

VARGA BALÁZS

Vissza a múltból

Cselekvés/képtelenség és emlékezés Fábri Zoltán *Nappali sötétség* című filmjében*

A hatvanas évek magyar társadalmával és kultúrájával foglalkozó kortárs elemzések egyik csomópontja a közelmúltat illető tudás története. A közelmúltra vonatkozó tudáson, illetve (valamelyest másként fogalmazva) a közelmúltra való visszatekintésen nyilvánvalóan több dolgot is érthetünk. Egyfelől a hatvanas évek magyar társadalmának emlékezeti kérdéseit: azt, hogy ki, mikor és hogyan emlékezett (vagy nem emlékezett) vissza a hatvanas években a közelmúltra vagy közelmúltakra. Másfelől viszont kérdés a hatvanas évek „saját” közelmúltjáról szóló tudásának az immár csaknem fél évszázados története is.¹ A közelmúltra való visszatekintés tehát egyáltalán nem magától értetődő kérdés, ahogy a hozzá kapcsolható fogalmak maguk is értelmezésre szorulnak, többek között azért, mert saját történettel bírnak. Így például eddig szándékosan a semleges és tág jelentésű „közelmúltra vonatkozó tudás” megfogalmazást használtam, és nem a múltfeldolgozást, amely ugyan széles körben használt és elterjedt a kortárs magyar közéleti és tudományos diskurzusokban, de ez leginkább 1989 után-

* A tanulmány az NKFI „A magyar film társadalomtörténete” című, 116708. számú projektjének keretében készült.

¹ Ahogy az mondjuk Gothár Péter kultikus filmjében, a *Megáll az időben* megmutatkozik. A nyolcvanas évek legelején készült film története a hatvanas évek elején játszódik, és a sztoriban kulcsszerepe van a közelmúlt emlékeztének – közelmúlton elsősorban az 1956-os forradalmat és annak leverését értve.

ra tehető,² és maga a fogalom általában egy német kifejezés (Vergangenheitsbewältigung) magyarításaként használatos.³ Kérdés tehát, hogy a „múltfeldolgozás a hatvanas évek magyar társadalmában és kultúrájában” megfogalmazás mennyiben lenne problematikus, már csak magának a fogalomnak a hazai használatattörténete okán – nem is említve a kifejezésbe kódolt normatív és morális perspektíva visszavetítésével kapcsolatos kérdéseket.

A kiindulópont tehát az, hogy a közelmúltra való visszatekintés, a közelmúltról szóló tudás hogyan volt jellemezhető, milyen stratégiákat követett a hatvanas évek magyar társadalmában és kultúrájában. Világos, hogy itt maga a közelmúlt kifejezés is pontosításra szorul, hiszen az 1956-os forradalom, a Rákosi-korszak magyar sztálinizmusa, a holokauszt és a második világháború együtt és külön-külön, bonyolult és traumatikus emlékezeti dinamikában írhatta le a közelmúlt összefoglalóan semleges kategóriáját. A hatvanas évekről szóló társadalom- és művészettörténeti, kritikai viták és értelmezések mindezeket a kérdéseket, és főképp a forradalom, illetve a holokauszt emlékeztétét általában a felejtés/emlékezés/hallgatás fogalmai mentén tárgyalták⁴ – az elmúlt évek vitáiban (így kiemelten a

² KOVAI Melinda: *Politika, hatalom és tudás a Kádár-korszak pszichiátriai kórrajzaín*. Doktori disszertáció. Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Pszichológia Doktori Iskola, Elméleti Pszichoanalízis PhD Program, 2010. 13–14.

³ A német múltfeldolgozás kérdéseiről és a német szaknyelvben használt „fogalmi” háló magyarításáról lásd Laczó Ferenc: *Német múltfeldolgozás. Beszélgetések történészekkel a huszadik század kulcskérdéseiről*. Kijárat, Budapest, 2016.

⁴ GYÁNI Gábor: *A történelem mint emlék(mű)*. Kalligram, Budapest, 2016; GYÖRGY Péter: *Néma hagyomány. Kollektív felejtés és kései múltértékelés 1956–1989-ben*. Magvető, Budapest, 2000; GYÖRGY PÉTER: *Apám helyett*. Magvető, Budapest, 2010; LÉNÁRT András: *Perek: A holokauszt tematizálásának példái a hatvanas évek magyarországi nyilvánosságában*. In: BÓNUS Tibor–LÓRINCZ Csongor–SZIRÁK Péter (szerk.): *A forradalom ígérete? Történelmi és nyelvi események kereszteződései*. Ráció, Budapest, 2014. 511–537.; SZÉCSÉNYI András: *Holokauszt-reprezentáció a Kádár-korban. A hatvanas évek közéleti és tudományos diskurzusának emlékezetpolitikai vetületei*. In: RANDOLPH L. BRAHAM (szerk.): *Tanulmányok a holokausztról VIII*. Múlt és Jövő, Budapest, 2017. 291–329.; SZÁSZ Anna Lujza–ZOMBORY Máté (szerk.): *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezzettörténete*. Befejezetlen Múlt Alapítvány, Budapest, 2014.

holokauszt emlékezetéről szólva) egyre nagyobb súlyt helyezve a „hallgatás mítosza” újragondolására. A közelmúltról szóló tudás megjelenítésének, a közelmúltról való beszéd egyik legfontosabb fórumának a korszak kultúráját és művészetét szokás tartani, gyakran hangsúlyozva annak úttörő vagy újító jellegét. Így a hatvanas évek magyar filmjével kapcsolatban a kritika és a filmtörténeti szakirodalom egyetért abban, hogy a korszak egyik reprezentatív témája a közelmúlttal és a történelemmel való számvetés volt.⁵ Ez nem magyar sajátosság: a modern filmművészet különféle formái és helyi verziói általában véve a kritikai nemzeti önismeret médiumaként működtek.⁶ A közelmúltra való visszatekintés és számvetés hullámát a magyar filmtörténetben kulturálisan az irodalom és a film társadalmi-kulturális szerepkapcsolatával, politikailag pedig a kádári konszolidációval szokás összefüggésbe hozni.⁷ A történelemvizsgálat vagy a közelmúlt értelmezése mint tematika azonban nagyon tág és általános. Ha szűkíteni akarjuk, akkor általában a kritikai attitűd, a múlt és a jelen viszonya, valamint, ezekkel összefüggésben, a szembenézés és számvetés kettőssége által a személyes és a közösségi térben pozicionálódó önismereti dinamika adja ezeknek a filmeknek az értelmezési keretét. Van tehát bennük valamilyen kritikai attitűd, azaz egyfajta kérdező, újragondoló, újraértelmező alapállás, amely a bevett értelmezések vagy korábban nem tárgyalt események elemző, reflektált megközelítésére törekszik. Jellemzőjük továbbá egy speciális időszemlélet és a visszatekintő perspektíva: a múlt nem lezárt entitásként tételeződik, hanem beleér a jelenbe. A közelmúlt értelmezése

⁵ GELENCSEŔ Gábor: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szólalomok*. Gondolat, Budapest, 2014; GELENCSEŔ Gábor: *Magyar film 1.0*. Holnap, Budapest, 2017; VARGA Balázs: Párbeszédek kora. Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben. In: RAINER M. János (szerk.): *„Hatvanas évek” Magyarországon*. 1956-os Intézet, Budapest, 2004. 428–431.

⁶ KOVÁCS András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm, 1950–1980*. Palatinus, Budapest, 2005.

