koncert alkalmából jelentette meg első írását Brucknerről egy helyi lapban. A rövid szöveg csak újságkivágás formájában maradt fenn, de Allen angol fordításban közreadta könyvében (a *Zene és szóban* nem szerepel). Furtwängler Mannheimben megismerkedett leendő titkárnőjével, Berta Geissmarral, aki később kortörténeti értékű memoárt írt róla (*Musik im Schatten der Politik*, Zürich, Atlantis, 1945), valamint személyesen találkozott Heinrich Schenkerrel. Kölcsönösen nagyra becsülték egymást, ám a zenetudós naplójában fennmaradt egy kurta és magyarázat nélküli bejegyzés Furtwängler „nyílt antiszemitizmusáról” (82.). Schenker elméleti teljesítményéből leghosszabban a Fernhören-tézise foglalkoztatta Furtwänglert. A kifejezés angol fordításai számosak: long-range hearing, distance-hearing, hearing over distant spans (Schenker angolszász recepciója jelentős). Allen Felix Salzer megoldását, a structural hearinget választotta. A *Zene és szó* az 1947-es évből csak a Mendelssohn-tanulmányt tartalmazza, ám ebben az évben Furtwängler Schenkerről is írt egy értékelést *Egy időszzerű probléma* alcímmel. Felfogásában a tér- és időérzékelésre vonatkozó Fernhören olyan zenei hallás, amely nagy időbeli távolságot fog át, és gyakran több (kotta)oldalon átívelő összefüggésekre irányul. Schenkerrel egyetértésben úgy gon-

dolja, hogy ez különösen jellemző a klasszikus német (és osztrák) zene felépítésére, és indirekt módon felpanaszolja hiányát a kortárs zenében, például a jazzben. (Negatív kritikáját a jazzről ellenlábasai gyakran felemlgetik, de a kortársak közül Bruno Walter sem volt a műfaj kedvelője.) A pozitív példa Beethoven, mert szimfóniáiban az első ütem utal az utána következő valamennyi ütemre, így a Fernhören akár a zenemű egészen átívelő agogikai kapcsolatokat is leírhatja. Ám ennél is továbbmegy: mélyebb, korszakos jelentőséget tulajdonít a távhallásnak. Mivel a zenemű organikus egész, a schenkeri Fernhören korrigálja a felszínes és történelmietlen gondolkodás hibáit, és egy objektív mérce meglétét bizonyítja, elősegítve a zeneművészet természettudományos (tudniillik biológiai) megismerését.

Az I. világháború után Furtwängler a művelt közép osztály általános vélekedését osztotta, és kitartott konzervatív és antimodernista nézetei mellett, összegez Allen, aki maradéktalanul egyetért a Harmadik Birodalom nemzetközi szaktekintélyével. Richard Evans sommázatát idézi is: „Furtwängler lényegében ahhoz a konzervatív-nacionalista elithez tartozott, ami oly sokat tett a weimari köztársaság tönkretételéért, és 1933-ban hatalomra segítette Hitlert” (107.). Ezután Furtwängler egyik (zenetörténeti vonatkozású) naplóbejegyzésével példálózik – nyilván a közvetett, általában a kulturális-történeti kontextusban gyökerező náciszimpátia bizonyítékaként –, és bármiféle érv nélkül kétségbe vonja a bejegyzés őszinteségét, hogy ugyanazon mondaton belül „sovinisztának” és „nyíltan nacionalistának” (108.) nevezze. Ugyanakkor Allen tisztában van vele, hogy Furtwängler számos zsidó és nem zsidó származású muzsikust védett meg vagy segített, „személyes hősiességről” (116.) téve tanúbizonyságot. Véleménye szerint azonban nem volt teljesen mentes az antiszemitizmus „ideológiai formájától”, ahogy ezt kiolvasni vélte a Goebbelsnek szóló nyílt levélből.³ Arra a következtetésre jut, hogy Furtwängler „kettős látással” tekintett kora eseményeire. A zsidóellenességnak ez az ideológiai formája „potenciális romboló tényezőnek látta a német zsidóságot az organikus államban” (uo.). Az „organikus” Furtwängler egyik művészetelméleti-zeneesztétikai alapfogalma Allen interpretációjában így kap ideológiai gellert.

Megint másutt arra hívja fel a figyelmet, hogy egy 1931-es szövegében Furtwängler „a németiség kvintesszenciájaként és modellértékű völksisch zeneszerzőként mutatta be Brahmsot” (121.). Allen nem sokkal korábban (vö. 111.) már „játékba hozta” a szögletes zárójelben fel-

² FURTWÄNGLER, Wilhelm: *Zene és szó. Zenei és esztétikai írások. Diszkográfia*. Szerk. DÁN Károly, ford. ARADI László, Bp., Q. E. D., 2002, 7.