⁷ GELENCSEŔ Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Kijárat–Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest, 2015; GYÖRFFY Miklós: Párhuzamok és metszéspontok: a magyar film és az irodalom. In: SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.): *A magyar irodalom története III*. Gondolat, Budapest, 2007.

ezért is jelent feladatot, önismereti munkát – számvetést le nem zárt, le nem zárható eseményekkel. A hatvanas évek magyar filmjéből a közelmúlt-drámák ily módon körülírt csoportját általában a *Párbeszéd* (Herskó János, 1963), a *Húsz óra* (Fábri Zoltán, 1965), a *Tízezer nap* (Kósa Ferenc, 1965 – bemutatva 1967), a *Hideg napok* (Kovács András, 1966), az *Apa* (Szabó István, 1966), az *Utószezon* (Fábri Zoltán, 1966) és a *Keresztelő* (Gaál István, 1967) kapcsán szokás jellemezni és elemezni.⁸

Ez a tanulmány Fábri Zoltán érdemben ritkán elemzett, inkább csak említésszerűen tárgyalt alkotását, az 1963-as *Nappali sötétség* című filmet vizsgálja a közelmúltra való visszaemlékezés stratégiái szempontjából.⁹ Két kérdésre fogok összpontosítani, amelyek véleményem szerint Fábri filmjének érdekességét jelzik a kora hatvanas évek magyar filmművészetének, kultúrájának és társadalmi emlékezeti gyakorlatainak összefüggésében. Az első kérdés a cselekvés vagy cselekvőképesség problémája, konkrétabban az üldözöttek melletti kiállítás kérdése (hol húzódnak a személyes felelősség, a másokért való kiállítás határai). A második kérdés pedig a felelősséggel való

⁸ GELENCSÉR Gábor: Hagyomány, emlékezés, válság. Modernizmus és irodalom a hatvanas évek magyar filmművészetében. *Apertúra*, 2013/4. (tél). Forrás: <http://uj.apertura.hu/2013/tel/gelencser-hagyomany-emlekezes-valsag-modernizmus-es-irodalom-a-hatvanas-evek-magyar-filmmuveszeteben/> (Letöltve: 2018. 11. 07.); GELENCSÉR Gábor: Az emlékezés formái és az emlékezet politikái. Az emlékezés mint a történelmi-politikai identitáskeresés időrend-felbontó narratív formája a Kádár-korszakban és továbbélése a posztkommunizmus időszakában. *Apertúra*, 2016/2. Forrás: <http://uj.apertura.hu/2016/nyar/gelencser-az-emlekezes-formai-es-az-emlekezet-politikai-az-emlekezes-mint-a-tortenelmi-politikai-identitaskereses-idorendfelbonto-narrativ-formaja-a-kadar-korszakban-es-tovabbelese-a-posztkommunizmus/> (Letöltve: 2018. 11. 07.)

⁹ A *Nappali sötétség* emlékezetpolitikai, illetve a holokauszt filmes reprezentációja és társadalomtörténeti kontextusa felől való olvasásához: BEZSENYI Tamás–LÉNÁRT András: The Legacy of World War II and Belated Justice in the Hungarian Films of the Early Kádár Era. *The Hungarian Historical Review*, 2017/2. 300–327.; ZOMBORY Máté–LÉNÁRT András–SZÁSZ Anna Lujza: Elfeledett szembenézés. Holokauszt és emlékezés Fábri Zoltán *Utószezon* c. filmjében. *BUKSZ*, 2013/3. 245–256.; ERŐS Ferenc: A szembenézés kudarca. Fábri Zoltán: *Utószezon*. In: SURÁNYI Vera (szerk.): *Minarik, Sonnenschein és a többiek. Zsidó sorsok a magyar filmekben*. Magyar Zsidó Kulturális Egyesület–Szombat, Budapest, 2001. 52–57.

szembenezés, a múlt lezár(hat)atlansága, a büntudat és lelki-furdalás jelenbe érő, jelenbeli viselkedést formáló hatása.

Fábri, a *Nappali sötétség* és a korai hatvanas évek magyar filmje

Fábri Zoltán életműve az irodalmi indíttatású és társadalmi elkötelezettségű magyar filmművészet egyik legismertebb példája. Fábri azzal együtt is a magyar filmtörténet klasszikus, kanonikus alkotója, hogy a nyolcvanas évektől, de főképp a rendszerváltás után, a filmjeiről kevesebb szó esett – bár a képet árnyalja, hogy életrajzi esszé és tanulmánykötet is megjelent róla.¹⁰ A magyar filmtörténeti emlékezetben a hatvanas évek modernista remekművei szerepelnek kitüntetett helyen, és Fábri életművét is leggyakrabban ebbe az összefüggésrendbe illesztették bele. Az ötvenes évek magyar filmjét Fábri megújítja, a hatvanas évek új hullámával lépést tart; életműve ettől kezdve adaptív-párhuzamos pályán haladt a hetvenes–nyolcvanas évek magyar filmjének stílusával és irányzataival.¹¹ A korábbi korszak került így az értelmezések előterébe, és későbbi korszakának filmjeire is az ötvenes–hatvanas évekből hagyományozódott Fábri-kép vetült. Fábri Zoltán filmtörténeti klasszikus¹² – a „klasszikus” jelző azonban olykor épp annyira bezár, mint kiemel. Az elmúlt években, többek között születésének századik évfordulója miatt, újra nagyobb figyelem fordult a Fábri-filmek felé. A Filmarchívum nagyszabású DVD-csomagban állt

¹⁰ PAP Pál (szerk.): *Fábri Zoltán, a képalkotó művész*. Szabad Tér Kiadó, Budapest, 1994; MARX József: *Fábri Zoltán. Fák és folyondárok, egy komoly filmrendező pályaképe*. Vince, Budapest, 2004.

¹¹ VARGA Balázs: Régi és új. Rendezőportrék: Fábri Zoltán. *Filmtett*, 2004. január 15. Forrás: <http://www.filmtett.ro/cikk/2087/rendezoportrek-fabri-zoltan> (Letöltve: 2018. 11. 07.)

¹² A rendszerváltás után megjelent, fent említett Fábri-kötetek (a Pap Pál szerkesztette összeállítás, illetve Marx József rá egy évtizeddel publikált életrajzi esszéje) annyiban jelentenek elmozdulást a kánontól vagy a kánonban, hogy nem a hatvanas évek modernizmusának a kitüntetett perspektívájából szemlélik a Fábri-életművet. A klasszikus életmű modern kontextusban való (jubileumi) újraértelmezéséhez: GELENCSEI Gábor: *Egy modern klasszikus. Filmvilág*, 2017/10. 4–9.

elő egy életmű-válogatással, és megjelent Barabás Klára kötete is a rendezőről.¹³

A *Nappali sötétség* azonban ritkán szerepel az elemzésekben – legyen szó akár a Fábri-filmek és a holokauszt és/vagy a történelmi-morális számvetés kérdéséről, akár az irodalmi indíttatású adaptációkról. Maga a film sem könnyen elérhető. Céлом nem a *Nappali sötétség* „újrakanonizálása”, hanem a film lehetséges kontextusainak, sajátos és izgalmas pozíciójának megmutatása. E film segítségével árnyaltabban tudjuk megérteni úgy a korszak magyar filmkultúrájának, mint a Fábri-életműnek az (át)alakulását.

Fábri előszeretettel nyúlt irodalmi alaphoz filmjeinél. A *Nappali sötétség* Palotai Boris 1962-ben megjelent *A madarak elhallgattak* című kisregényének adaptációja, amelynek dramaturgia az író fia, Fábri állandó munkatársa és kollégája, Bacsó Péter volt. Jablonczay Timea pár évvel ezelőtt publikált esszéjében Palotai Borist népszerű, ám az irodalomkritika által kevésbé értékelt szerzőként jellemzi. Az író két, a hatvanas évek elején megjelent regényét (*A madarak elhallgattak*, *A férfi*) a holokausztra vonatkozó múltelbeszélések újszerű és legitim változataiként tárgyalja, külön kiemelve azok sajátosan női nézőpontjainak kérdéseit.¹⁴

Gelencsér Gábor, az 1945 utáni magyar film és irodalom kölcsönkapcsolatait elemző monográfiájában a regényre és a filmre is kitér. A Palotai Boris regényével és a belőle született filmmel foglalkozó szövegrészben Gelencsér Fábri adaptációs megoldásait visszalépésként értelmezi. „A *Húsz óra* előtt forgatott *Nappali sötétség* Palotai Boris *A madarak elhallgattak* című regényéből fakadó modern formamegoldások lehetősé-

¹³ BARABÁS Klára: *A történelem körhintáján. Fábri 100*. Magyar Művészeti Akadémia, Budapest, 2017.

¹⁴ „A női szereplők reménytelen küzdelmei nagyon konkrét magánéleti és társadalomtörténeti szituációba ágyazódnak: a női kiszolgáltatottság magyar fasiszta környezetben a férfivel való kapcsolaton keresztül válik totális-sá.” JABLONCZAY Timea: Kísérletek és kísértetek. A 60-as évek műltfeldolgozása Palotai Boris két holokauszt-regényében. *Szombat*, 2016. május 21. Forrás: <https://www.szombat.org/kultura-muveszetek/kiserletek-es-kiserteretek> (Letöltés: 2018. 11. 07.)

gével sem él, miközben a történet mozgalmi jelentését felerősíti.”¹⁵ Gelencsér szerint a regény önreflektív megoldásairól való lemondás, illetve a múltbeli és a jelenbeli események egymásra rímeltetésének elhagyása egyaránt gyengíti a lelkiismereti drámát. Értelmezésében a filmben a főszereplő legalábbis rá lép a „múlttal való személyes megbékélés útjára”, mégpedig „a rendkívül nyíltnak, megértőnek és joviálisnak beállított egykori kommunista ellenálló szelíd erőszakossága segíti a főhöst. Az 1963-ban megfilmesített regény ilyen értelmű módosítása a kádári konszolidáció szellemiségét tükrözi Fábri filmjében”.¹⁶ Elemzésemben nem kívánom összehasonlítani és összevetni egymással a két művet, Palotai Boris regényét és Fábri filmjét. Mindkettőt szuverén alkotásnak gondolom, és arra törekszem, hogy Fábri filmjének a saját logikáját megértsem – ezzel egyben azt is jelezve, hogy a filmet és annak megoldásait nem visszalépésnek tartom a regényhez képest, hanem alapvetően egy másfajta gondolkodást, érvelést és problémát érzek benne hangsúlyosnak. Mégpedig egy olyan téma ellentmondásos, ám izgalmas feldolgozását, amely Fábri filmjeit már az ötvenes évektől fogva jellemezte – és amely téma az életművet végig is kísérte.

Az ötvenes-hatvanas évek fordulóján Fábri a magyar filmkultúrának idehaza és külföldön is talán legismertebb, legnagyobb presztízsű alkotója. 1958 óta a Magyar Filmművész Szövetség elnöke, kétszeres Kossuth-díjas (1953, 1955) rendező, aki filmes tevékenysége mellett folyamatosan aktív színházban is (rendezőként, díszlettervezőként). Az évtizedfordulót (nagyjából az 1954 és 1962 közötti időszakot) a magyar filmkultúra és -gyártás átmeneti korszakának szokás nevezni. Átmenet volt intézményi, politikai, kulturális és stílári értelemben egyaránt. Átmenet a szocialista realizmusból és a klasszikus filmkultúrából a hatvanas évek modernizmusába. És nem utolsósorban átmenet a centralizált, hierarchikus filmgyártásból a decentralizált, szocialista stúdiórendszerbe. A *Nappali sötétség*, amelyet 1963-ban forgattak, és még abban az évben, november

¹⁵ GELENCSEK Gábor: *Forgatott könyvek*. I. m.

¹⁶ Uo.

14-én mutattak be a magyar mozikban, ennek az átmenetnek nagyon sok szempontból beszédes alkotása.

1963–1964 a magyar filmgyártásban és a filmtörténetben markáns fordulópont. A megelőző évek felemás átszervezési hulláma után (amelynek része és részben következménye volt a filmek engedélyezésével kapcsolatos viták hosszú sora, amely egy időre, a hatvanas évek legelején, szinte blokkolta a filmgyári munkát), 1964-re állt fel a MAFILM és ezen belül a négy játékfilmes alkotócsoporthoz. 1963-ban és 1964-ben olyan filmek készültek és kerültek mozikba, amelyek már bemutatásuk idején is a modern magyar film paradigmatisztikus alkotásainak számítottak.¹⁷

A hatvanas évek legeleje Fábri filmes pályájának némiképp zaklatott, kritikus periódusa volt. Filmográfiája ugyan látszólag folyamatos, ám míg az ötvenes évek elejétől szinte minden évben rendezett egy filmet, az évtizedfordulón és a hatvanas évek elején lassult a tempó. A *Nappali sötétség* kapcsán is előkerült,¹⁸ hogy szokatlan módon immár két éve nem mutattak be a mozikban Fábri-filmet. A kihagyás oka elsősorban a korábban említett, többkörös gyártási átszervezés, amelynek a keretében a filmek és forgatókönyvek engedélyezési folyamatát átalakították, a filmgyári vezetésnek nagyobb mozgásteret nyitva a korábbi, minisztériumi engedélyezési rendszerhez képest. Az átalakítás azonban egy ideig vitákat és bizonytalanságokat szült a régi és új kompetenciák és felelőségek között: nem volt világos, ki mit engedélyez(het). A politikailag érzékeny témaválasztás tovább élezte ezt a helyzetet. A minisztériumi Filmfőigazgatóság és a filmgyári vezetés egyaránt bizony-

¹⁷ Jancsó Miklós modernista drámája, az *Oldás és kötés* 1963. február 28-án került a mozikba. Herskó Jánosnak az 1945 utáni bő másfél évtized kommunista mozgalmát és magyar történelmét egy házaspár történetén keresztül bemutató *Párbeszéd* című filmjét 1963. október 3-án mutatták be (öt héttel a *Nappali sötétség* előtt). A korszak fiatal nemzedékének két emblematikus alkotása, a magyar újhullám két első (generációs) szerzői filmje sem várat már ekkor sokat magára: Gaál István *Sodrásbanja* 1964. április 2-án, Szabó Istvántól az *Álmodozások kora* pedig 1965. február 11-én kerül majd a mozikba.

¹⁸ „Kétesztendei szünet után áll a felvevőgépnél” – hangzik el egy interjú felvezetőjében. GARAI Tamás: Húsz év – egy mondatban. Készül az új Fábry-film, a „Nappali sötétség”. *Film, Színház, Muzsika*, 1963/1. 10–11.

talán volt abban, hogy milyen témák, mely filmek engedhetők gyártásba. Számos más rendező mellett Fábri terveit is sokszor húzta keresztül a filmpolitika. Az 1959-ben elindított *Dúvad*¹⁹ pótforgatások miatt csak 1961 májusában került a mozikba – mindössze pár hónappal előzte meg a következő Fábri-film, a *Két féldió a pokolban* 1961. novemberi premierjét. A *Milyen madár volt?* című drámának, amely egy káder huligán fiáról és a politikai elit korrupciójáról szólt volna, már a forgatása is ki volt tűzve 1962-ben, ám a film mégsem indulhatott el.²⁰ Hasonlóképp leállt a Köztársaság téri pártház ostromáról szóló *Fekete karnevál* és az atomfegyverválságról szóló *Tizenegyedik parancsolat* című filmjének előkészítése.²¹ Fábri számára különösen a *Milyen madár volt?* leállítását volt fájdalmas. Érdeemes hosszabban idézni, hogyan emlékezett erre a nyolcvanas évek elején:

Tudja, az a sajnálatos, hogy ezek a filmek, amelyek nem valósulhattak meg – és ma már miért ne beszéljek erről nyíltan, ha már rákérdez –, ezek a filmek kivétel nélkül mind a kor témái, tehát az akkori mának a drámai konfliktusfelvetései voltak. Ez nyilván annak a következménye, hogy énnekem az agyam, a képzeletem, a fantáziám mindig a drámai összefüggések irányába húzott és húz ma is. Ez az, ami izgat, ez az, ami érdekel. Ehhez járul még valami istenverte analízáló hajlamom, amely mindig az össze-

¹⁹ A Sarkadi Imre kisregényén alapuló film főszerepét Bessenyei Ferenc játszotta – akinek a forradalom leverése óta ez volt az első szerepe. A filmmel kapcsolatos ideológiai viták apropója azonban elsősorban nem Bessenyei volt, hanem az, hogy a nyers falusi dráma nem volt igazán szinkronban a téjeszesítést és a kollektív gazdálkodást hirdető politikai-gazdaságpolitikai programmal.

²⁰ 1962 tavaszán jelent meg a sajtóhír: „ÚJ FILM FORGATÁSÁRA készülnek a Hunnia Filmstúdióban. A filmet, amelynek címe »Milyen madár volt?«, Fábry Zoltán rendezi. A cselekmény egy kisvárosban játszódik, hőse orvos, akit meghurcoltak, mert érvényt akart szerezni az igazságnak. A külső felvételeket Esztergomban és környékén készítik majd.” *Bács Kiskun Megyei Népujság*, 1962. április 26.