³ Uo., 57–58.

tüntetett német kifejezést, amikor angolul idézte a *Mein Kampf*-ot. A hivatkozott Brahms-szövegben azonban Furtwängler nem élt az inkriminált szóval (máshol sem), hanem tisztán és világosan arról beszélt, hogy a német népdalkincset nagy becsben tartó Brahms egyik különleges tulajdonsága a néphez való kötődése: „a nép nagy, individualitáson túli közösségével, és abból kiindulóan tudott élni és érezni”; e különös képessége révén tudott „olyan dallamot írni, mely a legkisebb hajlításokig saját tulajdona volt, s mégis úgy hangzott, mint egy népdal.”⁴

1934-ben, a Paul Hindemith melletti nevezetes kiállással Furtwängler magára vonta a náci vezetés haragját. Márciusban került sor a *Mathis, a festő* című szimfónia nagysikerű bemutatására Furtwängler vezényletével, aki egy novemberi megjelenésű cikkben védelmébe vette a komponistát az egyre szaporodó világnézet-i támadásokkal szemben. December 4-én Furtwängler minden hivatali pozíciójáról lemondott, Hindemith pedig emigrált. 1935 áprilisától Furtwängler a nácik által engedélyezett módon, szabadúszóként folytatta a vezénylest, és óhatatlanul is a Harmadik Birodalom hivatalos művészetének világszerte ismert reprezentánsává vált. Szimbolikus politikai jelentőségű koncerteket is adott (elsősorban a Berlini Filmharmonikusok élén), amelyeket Allen viszonylag részletesen mutat be könyvében.

Az először 1948-ban megjelent *Gespräche über Musik* Walter Abendroth és Furtwängler 1937-ben zajlott hét beszélgetését tartalmazta. Allen elemzésének felvezetése ismét jól irányzott, nem mulasztja el eligazítani olvasóját: „Furtwängler pozíciójának kimagasló volta abban mutatkozik meg, hogy a beszélgetések határozottan tekintélyelvűek [„authoritarian”], *ex cathedra* stílusúak; nincs helye a spontán vitának vagy a kreatív eszmecserének” (140.). A megjegyzés második fele nehezen értelmezhető egy szerkesztett és nyomtatásban megjelent szöveg kapcsán, de még retorikai fordulatnak vagy szofizmusnak is esetlen; első fele pedig ismét közvetlen bizonyítás nélkül marad.

Az ezután következő szöveg szoros vizsgálata újfent arra kényszerít, hogy az értelmező körmére nézzünk. Az első beszélgetésben Furtwängler így fogalmaz (a kurzívval szedett szakaszt Allen kihagyta az idézetből): „Minden közönség – a mi berlini közönségünk is, tipikus nagyvárosi közönségként pedig kiváltképpen – akarattalan tömegnek tekintendő, mely akadálytalanul, mintegy automatikusan reagál minden ingerre. *Első reakciója lehet helyes, gyakran viszont akár alapvetően helytelen is. Ehhez még hozzájön, hogy az ilyen első reakció annyira függ az adott körülményektől, hogy olykor kis idő elteltével érthet-*

lenné válik a legközvetlenebbül érintettek – tehát maga a közönség – számára. Miként lehetséges például az, hogy nemcsak abszolút zene, hanem még olyan operák is megbuktak az ősbemutatón, melyek a későbbiekben áttörő és tartós sikernek bizonyultak, mint a Carmen, az Aida, a Bohémélet stb.? ABENDROTH: Tudomásom szerint ezt a kérdést még nem válaszolták meg kielégítően. FURTWÄNGLER: Pontosan. Azzal magyarázható, hogy minden, ami a művészeti nyilvánosságban történik, teljességgel ösztönösen, kiszámíthatatlanul, a tudatosság magasabb foka nélkül megy végbe. Az úgynevezett »nyilvánosság« a zenei dolgok tekintetében semmivel sincs oly kevésbé tisztában, mint saját magával.”⁵ Érvelését azzal folytatja, hogy a közönségnek mindekenélőtt – akár emberöltőnyi – időre van szüksége ahhoz, hogy egy zeneműről véleményt alkothasson és valóban megismerhesse azt.