²¹ VARGA Balázs: *Filmirányítás és politika Magyarországon 1957–1963*. Doktori disszertáció. ELTE BTK Társadalom- és Gazdaságtörténeti Doktori Program, 2008. Forrás: <http://doktori.btk.elte.hu/hist/vargabalazs/disszert.pdf> (Letöltve: 2018. 11. 07.)

függések mélyén keresgél okokat, így aztán ezek a forгатókönyvek feltehetőleg mindig olyan rétegeket, olyan dolgokat érintettek, amelyek érintése az éppen soros kultúrpolitika szerint nem volt kívánatos, nem volt célszerű. Következésképpen ezek a forгатókönyvek fiókban maradtak. Mindezek hatására kialakult bennem egy reflex, hogy lehetőleg olyan témákat keressek, olyan művekben szóljak, amelyek a közelebbi vagy távolabbi múltban játszódnak, de alapjában véve mondanivalójuk – példázat formájában – a mához szól. Bizonyára kemény dolog, amit most mondani fogok, de miért ne mondjam egyszer ki? Ez a reflex törvényszerűen ki kell, hogy alakuljon, ha az embernek egyre-másra utasítják el szelíd, de könyörtelen szívósságú érveléssel a mával foglalkozó könyveit. A rendező kénytelen deferálni, mert filmet tőke nélkül csinálni nem lehet.²²

Fábrit eszerint mindig a jelen idő (morális) kihívásai foglalkoztatták, és a közelmúlt többek között a jelen döntéseit meghatározó motivációk miatt volt fontos a számára. Továbbá, amikor a cenzúra bizonyos jelen idejű témákat nem engedélyezett, akkor a történelem felől jutott vissza ezekhez a témákhoz és konfliktusokhoz, ahogy azt a korszak számos rendezőjénél tapasztalhatjuk. Hasonló gondolatokat azonban nem a nyolcvanas években fejtett ki először. A *Nappali sötétség* kapcsán már a hatvanas években így nyilatkozott:

A film a fasizmus bűneinek utóhatásaival foglalkozik. Kortársaim között nem kevés hordozza azokat a lelki sérüléseket, melyeket a fasiszta erőszak okozott benne és jöllehet éli, mint más a mai életet, mégis egész emberi tartását az a régi élményanyag szabja meg. Hányszor esünk olyan hibába, hogy emberekről felületes ítélettel megállapítjuk: ellenszenves, mogorva fráter, nem szereti a társait, embergyűlölő. De ha a belső rugót keresnénk, nem egyszer döbbennénk rá, hogy a fasizmus hatásáról, kitöröl-

²² ZALÁN Vince: Etikai parancs és történelem. Beszélgetés Fáбри Zoltánnal. *Filmvilág*, 1982/2. 7–11.

hetetlen emlékeiről van szó. A NAPPALI SÖTÉTSÉG író-hőse éli a maga életét, nem is sikertelenül, láthatóan bizonyos elismeréssel övezve, és közben, egy lelki sérülést hordoz és önmagával sem tud egyensúlyba kerülni. A lélektani képet tovább bonyolítja, hogy ez az ember önmagát is okolja azért a tragédiáért, melynek fő felelőse mégis csak a kor volt. De az emberi lelkiismeret bonyolult valami. A kelepcebe, amelyet a kor könyörtelensége állított ennek az embernek, személyes elfogultságai, emberismeretének és állásfoglalásának fogyatékoságai folytán kellett beleesnie. Ma már tudja, hogy akkor nem tudott helyesen dönteni. És ettől a lélekmardosó felelősségtől 18 év után se képes megszabadulni. Egy látszólag sikeres élet tetőpontján, zárkózott és magányos emberként, kínlódva teszi fel magának a kérdést: gyilkos vagyok-e, vagy gyáva?

Filmmel azt akartam elmondani, hogy az ember minden tetteért felelős. És ez a felelősség olykor félelmes növekedhet, mert soha nem tudhatjuk, az életnek melyik pillanata állít rendkívüli döntések elé. Hiába vagyunk jóhiszeműek, ha nem tudjuk felmérni az igazi összefüggéseket. Kiváltképp a kiélezett korszakokban kell tisztáznia az embernek a hovatartozását, mert csak ez igazíthatja el.²³

A *Nappali sötétség* egyik eljárása ez alapján a közelmúltat és a jelent összejátszó attitűd. A „jelenbe érő” múlt motívuma mentén a film egy sorozat kezdetének is tekinthető, amennyiben a hatvanas évek közepének három Fábri-filmjét (*Nappali sötétség*, 1963; *Húsz óra*, 1965; *Utószezon*, 1966) a jelent alakító közelmúlt és a morális számvetés kérdései kapcsolják össze – miközben ez a három film három sajátos variáció erre a témára vagy problémára, amennyiben nagyon másutt vannak a fókuszpontjaik.

Fábri klasszikus építkezésű, drámai-expresszionista filmjeihez (*Hannibál tanár úr*, *Körhinta*, *Édes Anna*) képest a *Nappali sötétség*, elsősorban az emlékezés dinamikájának megjeleni-

²³ KÜRTI László: A *Nappali sötétség* után. *Filmkultúra*, 1964/23. 115–118.

tésével, valamint a filmcselekmény jelenét adó, hatvanas évek eleji Magyarország (pontosabban a Balaton) közegének és tárgyi világának az audiovizuális reprezentációjával, erős modernista jegyeket hordoz. Fábri emblematikusan „modern” filmjének azonban – az időfelbontásos elbeszélés és a szubjektív emlékezőpoétika, illetve a történelmi-társadalmi emlékezetpolitika kapcsán – nem a *Nappali sötétséget*, hanem a *Húsz órát* és az *Utószezont* tartja a filmtörténetírás. A kulcspont tehát az emlékezés megjelenítése, a közelmúltra való visszatekintés, a közelmúltról szóló tudás és ezzel összefüggésben a morális, önismereti kérdések felvetése, a számvetés és számadás drámája.

Ahogy arról már volt szó, nemcsak Fábri filmjei, de a hatvanas-hetvenes évek magyar történelmi drámái is egy jellegzetesen modern irodalmi formára – dialogikus emlékező szerkezetre – épültek: a kiindulópontot, és sok esetben a cselekmény keretét, valamilyen jelenbeli esemény jelenti, és ebből a pozícióból tárul elénk a közelmúlt. Ebben a megoldásban azonban nem pusztán a visszatekintő, *flash back* dramaturgia az érdekes, hanem az is, hogy milyen esemény, miféle szituáció teremti meg a visszatekintés helyzetét. Mi „nyitja meg” a közelmúltat? Az esetek többségében egy olyan esemény vagy helyzet, amely a személyes életeseményt, a személyes történetet a közösség számára is témává teszi. Ilyen a bírósági tárgyalás a *Hideg napokban*, a termelőszövetkezet húsz évéről készítendő riport a *Húsz órában*, de az önkéntes bírósági tárgyalás követelése is az *Utószezonban*. Nemcsak az érdekes, hogy miféle „múltfeldolgozás” történik ezekben a filmekben, hanem az is, hogy a közelmúlttal, a személyes élettörténettel való számvetés milyen térben: a személyes és a publikus speciális terében történik meg.²⁴

²⁴ „A hatvanas évek filmjei azért tűntek fel úgy, hogy »együtt haladnak« a hatalommal, mert olyan erkölcsi ideálokat fogalmaztak meg, amelyek beleillettek az 1963-tól kezdődő, az új gazdasági mechanizmust előkészítő korszak politikai perspektívájába. Valójában azonban ezek a filmek nem az adott politikai irányvonal támogatását hirdették, hanem az egyén erkölcsi autonómiájának fontosságát – kimondva, kimondatlanul – mindenfajta politikai hatalommal szemben. Az erőskezü hatalom és a függetlenségre törő egyén konfliktusa volt ennek a korszaknak a fő témája. A kor két alapműve ellentétes oldalról közelíti meg ennek modellhelyzeteit. Jancsó Miklós *Szegénylegények*je azt példázza, hogyan töri meg a hatalom kérlelhetetlenül az autonómiaigény minden-

A hatvanas–hetvenes évek magyar filmjeinek holokauszt-reprezentációját vizsgáló tanulmányukban Lénárt András és Bezsenyi Tamás azt emelték ki, hogy az elemzett filmek főként az egyéni erkölcsre fókuszáltak, és a társadalmi felelősség kérdése kevésbé volt az előtérben.²⁵ Lénárték elemzésének a *Nappali sötétség* ugyan nem tárgya, de Fábri filmje ebben a kontextusban is elhelyezhető.

Az egyéni erkölcs, a hősöknek a saját, korábbi tetteikkel (vagy nem cselekvésükkel) való szembenézése tehát a hatvanas évek magyar filmjeinek egyik legfontosabb témája; a közelmúlt-analízis, az önvizsgáló dramaturgia, poétika és politika kardinális kérdése. Az évtized elején készített Fábri-film, a *Nappali sötétség* pedig a történelmi önvizsgáló dramaturgia alkalmazásának egyik korai példája.²⁶

A büntudat fogságában

Fábri filmje a főhőst megbénító és fogva tartó büntudat mechanizmusát állítja a keretes történet és a vallomásos emlékezés középpontjába. Ez a főhős, a Básti Lajos által alakított Nádaï Gábor, sikeres író volt már az 1940-es években, és elis-

fajta érvényesülését, Kovács András *Hideg napokja* pedig azt vizsgálja, hogyan válik végül önpusztítóvá az erkölcsi függetlenség legkisebb hiánya is.” KOVÁCS András Bálint: Miért az ávosok? *Filmvilág*, 1988/4. 6–11.

²⁵ BEZSENYI Tamás–Lénárt András: I. m. 300.

²⁶ Ha még korábbi példát keresnénk, akkor ide lehetne kapcsolni Várkonyi Zoltán 1958-as *Sóbálvány* című filmjét is. A *Sóbálvány* szintén az önvizsgáló, számvetéses dramaturgia erős és korai példája, jóllehet, ott a cselekmény nem a filmkészítés jelen idejében, hanem az 1945 utáni időszakban játszódik. Várkonyi filmje egy orvos önismereti drámája, akinek saját maga és a háború utáni igazolóbizottság előtt egyaránt arról kell számot adnia, hogy mi volt a felelőssége egy konkrét helyzetben: 1944-ben, miközben egy súlyos sérült katonaszökevény férfit műtöttek, az orvos nem akadályozta meg, hogy a műtétben részt vevő, magát orvosnak kiadó, illegális kommunista férfit egy nyilas elhurcolja. Az orvos humanizmusában senki sem kételkedik, ám a védekezését (Abban a helyzetben mit tehettem volna?) nem fogadják el. A *Sóbálvány* ráadásul a számvetés történetét párhuzamosan futtatja, amennyiben az orvost a fiát halálba kergető arisztokrata anya szembenézésének kudarca is motiválja, hogy ő más utat válasszon.

mert író a cselekmény jelen idejében, az 1960-as évek elején is. Egzisztenciális értelemben mindene megvolt, és meg is maradt. Tisztelet és elismerés veszi körül, épp csak ő nem képes tisztelni saját magát. Büntudatának alapja, hogy saját magát teszi felelőssé azért, mert 1944-ben, rövid időn belül elveszítette szerelmét és leányát is. Szerelmét, a hamis papírokkal bujkáló fiatal zsidó lányt, Ágnest (Szegedi Erika) a lányától, Pötyitől (Béres Ilona) ellopott iratokkal akarta biztonságban tudni. Csakhogy Pötyit illegális röpiratok terjesztése miatt kereste a rendőrség, és a lány helyett Náдай szerelmét, Ágnest tartóztatták le. A férfi hiába adta fel magát és akarta elmondani az igazságot, Ágnes azonosult a rá hullott szereppel, és vállalta a statáriális bíróság halálos ítéletét. Pötyit nem sokkal később (feltehetőleg Budapest ostroma idején) egy eltévedt golyó ölte meg.

Náдай nem tud szabadulni az emlékektől, a saját felelősségén töpreng, és a történetek után majd húsz évvel is a bizonytalanság, a kilátástalanság és a büntudat határozza meg az életét. Sikeres íróként a Balatonnál tölti a nyarat, ott, ahol tizennyolc évvel korábban Ágnessel megismerték egymást és egymásba szerettek. A cselekmény jelen idejében, 1962-ben egy véletlen találkozás indítja be a történéseket, és nyitja ki Náдай magába záruló emlékeinek folyamát. Az íróт ugyanis megszólítja egy férfi, akit Náдай azokban a traumatikus 1944-es napokban megmentett. A férfi, Janics Ferenc (az ötvenes évek sztálinista termelési filmjeiben számos párttitkárszerepet eljátszó Ladányi Ferenc alakításában) ma gyárigazgató, akkor illegális kommunista ellenálló volt. Náдай eredetileg a barátját, a szintén ellenálló Róbertet (az apró epizód szerepet Fábri sógorára, Várkonyi Zoltánra bízta) akarta autóval Budapestről kicsempészni, ám Róbert ragaszkodott ahhoz, hogy egy nála is fontosabb szereplőt, Janicsot kellene az írónak biztonságba juttatnia. Náдай vonakodva, de ráállt az akcióra. Janics megmenekült, és azóta hősként tekint Nádayra – a fiainak csak Robin Hood-i figuraként emlegeti az íróт. A *Nappali sötétség* kerete a két férfi 1962 nyarán, a Balatonnál lefolytatott beszélgetése. Egy beszélgetés, amely inkább önvádoló, marcangoló vallomás: Náдай monológja, aki elmeséli, mi minden történt még azon a bizonyos nyáron.

Nádai nem tud mit kezdeni az emlékeivel, az önvád és a felelősség teljesen betölti a világát. „Tizennyolc éve nem tudom eldönteni, gyilkos vagyok-e vagy gyáva.” Erre a mondatára nincs válasz. Janics a beszélgetés vagy vallomás alatt nem tesz semmilyen megjegyzést. Nem kommentál, nem ítélik. Nádai a film elején is egyedül van, és – annak ellenére, hogy egy hosszú, ki- és felszakadó monológ formájában elbeszélte a bűntudatát – a film végén is társtalan és tanácstalan. Nem kap választ, sem feloldozást. A zárlat annyiban mégsem teljesen egyértelmű, hogy az utolsó jelenetben, amelyben a két férfi immár az esti sötétben a kikötőben várja a Janics családját hozó kirándulóhajót, az igazgató utolsó mondata a következő: „Mennyire örülnek majd a fiaim, hogy találkozhatnak magával.” Nádai válasza egy fáradt sóhajtás: „Robin Hooddal...”

Világos, hogy a *Nappali sötétség* hőse nem becsstelen, de nem is hős. Az egyik legelső, a film jelen idejű kerettörténetébe bevilanó emlék egy 1944-es jelenet, amelyben Nádai kidobja a lakásából egyik barátját, aki elmeséli neki, hogy közös barátjuknak, Róbertnek nem volt hajlandó menedéket adni, sőt, azt mondta, az ő helyében öngyilkos lenne. A történelem előremenetele érdekében ugyanis, mondja ez a férfi, olykor áldozatokat kell hozni. Nádai teljes megdöbbenéssel reagál, és azzal válaszol: „Ha az indulat vérengzik, még van mentsége. A teóriának nincsen.” Nádai nem tagadja meg a barátját és a humanizmusát. Kidob a lakásából egy fasisztát, majd megment egy kommunistát – és elveszíti lányát, szerelmét és barátját (Róbert, aki maga helyett Janicsot utaztatja el Nádaival, nem sokkal később egy bombázás során hal meg). A *Nappali sötétség* bűntudat-dramaturgiája tehát úgy írja le a felelősségvállalást, mint amelyben nemcsak az a fontos, hogy mit tett az adott szereplő, hanem (és elsősorban) az, hogy mit nem tett meg. Nádai monológjában egy szó sem esik az esetleges önfelmentő magyarázatokról (hogy nem tudta, a lánya, Pötyi maga is részt vesz az ellenállásban, és ezért nem hajlandó odaadni az iratait). Az ambivalencia abból fakad, hogy a film megmutat egy férfit, aki bizonyos helyzetekben felelősen és felelősséget vállalva cselekszik (gondolkodás nélkül kidobja árulóvá lett barátját, illetve első szándéka ellenére, de kicsem-

pészi a fővárosból a számára ismeretlen, idegen kommunistát), más helyzeteket pedig nem lát át, nem tud vagy nem mer átlátni (lányával szórványosan tartja a kapcsolatot, hiszen amíg Pötyi Budapesten egyetemista, Nádain a Balatonnál, amennyire csak lehet, a világtól elzárkózva írja a regényét; beleszeret a zárkózott, érzékeny és zaklatott Ágnesbe, de eszébe sem jut, hogy a lány bujkáló zsidó lenne – ezt majd Ágnes meséli el neki azon az éjjelen, amikor a lány is ott van a kocsiban, amellyel Janicsot kicsempészik Budapestről).