Lássuk, mihez kezd ezzel a jóformán recepcióesztétikai (és jócskán megkurtított) fejtegetéssel Furtwängler mai, tudós olvasója Oxfordból! Először is kimozdítja a kontextusból, és kertelés nélkül politikai értelmezést ad neki: „Teljesen világosak a párhuzamok Furtwänglernek a színházi vagy hangversenytermi közönségről szóló megfigyelése és a *Volk* [nép] mint az organikus állam alapja között. A műalkotás erőteljes hatásának kitett közönség kollektív viselkedéséről adott elemzése szemléletmódjában erősen totalitárius, és egyaránt leírhatná egy tömeggyűlés reakcióját, amikor az alávetetik annak a retorikai demagógiának, mely Hitler vagy Goebbels hipnotikus szónoki erejéből származik...” (140.) Talán kissé ravaszkodva Allen úgy gondolja, hogy Furtwängler jogosítja fel a „*Volk*” szó nyomatékosító és minősítő használatára, nemkülönben a demagógiával vont párhuzamra a következő megjegyzésével: „Végre öntsünk tiszta vizet a pohárba: voltaképpen mit is jelent művész és közönség kölcsönhatása? Csakis egymás mellett, egymással válnak önmagukká. Ha a művész nem érzékeli a közönségben öntudatlanul lappangó lehetőségeket, szelídíti meg és alakítja át azokat a mű számára, akkor – és itt nyugodtan mondhatunk »népet« közönség helyett – ez egyáltalán nem ébredne tudatára önmagának. Hiszen legelőször is emberek tisztán tetszőleges tömege.”⁶ Beszédes a furtwängleri analógia a náci állam szélesebb kontextusában, állítja Allen: „Adolf Hitler, aki a nürnbergi stadionban egy embertömeget egyesít szónoklata erejével, ugyanazt a demagóg eszközt használja ugyanazzal a térítő hévvel, mint Furtwängler, amikor egy Beethoven-szimfóniát vezényel a Berlieni Filharmonióban vagy egy Wagner-operát Bayreuthban” (141.). A tertium comparationis újabb hajme-

⁴ Uo., 48.

⁵ FURTWÄNGLER, Wilhelm: *Gespräche über Musik*. Zürich, Atlantis, 1954, 8.

⁶ Uo., 13.

resztő trapézmutatványával Allen azt bizonygatja, hogy koncerten és stadionban egyaránt fenyegető és uniformizáló tömegpszichózis lép működésbe. Mintha csak Elias Canettit olvasnánk, aki a *Tömeg és hatalom*ban (1960), amely egy leplezetlen fatalista antropológia jegyében fogant, ugyanezzel az elvakult determinizmussal hirdetett ítéletet többek között a koncertlátogató közönség ügyében.

Hasonlóan „leleplező” szellemben vesézi ki Allen a másik hat beszélgetést is, és megállapítja, hogy az elemzett könyv Furtwängler zeneesztétikájának alapvetéseit tartalmazza: tekintélyelvűséget általában, a német zene mesterműveinek fennhatóságát (tegyük hozzá: ez zene-történeti közhely), a folyamatos, töretlen fejlődésként értett történelem eszményét, a művészet völksch eredetét és határokat lebíró, transzcendens jellegét, valamint azt az elképzelést, hogy az organikus szükségszerűen kiveti magából a fejlődése szempontjából szükségtelent – márpedig mindez a náci ideológiát visszhangozza (vö. 148.).

A náci, sőt közvetlenül a Führer által intézményesített és szentesített Bruckner-recepció részletes bemutatása a következő fejezetben sem hagy kétséget afelől, hogy a szerző mindig résen van. Nem eltagadva, hogy Bruckner- vagy éppen Wagner-kultusz máig létezik (még ha az előbbi korlátozottabb mértékben is), Allen „oknyomozása” megint csak tendenciózus. Az a körülmény, hogy Hitler Németországában kvázi vallásos-kultikus tiszteletben tartották ezt a két zeneszerzőt, korántsem jelenti azt, hogy a műveiket vezénylő vagy írásaiban méltató Furtwängler közel állna a náci eszmékhez. Még akkor sem, ha Furtwängler 1939-es datálású Bruckner-esszéjében Allen megtalál olyan szavakat, mint Führer, Heimerde (szülőföld), biologisch (biológiailag), Einfachheit (egyszerűség), Reinheit (tisztaság) és Größe (nagyság). Furtwängler már-már winckelmanni lelkesültséggel vall Bruckner zenéje iránti tiszteletéről, abszolút zenéje nagyszerűségéről, az örökkévalóságra való nyitottságáról, arról az értetlenségről, amellyel a német kultúrszférán kívül fogadni szokták, sőt meghatározó voltáról a német nemzet számára. „[A Brucknerhez hasonlatos művészek] a hallgatótól is azt a teljes odaadást és elmélyülést [»völlige Hingabe und Entrückung«; az Allen által használt angol fordításban igazán szerencsétlenül: »total dedication, total surrender«] kívánják és követelik meg, amely aztán persze magában hordozza csodálatos jutalmát”⁷ – fogalmaz Furtwängler. Allen nyers átfordításában ugyanez: „Az organikus műalkotás teljes feladást [»total surrender«] kíván meg a hallgatótól, miként az organikus állam teljes hűséget és engedelmességet polgáraitól” (158.). Végül Furtwängler Bruckner-értelmezését ahhoz a regensburgi Goebbel-