Palotai Boris regényéhez képest Fábri adaptációja markánsan máshová teszi a hangsúlyokat. A *Nappali sötétség* minimalizálja a női nézőpontot, lényegében nem ad teret a női tapasztalatnak. Nem is csak Ágnes perspektívája marad ki, hanem teljesen hiányzik a regényben fontos szerepet játszó feleség figurája. Ezzel a könyv polifonikus, (ön)reflektív szerkezete helyett egy fókuszáltabb, monologikus emlékező filmes szerkezet jön létre, amely azonban sokkal kevesebb, a szereplők lehetséges motívációját bemutató információt szolgáltat a nézőnek, mint a kisregény sokszorosan rétegzett elbeszélése. A feleség figurájának elhagyása is olyan elem, ami csak erősíti Nádain magányát. Az író 1944-ben is egyedül, elváltan él, és 1962-ben sincs (nem maradt) mellette senki. Fábri filmje (a feleségnek a kisregényben oly hangsúlyos szerepével szemben) Janics figuráját emeli ki. A kommunista igazgató lesz a kerettörténet fő mozgatója (az ő feltűnése hívja elő Nádaiból a vallomásos monológot), de nem aktív szereplője a történetnek. Palotai Boris regényében a feleség fontos drámai szereplő, aki beleszól, kommentál és reflektál. A *Nappali sötétség* Janicsa nemhogy nem drámai pólus, de még csak nem is rezonőrfigura. Az lehetne pedig a helye a dramaturgiában – de a film kitöltetlenül hagyja ezt a pozíciót. (Szemben például Fábri két év múlva készített adaptációjával, a *Húsz órával*, amelyben a fiatal riporter hangsúlyos – külső és nemzedéki szempontot is képviselő – rezonőrfigura.)

Fábri tehát egy kiélezett és többdimenziós büntudatdrámát formált a regényből. Nádain nem különösebben szimpatikus, de nem is ellenszenves karakter. Már az 1944-es jelenetekben hangsúlyosan merev emberként jelenik meg, és végletesen be-

zárkózó a jelen kerettörténetében. Fábri filmje akár a hihetőség, a pszichológiai realizmus gyengítése árán is, de ennek a merevségnek a sarkított, dramatizált ábrázolását helyezi az előtérbe. Náдай figurájának megvannak a határai, úgy tűnik, hogy (meg) vannak (az) elvei – de az árnyékát nem tudja átlépni, a határait nem tudja megugrani. A miértekre (hogy miért ilyen ez a férfi, miért van az, hogy bizonyos helyzetekben felelősen cselekszik, más esetben pedig mintha vak lenne arra, hogy mi zajlik körülötte), a fajsúlyos kérdésekre pedig nincs válasza a filmnek. Nincs válasza Nádainak – és nincs válasza, de igazából megjegyzése sem mindehhez a kommunista Janicsnak sem.

Ez a magyarázathiány, ez az eldöntetlenség a film egyik legfontosabb karakterjegye. Ez különbözteti meg akár korábbi, akár pár évvel későbbi, hasonló témájú, a közelmúlttal, a személyes felelősséggel való szembenézés problémájáról beszélő magyar filmtől. A *Nappali sötétség*ben csúcsra jár az önvád, de nincs ítélet, és nincs számonkérés vagy számonkérő közösség sem. Ez annál is lényegesebb, mert, ahogy arról már volt szó korábban, a hasonló témájú filmek majd mindegyikének középponti motívuma a nyilvános tárgyalás (kezdve a *Sóbálvány* igazolóbizottságával, a *Hideg napok* tárgyalásra váró katonáival, vagy az *Utószezon* tárgyalást követelő patikusával). A *Nappali sötétség*ben Náдай egyedül van és egyedül is marad a bűntudatával. A film nem hoz ítéletet – a film fogadtatásában, a kritikus kommentároknak azonban, nem véletlenül, igencsak hangsúlyos volt az ítélkezés. Nem is csak vagy nem feltétlenül a film, hanem annak hőse, Náдай Gábor író, a meghasonlott polgári értelmiségi fölött.

Ítéletek a meghasonlott polgári értelmiségi ügyében

A *Nappali sötétség* fontos sajátossága, hogy számos motívumában eltér az ötvenes és a kora hatvanas évek magyar filmjeinek politikai, történelmi és társadalmi pozícióitól és diskurzusától. Lényeges már az is, hogy Náдай nem munkás, hanem polgári, felső-középosztályi értelmiségi. Az ötvenes évek szocialis-

ta realista termelési filmjei, de a szocreálon túllépő mozgalmi filmek²⁷ és történelmi drámák a polgári értelmiségi figurákat vagy sommásan elítélték, negatív szerepbe szorítva és tartva azokat, vagy valamilyen önvizsgálati, kritikai gesztus, önformáló performatív cselekedet után foglalhatták el a helyüket.²⁸ A *Nappali sötétség*ben azonban nincs ilyen értelemben vett átalakulás, önformálás és/vagy megtisztulás. Továbbá, mint látuk, hiányzik a közösség ítéletalkotása is.

A film korabeli kritikái végső soron ezt a – filmből hiányzó és onnan hiányolt – kritikai gyakorlatot végezték el, különböző intenzitással. Többségükben a pártosságot hiányolták, és az ideológiai gyengeséget vetették a film szemére. Azzal volt gondjuk, hogy a *Nappali sötétség* nem ítéli el az író figuráját – és az egykori kommunista ellenálló, gyárigazgató káder, Janics figurája sem tölti be ezt a szerepet. Héra Zoltán a *Népszabadság*ban így fogalmazott:

²⁷ GELENCSEŔ Gábor: Posztsematikus historizmus. Irodalmi művek nyomán készült mozgalmi filmek 1954–1962. *Filmkultúra*. Forrás: https://filmkultura.hu/archiv/spiral/pdf/Mozgalmi_filmek.pdf (Letöltve: 2018. 11. 07.)

²⁸ Mindez szoros összefüggésben van azzal, ahogy az 1945 utáni években-évtizedekben a felszabadulás-narratíva jelentette a legáltalánosabb, masszív közelmúlt-értelmezési keretet (többek között a zsidóüldözés eseményének feldolgozására is). „[A] felszabadulás dátuma és eseménye egyfajta »múltat végképp eltörölni«-jelleggel rendelkezett (hogy egy másik dalt idézzek), azért is számított fontosnak, mert az új rendszer e radikális átalakulás révén legitimálta önmagát. Emellett azonban annak is volt tétje, hogy a korszakváltás ne teljesen paradigmaváltásként működjön, hanem, bár igaz, hogy külső segítséggel, a Szovjet Hadsereg révén következett be, paradox módon mégis organikus fejlődésként kellett megmutatkoznia. Magyarul a felszabadulás-narratíva csak akkor működhetett jól, ha egyszerre teljesült benne két, egymást látszólag kizáró elem: a korábbi korszak radikális leváltásaként és annak (vagy legalábbis bizonyos tendenciáinak) a folytatásaként, egy nagyobb történet egyik szekvenciahatáraként funkcionált. Mindehhez pedig részint a magyar baloldali mozgalomnak, részben a háború alatti hazai ellenállás történetének és mártírpanteonjának hangsúlyozására volt szükség.” KISANTAL Tamás: A zsidóüldözés ábrázolása az 1950-es évek magyar irodalmában. In: CZEFEŔNER Dóra–BÖHM Gábor–FEDELES Tamás (szerk.): *Mesterek és tanítványok 2. Tanulmányok a bölcsészet- és társadalomtudományok területéről*. A Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Tudományos Diákköri Tanácsa, Pécs, 2018. 165–187. 169.

A gyárigazgató, aki a filmben végighallgatja ezt a történetet [...] mélyen meghatódik, elmereng az író vallomásán. Kinek szól ez a szeretetteljes merengés és meghatódás? Félő, hogy nemcsak annak a régi, részvétünket is feltámasztó szerencsétlen embernek, akiről a történet szól, hanem – kritikátlanul – annak az említett keretfigurának is. Félő, hogy a különben gyengén ábrázolt, önnön szintje alá nyomott egykori forradalmár nem lát át azon a mai híres és sikeres írón; örül a vallomásnak, s az örömtől nem veszi észre, hogy akit hallgat, nem is olyan nagy író; szenved és vergődik, de ahhoz, ami igazán a katarzisa lehetne, nem jut valóban közel.²⁹

Héra tehát nem a büntudatot kevesellte, hanem azt, hogy mindez nem fordul át cselekvésbe: „A Nappali sötétség azzal, hogy meghagyta hőjét olyannak, amilyen volt [...] azok előtt a humánus célok előtt torpant meg, amelyek elérésére leginkább törekedett.”³⁰ Komlós János hasonlóképp azt emelte ki az *Élet és Irodalom*ban megjelent kritikájában, hogy Fábri filmje a polgári értelmiség drámáját ábrázolja, szemlélete azonban nem igazán szocialista. „A Nappali sötétség a szocializmusban élő és fejlődő polgári értelmiség politikai tapasztalatát és szellemi állapotát tükrözi vissza, azt a vegyes ideológiát, amelyben az értelem leszámolt már a polgári illúziókkal, az érzelem azonban még hozzájuk kötődik.”³¹ Az *Esti Hírlap* kritikusa talán még élesebben fogalmazott: „a nézőnek kevésbé érdekes egy pozór kispolgár válsága, különösen akkor, ha ezt, mint a társadalmi felelősségvállalás általános, súlyos problémájaként kívánják vele ábrázolni”.³² A *Népszavában* Rajk András kritikája szintén élesen kikelt a zárlat ellen, azt hangsúlyozva, hogy ilyen döntésre, hogy feladja a lányát, egy ilyen ember nem juthat. „Történetünk főhőse, akit az előzmények során jellemes, jóérzésű embernek

²⁹ HÉRA Zoltán: Film a polgári értelmiségről. *Népszabadság*, 1963. november 17.