beszédhez hasonlítja, amely ideológiailag kanonizálta Brucknert, de annyit azért megenged, hogy Furtwängler hangja „kevésbé harsány” (160.).

Különös, de csak egy kicsit kell balra fordítani az ideológiai tájolót, hogy egy méltán elfeledett, de egykor dadalittas műre bukkanjunk. Lukács György *Az ész trónfosztásában* (1954) – miután hasonló nyelv(politika)i és ideológiai eszköztárral, kiadósan felerősítette az egyedül elfogadható alaphangot – végigzongorázta a dialektikus materializmus hangfekvése számára összes disszonáns, „reakciós” (Allennél is többször előforduló jelző) szerzőket: a német irracionalizmust (és az amerikai imperializmust) kiszolgáló lakággondolkodókat, mint amilyen az alapító Nietzsche vagy már nagyburzsoá elődje, az önakaratú Schopenhauer; a dilettáns és álobjektivistá Spengler; az imperialista szubjektivizmus hirdetőjét, azaz Dilthey-t; vagy Tönniest, aki polgári gondolkodóként igyekezett átdolgozni és használhatóvá tenni Marxot, következésképpen meg sem értette.

A II. világháború után a közéleti szerepet betöltő Furtwänglernek is alá kellett vetnie magát a náciatlantizálásnak. Allen idézhetné vádlottja jegyzőkönyvekben fennmaradt vallomását 1946. december 17-ről, mégsem teszi: „A zene lényege nem abban van, hogy valamit demonstráljanak vele, ez Hitler felfogása volt. Lényege, igazolása önmagában van. [...] Thomas Mann valóban úgy gondolja, hogy Hitler Németországában nem lehet Beethovent játszani? Ki máshoz szólhatna Beethoven szabadságról vallott üzenete, mint éppen azokhoz a németekhez, akiknek Hitler terrorja alatt kellett élniük? Nem hagyhattam magára Németországot legmélyebb szükségében. [...] Végte is német vagyok, mindegy, hogyan szemlélik ezt kívülről.”⁸ Inkább ragaszkodik korábban hangoztatott véleményéhez, miszerint Furtwängler konzervatív-nacionalista attitűdje, organikus-evolucionista szemlélete, szupracionális művészetfelfogása szorosan egybefonódott a nemzetiszocializmussal, és árnyoldalától még a háború utáni, Mendelssohnról, Schenkerről, Bachról és Beethovenról szóló írásaiban sem tudott megszabadulni.

Allen szövegközpontú szellemi fejlődésrajzában megvannak a maga filológiai, frazeológiai és intertextuális erényei: a német szellemtörténet, esztétikatörténet és zeneesztétika, valamint a náci ideológia glosszáriumainak viszonylag tüzetes ismerete (bár referencialitásuk abszolúttá tételével gyakran önkényesen összemosza ezeket), lappangó vagy ismeretlen Furtwängler-írások elemzése és angolosított szövegközlésük (Schenkerről és Pfitzner-ről). Csakhogy többnyire úgy akar politikai és ideológiai tendenciákat kimutatni mindenekelőtt az írásos hagra-

⁷ FURTWÄNGLER: i. m. (2002), 93.

⁸ Idézi PASDZIERNY, Matthias: *Wiederaufnahme?: Rückkehr aus dem*

Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945. München, edition text + kritik, 2020, 63–64.

tékban, hogy „hősenek” életrajzát és a köztörténetet illetően a legszükségesebbre szorítkozik. Éppen történeti vizsgálatnak nem elég alapos. A primer források köre igen szűk, ellentétben például a jóval árnyaltabb és kiegyensúlyozottabb Herbert Haffner-féle életrajzzal (2003) vagy Fred K. Prieberg *Kraftprobe* című, gazdagon dokumentált könyvével (1986). Érthetetlen, miért tekint el olyan életrajzi adalékoktól, amelyek nélkül sem Furtwängler személyes élet- vagy sorstörténete, sem a kortársakkal való kapcsolata nem érthető meg. Elmarad a magánélet, a magán- és hivatalos levelezés és az oral history bemutatása, a családtagokkal, muzsikustársakkal, zenekari tagokkal, szólistákkal készült interjúk hangzó és videóanyagainak feldolgozása stb. Allen monográfiájából – hacsak az előszóban található és az örökösöknek szóló köszönetnyilvánítást nem vesszük figyelembe – még az sem derül ki, hogy Furtwängler családos ember volt. Javarészt szellem-történeti vizsgálata kilúgozza tehát a magánéletet és a köztörténetet, mégis igényt formál a politikai és ideológiai kontextualizálásra. Az olvasó nem értesülhet arról, hogy Furtwängler folyamatosan összeütközésbe került a legfelsőbb vezetéssel, amiért megrogzított párton kívüliként (ellentétben a törtető és elvtelen Herbert von Karajannal) nem volt hajlandó párttagok silány műveit vezényelni, sőt magával Hitlerrel is, amiért megvédte a Berlini Filharmonikusok zsidó zenészeit. Egyikük, Szymon Goldberg csak Furtwängler kedvéért maradt még egy évig a náci Németországban. Himmler személyes sértettségéből és ellenszenvből megfigyelési aktát nyitott Furtwängler-ről. De arról sem igen találunk adalékokat, hogy a nácik időről időre azon mesterkedtek, hogy magukhoz láncolják a kultúrpolitikai szempontból legfontosabb művészüket. Göring ötlete nyomán, rögtön az első, adandó pillanatban, 1933 júliusában egy üres, de örökös címmel ruházták fel a mit sem sejtő karmestert. A Staatsrat, azaz államtanácsos titulus hangzatos ragadvány jelzőként funkcionált, Furtwängler maga azonban sosem használta.

A Furtwänglerről szóló irodalom kötelességszerűen boncolgatja azt a kérdést, miért nem emigrált Furtwängler Németországból 1933 után – a kortársak közül például Thomas Mann és Bruno Walter megütözköztek döntésén. Elisabeth Furtwänglertől (akinek 1979-ben megjelent kötetére Allen egyetlen helyen hivatkozott) például megtudjuk, hogy a náci hatalomátvétel évében Furtwängler Schönberggel találkozott Párizsban. Elmondása szerint maga Schönberg tanácsolta neki, hogy térjen vissza hazájába, ahová a kötelesség hívja, és az emberek is ezt várják tőle. Vagy: amikor az emigráns Stefan Zweig 1942 februárjában öngyilkosságot követett el Petrópolisban, felesége szerint a német kultúra ügyét mindig szem előtt tartó

Furtwängler ezt mondta: „Látod, én is ezt tettem volna, csak jóval hamarabb”. (Elhangzott Jan Schmidt-Garre 2004-ben készült, *Furtwängler's Love* című dokumentumfilmjében.) Furtwängler soha nem volt párttag, soha nem köszönt náci karlendítéssel – politikai értelemben hontalanként élt és működött hazájában.

A kutatás részletesen feltárta Furtwängler kompromittált szerepét a Harmadik Birodalomban, egyes döntéseinek következményeit, a zsidósághoz fűződő, nem egyértelmű viszonyát, személyes érvényesülési vágyát és önhittségét, sőt naivitását, amellyel még a legkieleveztebb helyzetekben is szét akarta választani a művészetet és a politikát. Allen döntően egyoldalú vizsgálatával azok közé állt be, akik feltétlenül pálcát akartak törni felette. Leszögezi: „A transzcendentális művészeti idealizmus és a mindennapos politikai ideológia egyazon érem két oldala” (141.).

Így válik Beethoven magasztos szabadságvágyából, Bruckner lélekemelő fennköltségéből, Wagner lehengerlő pátosából kirakati látványra hajazó, ideológiai scenika, militáns propagandaeszköz (vö. például 159.) – Brahmsból völksch zeneszerző. Holott Furtwängler számára Beethoven, Bruckner, Wagner vagy Brahms a német kultúra középpontját jelentette. Szívügye volt a nagyság, amit az osztrák-német zenekultúra hagyományában talált meg (sokak szerint személyiségében is ehhez igazodott). Allennek legalábbis abban igaza van, hogy „megcáfolhatatlanul hitt e hagyomány elsőbbségében” (84.). Miközben viszont e tényből politikai vádiratot formál, azt már nem hangsúlyozza, sőt nem is érinti, hogy egyfelől a német kultúra, különösen pedig a referencialitás ellen ható, megfoghatatlan párhuzamos világot felállító zene egyáltalán nem azonosítható a német politikummal vagy történelemmel, másfelől éppen e német zene egyértelmű dominanciájával számos zeneszerzőnek és előadóművésznek kellett tudatosan felvennie a versenyt. (Bartók is ezért tanulmányozta például Grieget.)