³⁰ Uo.

³¹ KOMLÓS János: Nappali sötétség. *Élet és Irodalom*, 1963/46.

³² -bel-: Nappali sötétség. *Esti Hírlap*, 1963. november 15.

ismertünk meg (enélkül egész drámája érdektelen volna), ilyen, végső soron kíméletlenül önző döntésre saját karaktere szerint nem juthat. Bármennyire kínzó és iszonyú a helyzete, nem juttathat hóhérekre egy ártatlan embert, aki sokadmagával élet-halálharcban áll, s aki mindehhez még a tulajdon édes lánya is.”³³ Rajk szerint a logikus következménye ennek a döntésnek a férfi öngyilkossága kellett volna hogy legyen – a film „nem mer szembenézni az erkölcsi csőddel”. Rajk azt is kárhoztatja, hogy egy véletlen golyó öli meg Pötyit – azaz nem a németek vagy a nyilasok, tehát a film se hideg, se meleg, elkenő megoldást választott.

Ez így olcsó és hazug. Ha a film főhőse az elmúlt tizenkilenc esztendő alatt nem jött rá, vajon gyáva volt-e csak, vagy gyilkos abban a kritikus és tragédia nélkül megoldhatatlan helyzetben – bármilyen szomorú, meg kell mondanunk: mind a kettő. Tragikus vétsége mindörökre megbocsáthatatlan – akkor is, ha szándéka nem volt mocskos. A film adós marad ezzel a következtetéssel – s ezzel elveszíti háromnegyed részében őrzött és magasrendű erkölcsi hitelét.³⁴

Hasonlóképp vélekedett a *Magyar Nemzet*ben Vilcsek Anna is: „Egy küzdő kommunistát nem »eltévedt« golyók öltek meg, legalábbis nem ez jellemezte hősi halálukat.”³⁵ Ha a *Nappali sötétség* történetében a felelősség és a bűntudat, kritikai fogadtatásában az ideológiai ítélkezés, a pártosság számonkérése volt a hangsúlyos.³⁶ Van azonban több olyan motívum is, amely legalább ennyire lényeges – és lényeges az a tény is, hogy a korabeli recenziókban ezek a vonatkozások még említés szintjén sem kerültek elő.

³³ RAJK András: Nappali sötétség. *Népszava*, 1963. november 14.

³⁴ Uo.

³⁵ VILCSEK Anna: Nappali sötétség. *Magyar Nemzet*, 1963. november 14.

³⁶ A film árnyaltabb értelmezésére is volt azonban több példa, ezek közül talán B. Nagy László elemzése volt a legfontosabb. B. NAGY László: Nappali sötétség. *Kortárs*, 1964/1. 161–162.

Cselekvés/képtelenség

Ami a film „mozgalmi” értelmezései számára észrevétlen maradt, az – Náдай történetével és a felelősségvállalás drámájával szoros összefüggésben – mindenekelőtt a szolidaritás, az üldözöttekért való kiállás vagy ki nem állás kérdése. A *Nappali sötétség* nem holokausztfilm (megint egy problematikus és nyilván bonyolult definícióra szoruló kategória), amennyiben a zsidóüldözés a történetnek nem megkerülhető, de cselekményben nem kiemelt motívumként vagy háttérként van jelen. Ágnes figurája és története azonban nagyon is lényeges. Mégpedig legalább két oknál fogva. Egyrészt ott van az a jelenetsor, amelyben Náдай és Ágnes Budapestről autóval kicsempézik Janicsot. Az út elején Ágnes elmeséli, mi történt vele Budapesten. A lány a villamoson hagyta a táskáját, benne a papírjaival. Elkeseredésében elfogadta a rá figyelő SS-tisztek segítségét. Utolérték a villamost, és a katonák autóval hazafuvarozták. Náдай ebből csak annyit látott, hogy a lányt német tisztek hozzák haza. Amikor Ágnes (akiről Náдай ekkor még nem tudja, hogy hamis papírokkal menekülő zsidó, aki a gettóban a családját akarta megkeresni) idáig ér a történetben, egy defekt miatt meg kell állniuk. A kércserében az arra járó csendőrök is közreműködnek. Senki sem lepleződik le, egy közeledő orosz repülő miatt a csendőrök a gumicsere végén, az igazoltatás vége felé szinte elzavarják Náдайékat. Ágnes ez után a sokk után, a kocsiban meséli el magáról a teljes történetet. Kitér arra is, hogy Budapesten akár melyik ismerősét, szomszédját kereste, senki nem volt hajlandó segíteni neki, többen be sem engedték a lakásba. Ágnesnek ez a Náдай emlékeként megjelenő monológja a magára hagyottság, a kiszolgáltatottság élményét szövegezte meg – és ritka erősen exponálja a társadalmi közöny motívumát; egy olyan témát tehát, amely a korszak filmjeiben és irodalmában alig jelent meg.

A másik kulcsjelenet a film végén a rendőrségi szembesítés, amelynek során Ágnes (egy életről és halálról döntő, színpadszerű jelenetben, az őket figyelő fegyőrök és kihallgató tisztek közönsége előtt) magára veszi Pötyi szerepét, és egy drámai, performatív gesztussal apának szólítja Nádayait. Arra kéri a férfit,

ne tagadja meg őt – fogadja el annak, aki. „– Ne haragudj apa. Ne tagadj meg érte. / – Valld be az igazat Ágnes. Ennél még az is jobb. / – Én az igazat mondom” – hangzik a párbeszéd. Amikor a kétségbeesett Nádainak azt kérdezi, a lány tudja-e, hogy mi a következménye és a büntetése annak, amivel vádolják, ő igennel válaszol. A jelenet utolsó képei alatt ráadásul már beúsznak az 1962-ben játszódó kerettörténet zajai, a balatoni kikötőben vidáman beszélgető fiatalok pár mondatfoszlánya. A vágással azután képben is megérkezünk a filmbéli jelenbe, a kikötőbe, ahol Nádainak és Janics beszélgetése végződik.

A szembesítésjelenet egyfelől azért érdekes, mert párba állítható más, ötvenes-hatvanas évekbeli számvetés-film hasonló dramatikus, szerepbe helyezésen, újrajátszáson vagy pozíciócserén alapuló megoldásával – olyan kulcsjelenetekkel, amelyek idők, helyek, szereplők és pozíciók egymásba váltásán keresztül jelenítettek meg és formáltak vagy katalizáltak drámai tudást és belátást egy-egy szereplő önmegértésében. Ilyen jelenet Várkonyi Zoltán már említett, 1958-as *Sóbálvány* című filmjében az 1944-es műtét újrajátszása az igazolóbizottság előtt (a Páger Antal által játszott orvost azzal vádolják, hogy tétlenül hagyta, hogy a nyilasok elhurcolják, majd meggyilkolják a kórházba menekült illegális kommunista mozgalmárt; a jelenet során az orvosnak nemcsak saját szerepébe, de a nyilas szerepébe is bele kell helyezkednie).³⁷ Szabó István 1966-os filmje, az *Apa* filmforgatási jelenetében a deportálás jelenik meg újrajátszásként, amelynek során a főszereplő Takó, aki a forgatáson statisztaként van jelen, egyszer sárga csillagos üldözöttként, máskor a menetet hajtó nyilasként kell hogy részt vegyen az eseményben.³⁸ A *Nappali sötétség* szembesítésjelenete

³⁷ A szereposztás politikumáról, Páger Antal 1956-os hazatéréséről és annak kontextusairól részletesen lásd BEZSENYI Tamás–LÉNÁRT András: I. m.