És így válik régi művészetelméleti fogalmakból, mint az „organikus”, ideológiával átitatott terminológia, a német és osztrák zene együttlításából veszedelmes pángermanizmus, a következetes Bildungsbürger-konzervativizmusból reakciós belesimulás, a XIX. századi német kultúra egyik átmetőjéből esendő fausti alak (Thomas Mann-i értelemben), a rendíthetetlen elvhűségéből megalkuvó társutasság – a transzcendens módon értett műalkotás (kanti he) autonómiájából retrográd gesztusokkal felpántlikázott aranyketrec.

Mert emlékezzünk Furtwängler önbeteljesítő megjegyzésére: „egyáltalán, hova jutnánk, ha a politikai vádaskodás módszerét széleskörűen alkalmaznánk a művészetre is?”⁹

⁹ FURTWÄNGLER: i. m. (2002), 61.

Horváth Attila

Írók, költők és művészek kálváriája az 1956-os forradalom és szabadságharc előtt és után

A tanulmány áttekinti, hogy milyen veszteségek érték a magyar kulturális életet a szovjet típusú diktatúra időszakában. A kommunista hatalom a művészi munka területén is egyfajta tervgazdálkodást vezetett be, és súlyos retorziók érték azokat az alkotókat, akik nem álltak a vezérkultusztól vezetett, szélsőségesen ideologikus és agitatív pártpropaganda szolgálatába. A szerző a korabeli művészsors másik változatát is bemutatja: az együttműködőket a rezsim kiemelkedő fizetéssel és kiváltságokkal jutalmazta.

Sümegei György

1956-os irodalmi antológiák és rajzgyűjtemények (1956–1966)

Az 1956-os forradalom leverése után Nyugaton több, a szabadságharcot megidéző irodalmi antológia jelent meg. A szerkesztők és az alkotók kiálltak a forradalom mellett, és az elnyomó erőszak, a diktatúra agressziója ellen szólaltak fel. A kiadványokban közölt képek, illusztrációk egyfajta vizuális lenyomatát, a forradalmi imágóját adták az irodalmi alkotásokban megidézett eseményeknek, ezért e könyvek 1956 virtuális képtárává, elképzelt múzeumává és a történetek megjelenítőjévé váltak.

Ács Margit

*Vér, valóság, politikai szenvedély
Gondolatok Benedikty Tamás Szuvenír című regényéről*

Benedikty Tamás közel ezeroldalas, a posztmodern próza poétikai sajátosságait is felmutató regénye nem értelmiségi aspektusból idézi fel a forradalmat, hanem a Corvin közí csaták valóságát kínzó élményszerűséggel dokumentálja, így hatol 1956 lényegéig. Benedikty teljesítette a magyar irodalomra kirótt feladatot: megírta a forradalom nagyregényét, apokaliptikus vízióvá növelve mutatta be, milyen világtörténelmi jelentőségű esemény zajlott a Corvin közben.

Windhager Ákos

*„De nem sírtunk és nem is sírunk, és nem is hadakozunk a múlttal.”
A fiókba került emlékenek utóélete*

A tanulmány öt, a rendszerváltoztatás előtt írt, 1956-os emlékezene keletkezés- és befogadástörténetét ismerteti. Az egyes művek recepciója részletes képet ad a pártállami cenzúra működéséről. Mind az öt kompozíció elhangzott 1989 után, de Lajtha László VII. szimfóniáján kívül egyik sem vált a hangversenyélet jelentős részévé. A hagyományos forradalmi mementó-értelmezéstől eltérő interpretációk eddig egyedül Lajtha művével kapcsolatban hoztak eredményt.

Benke Attila

*Hol vannak a pesti srácok filmjei?
Az 1956-os forradalom és szabadságharc a rendszerváltás utáni magyar filmekben*

A rendszerváltás hajnalán és az 1989 után készült élszereplős játék- és dokumentumfilmek azzal szembesítenek, hogy a Kádár-rendszer összeomlását követően sem alakult ki egységes társadalmi konszenzus 1956 eseményeiről. A szerző azokat az alkotásokat tekinti 56-os filmnek, amelyek az október 23. és november 4. közötti két héttel foglalkoznak, illetve a megtorlások és disszidálások tükrében mutatják be a forradalmat. Ezt követően arra keres választ, hogy 1956 eseményeiből miért nem nőhetnek ki populáris filmmítoszok.

Szakolczai Attila

*Még egyszer Tóth Ilonáról,
avagy sánta kutyából nem lesz szalonma*

1956-os forradalom és szabadságharc résztvevői közül Tóth Ilona megítélése az egyik legellentmondásosabb: az általa elkövetett vagy csupán neki tulajdonított tett máig indultatos viták tárgya. Különleges utóéletét talán az magyarázza, hogy a „gyilkos” képe az ellenforradalom egyik legfontosabb mementója lett, és hatalmas a távolság a tiszta tekintetű orvostanhallgató és az értelmetlen gyilkosság között. A szerző áttekinti a vonatkozó történelmi kutatások eredményeit, majd a téma irodalmi feldolgozásait értékeli.

Szabó Attila*Emlékdramaturgiák**Szemelvények 1956 színházi feldolgozásából*

Az 1956-os forradalom jól ismert dramaturgiája megkönnyíteni látszik színházi feldolgozását, ugyanakkor a történelmi háttér problémaköre számos, máig vitatott kérdést sűrít magába. Ezért 1956 színházi emlékezete is követi ezeket a törésvonalakat, folyamatosan oscillálva az eseménydramatizáció és a forradalom szellemi-ideológiai holdudvarának feldolgozásai között. A szerző a gazdag dramatikus anyagnak a feldolgozás folyamata és kronológiája szempontjából különösen tanulságos epizódjait ismerteti.

Sümege István*Árad a kegyelem**Az István, a király politikai ideológiájáról*

A legsikeresebb magyar rockopera címszereplőjének erkölcsi és politikai dilemmái a magyar történelem sorsfordító pillanatait is felidéznek, ezért aligha lehet úgy előadni a darabot, hogy a bemutatónak ne legyen valamilyen közvetett aktuálpolitikai üzenete. A szerző először a szövegkönyv legfontosabb olvasatait ismerteti, majd mellett érvel, hogy az 1983-as, királydombi előadás alapján készült film a Kádár-rendszer legitimációját nyújtja, végül azt vizsgálja meg, ezt miképpen éri el.

ABSTRACTS**Horváth, Attila***The Calvary of Writers, Poets, and Artists Before and After the 1956 Revolution*

The study reviews the losses of Hungarian cultural life during the Soviet type of dictatorship. The communist authorities introduced a kind of planned economy in the field of artistic work as well, and artists unwilling to be at the service of an extremely ideological and aggressive party propaganda driven by the cult of the personality would suffer severe retributions. The author also presents the diametrically opposing fate of collaborators who were rewarded with outstanding salaries and privileges.

Sümege, György*Literary Anthologies and Drawing Collections About 1956 (1956–1966)*

After the crushing of the 1956 revolution, several literary anthologies thematizing the uprising appeared in the West. The editors and authors stood up for the revolution, and spoke out against the oppressive violence and aggression of the dictatorship. The images and illustrations in these publications provided a kind of visual imprint of the events depicted, indeed a persona of the revolution. These books thus became a virtual gallery of 1956, an imaginary museum and a presentation of things that happened.

Ács Margit*Blood, Reality, and Political Passion**Thoughts on Tamás Benedikty's Novel Souvenir*

Tamás Benedikty's nearly thousand-page novel, displaying also the poetic features of postmodern prose, conjures up the revolution not from an intellectual point of view, but documents the clashes at Corvin köz (Passage) with torturous factuality, and thus penetrates into the very heart of 1956. Benedikty has fulfilled the task assigned to Hungarian literature: he has produced the great novel of the revolution; he presents the world history shaping events of the Corvin Passage by expanding them into an apocalyptic vision.

Windhager, Ákos

"But we haven't cried and aren't crying, nor are we fighting the past"
The Afterlife of Memorial Music Kept in Drawers

The study describes the origins and reception of five pieces of 1956 memorial music composed before the changes in 1989. The reception of each work provides a detailed picture of the workings of party state censorship. All five compositions were performed after 1989, but, apart from László Lajtha's *Symphony VII*, none of them have become a significant part of concert life. Interpretations deviating from the customary revolutionary memento have so far yielded results only in connection with Lajtha's work.

Benke, Attila

Where are the Films about the Pest Lads in 1956?
The 1956 Revolution in Hungarian Films after 1989

Live-action feature and documentary films produced at the dawn of the changes and after 1989 confront us with the fact that no unified social consensus on the events of 1956 was achieved even after the collapse of the Kádár regime. The author regards those films as about 1956 that deal with either the two weeks between 23 October and 4 November or that present the revolution in the mirror of the reprisals and immigration afterwards. He then seeks an answer to the question why popular film myths do not come about on the basis of the events of 1956.