³⁸ A jelenet értelmezéséhez, a deportálások és az „emlékbetörések” ötvenes-hatvanas évekbeli magyar filmes példáinak elemzéséhez bővebben lásd MARCZISOVSZKY Anna: Metszéspontok, szinkroneltolódások és a traumatikus emlékek egymásra rétegződése. A zsidók menete mint a társadalom traumatikus emléketörése az ötvenes, hatvanas évek filmjeiben. *Jelenkor*, 2017/9. 979–985. Illetve: VÉNYERCSÁN Dávid: „Tudom, erről nem illik beszélni...” A magyarországi holokauszt megjelenése az 1960-as évek magyar filmjeiben. In: CZEFERNER Dóra–BÖHM Gábor–FEDELES Tamás: I. m. 189–212.

mindezeken kívül természetesen a négy évvel későbbi Fábri-film, az *Utószezon* traumatikus újrajátszásainak és szerepbe helyezéseinek is speciális előképe.

Ez a szembesítésjelenet azonban nemcsak filmtörténeti kontextusai, lehetséges kapcsolódási pontjai miatt érdemes a figyelmünkre. Magának a filmnek, a *Nappali sötétség*nek az értelmezéséhez is támpontot adhat. Náдай elképedve, ledermedve figyel és hallgatja Ágnest, amint a lány apának szólítja őt. A férfinak ez a döbbent, értetlen arckifejezése már korábbi helyzetekben is feltűnt. Hasonlóképp dermedten figyelt, amikor barátja arról beszélt, hogyan tagadta meg Róbertet (ezt követte akkor cselekedete is, hogy a férfi kezéből a kávéscsészét is kivéve, azonnal ajtót mutatott neki). A szembesítésjelenetben tehát egy olyan férfit mutat a *Nappali sötétség*, aki egyszerűen képtelen mit kezdeni azzal, hogy a szerelme nem az életét védi, hanem úgy dönt, ellenállóként meghalni konzekvensebb vagy értelmesebb halál, mint üldözött zsidóként, és magára vesz egy másik identitást. Ott lent a pincében Náдай mintha egyszerre beszélne Ágnessel és Pötyivel, és szembesülne azzal, hogy Ágnes miként vállal fel egy döntést, és lépi át a saját határait. A férfi ezzel az élménnyel nem tud mit kezdeni – a film története szerint sem akkor, sem pedig azóta.

Elszigetelve

A *Nappali sötétség* morcos és magányos, a környezetével és a külvilággal kapcsolatot alig tartó személyként jellemzi Náдай Gábort. Mindezt a nyitány, illetve maga a kerettörténet csak még hangsúlyosabbá teszi. A sztori nyáron játszódik, a Balaton partján. A kikötőben teljes a zűrzavar, nagy a nyüzsgés, zsúfoltak a presszók, a strandok és a kirándulóhajók. Mindenki vidám, hangos és aktív – kivéve egy fekete napszemüvege mögé bújó, elegánsan öltözött férfit. Náдай, mintha valamilyen sajátos, mazochista gesztusból tenné, ott ül a zsibongó, jókedvű tömeg mellett a kikötőben. Egy mizantróp szobor, magába zárkózva, aki ott van, de nem vesz részt semmiben. Erre erősít rá a

nyitó dialógus, amelyben Janics felismeri Nádait, és megpróbál beszédbe elegyedni vele. „– Önt úgyszólván lehetetlen megközelíteni. [...] Azt mondják, nem szereti az embereket: igaz ez? / – Nem igaz” – válaszol a szobor. „Csak a csendet mindennél jobban szeretem. És gyűlölöm a fecsegést.”

Feltűnő azonban, hogy Nádai mindeközben nagyon is jelen van a hatvanas évek elejének konszolidációt hullámzó, korai magyar fogyasztói szocialista világában: csinos villája van a domboldalon, pompás balatoni panorámával. Elegáns kabrióval utazik, és a hűtőjében mindig van egy palack bontatlan Cinzano. A *Nappali sötétség* kerettörténetét kiadó, jelenben játszódó epizódjai érdekesen rajzolják meg a hatvanas évek elejének szocmodern magyar világát, és ebben az operatőr Tóth János kontrasztos, tárgyias kompozíciói (a presszó vagy a Nádai-villa jeleneteiben), illetve Eötvös Péter és Gonda János zenéje kulcsszerepet játszik. Ez a film jelen ideje, és ez a jelen idő az „élj a mának”, „élj a mában” gondolatot sugározza. Fiatalság, napfény, derű, egy korty alkohol, és a belefeledkezés az itt és mostba. Ez a világ nem gondolkozik a közelmúltról, nem néz hátra. Ebben a világban az emlékeit és a múltat maga mögött hagyni nem tudó Nádai idegenként, szoborként, sóbálványként van jelen.

A *Nappali sötétség* egyik legizgalmasabb sajátossága tehát, hogy nem az emlékezés nehézsége, hanem a nem emlékezés lehetetlensége áll a középpontban. Nádai nem tud, és nem is akar nem emlékezni. A múltban él, az egykori történeteken tipródik. Saját emlékeibe, saját magába van bezárva és bezárkózva. Ezért is van szükség a kerettörténetre és annak a vidám, napfényes jelenidőképeire. Nádai a múltba zárja magát, és zárványként van ott a nyüzsgő, csicsergő, emlékezni nem akaró jelenben. Nem tesz semmit, hogy ez a helyzet megváltozzon. Kívülálló, biztos egzisztenciával, aki elvárja, hogy békén hagyják.³⁹

³⁹ A saját maga kis világában, zárványvilágában élő kívülálló figurák Fábri következő filmjében, a *Húsz órában* is fontos szerepet játszanak majd, de ott akár az orvos (aki a pincében csinos kis-Párizst és saját bárt eszkábál magának), akár az egykori gróf valamiképp a politikai, konszolidációs narratívához képest kell hogy pozicionálják magukat. Az orvos a „magánszférába” vonul (nem tudok semmit, nem akarok mit mondani), a gróf a maga sajátos

Fábri filmje ezt a kontrasztot emeli ki: egy sikeres író, akinek mindene megvan, magabiztos egzisztencia – csakhogy számot kell vetnie a múltjával. A saját magának felvetett kérdésre (Gyilkos vagyok vagy gyáva?) nem tud (nem képes, nem mer) választ adni. Tulajdonképpen kapóra jön számára a találkozás Janiccsal, akinek elmondhatja a történetét. Csakhogy a feloldozás és a megbékélés elmarad. A társadalom (amennyiben a konszolidáció Balaton-parti csobogását a „társadalomnak” feltettjük meg) nem akar emlékezni, csak jól akarja magát érezni a jelenben. Náдай csak emlékezni tud, és nem képes jól érezni magát – sem a múltban, sem a jelenben.

A *Nappali sötétség* tehát nem a felejtés filmje. Nem is az elmaradt szembenézése, sőt, tulajdonképpen nem is a közelmúltat formáló, átalakító emlékezés dinamikájáé. Fábri filmjében az emlékek bénító hatása a középponti motívum. A főhősnek saját határaival kell 1944-ben, és azóta is, folyamatosan szembesülnie. Náдай nem tud mit kezdeni az 1944-es szembesítés élményével, amikor tanúja volt Ágnes átformálódásának vagy átlényegülésének. Ez a drámai, érzelmi, önismereti határesemény és ennek a nem múltó élménye, tapasztalata és emléke az, ami a férfit fogva tartja. A *Nappali sötétség* nem ítélkezik. A főhős vallomásán és emlékezeti drámáján keresztül természetesen exponálja a szembenézést, a személyes erkölcs és felelősségvállalás kérdését, és közben a korszak extrém, határhelyzeteket teremtő meghatározottságát is jelzi. Tanulságos, hogy mindezt Róberthez, azaz Náдай kommunista ellenálló barátjának figurájához kapcsolja, ugyanis az író az egyik jelenetben Róbertet idézve mondja: „Gyűlölöm az olyan korokat, amikor az embernek mártírnak, szentnek, vagy hősnek kell lennie, hogy megőrizhesse emberségét.”

történelemvizíóját fogalmazza meg – a film ifjú rezonőr újságíró hőse azonban mindkettőjükkel kapcsolatban állást foglal. Ez a fajta politikai állásfoglalás hiányzik a *Nappali sötétségből*.