Szakolczai, Attila

Once Again about Ilona Tóth,
or Why a Wild Goose Never Laid a Tame Egg

Judging the actions of Ilona Tóth among other participants of the 1956 revolution is still highly controversial: the act she committed, or that is attributed to her, is still the subject of heated debate. Its special afterlife is perhaps explained by the fact that the image of the "killer" was one of the most important mementos used to spread the counter-revolution narrative, and the distance between a starry-eyed medical student and a senseless murder is huge. The author reviews the results of relevant historical research on the topic, and evaluates its literary renditions.

Szabó, Attila

Memorial Dramaturgy
On Theatrical Treatments of 1956

The well-known dramaturgy of the 1956 revolution would seem to facilitate theatrical treatment, yet the historical background is still debated today. The theatrical memory of 1956 thus follows the fault lines of these debates, constantly oscillating between the dramatization of events and their intellectual-ideological interpretations by various groups concerned in the revolution. The author describes particularly enlightening episodes of the rich drama material in terms of the process and chronology of treatment.

Sümegi, István

Grace Abounds
The Political Ideology of Stephen, the King

The moral and political dilemmas of the title character of the most successful Hungarian rock opera also evoke the turning points of Hungarian history, so it is hardly possible to stage it without some indirect current political message. The author first describes the most important readings of the script, then argues that the 1983 film, based on a performance on King Hill (City Park, Budapest), delivers a legitimacy of the Kádár regime, and finally examines how this is achieved.

SZERZŐK – AUTHORS

Ács Margit (1941)

író, szerkesztő, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Benke Attila (1986)

filmkritikus, filmtörténész, az IGN Magyarország hírszerkesztője.

Bicskei Zoltán (1958)

filmrendező, grafikus, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Fülöp József PhD (1979)

germanista, esztéta, műfordító, a KRE BTK oktatója.

Gaál József (1960)

festőművész, az MKE docense, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Gombor Lili (1994)

a Pázmány Péter Katolikus egyetem filozófia szakos hallgatója.

Horváth Attila, dr., PhD, habil. (1959)

jogász, történész, az NKE tanszékvezető egyetemi tanára.

Sulyok Miklós (1958)

művészettörténész, a Budapest Galéria munkatársa, a Magyar Művészeti Akadémia levelező tagja.

Sümegei György (1947)

művészettörténész, képző-, építő- és fotóművészettel foglalkozik.

Sümegei István PhD, habil. (1966)

filozófus, az iASK kutatója és az ELTE PPK docense.

Szabó Attila PhD (1983)

színháztörténész, tanár, a PIM-OSZMI és a KRE BTK munkatársa.

Szakolczai Attila PhD (1961)

történész, levéltáros.

Windhager Ákos PhD (1975)

irodalom-, zene- és művelődéstörténész, az MMA MMKI munkatársa.

Zuh Deodáth PhD (1982)

filozófiatörténész, az MTA BTK Morál és Tudomány Kutatócsoport tagja, az MMA MMKI ösztöndíjasa.

Ács, Margit (1941)

writer, editor, regular member of the Hungarian Academy of Arts.

Benke, Attila (1986)

film critic and historian, news editor of IGN Magyarország.

Bicskei, Zoltán (1958)

film director, graphic artist, regular member of the Hungarian Academy of Arts.

Fülöp, József PhD (1979)

Germanist, aesthetician, translator, teacher at Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary.

Gaál, József (1960)

painter, docent at the Hungarian University of Arts, regular member of the Hungarian Academy of Arts.

Gombor, Lili (1994)

undergraduate student of philosophy at Pázmány Péter Catholic University.

Horváth, Attila, dr., PhD, habil. (1959)

lawyer, historian, department chair at the National University of Public Service.

Sulyok, Miklós (1958)

art historian, staffer at Budapest Galéria, corresponding member of the Hungarian Academy of Arts.

Sümegei, György (1947)

art historian, researcher of the fine arts, architecture, and photography.

Sümegei, István PhD, habil. (1966)

philosopher, researcher at iASK and docent at Eötvös Loránd University Faculty of Education and Psychology.

Szabó, Attila PhD (1983)

theatre historian, teacher, associate at the Hungarian Theatre Museum and Institute and at Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary.

Szakolczai, Attila PhD (1961)

historian, archivist.

Windhager, Ákos PhD (1975)

literary, music and cultural historian, fellow of the Research Institute of Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts.

Zuh, Deodáth PhD (1982)

historian of philosophy, fellow of the Hungarian Academy of Sciences Moral and Sciences Research Group, scholarship grantee of the Hungarian Academy of Arts.