

Erőss Gábor: A történelmi filmek szociológiája.

L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2018. 196 oldal.

Valószínűleg sokaknak ismerős az érzés, amikor egy történelmi film megnézését követően, a moziból kilépve az ember egyfajta hiányérzetet tapasztal. A film valahogy nem ábrázolja hitelesen a múltat. A mindenkori néző ezt a szkepszist a történelemkönyv vagy éppen a Google kereső segítségével próbálja oldani, a film cselekményében látott eseményeket összevetve a hivatalos történelmi tényekkel. Ha még ez a művelet sem hoz megnyugtató eredményt, és nincs megoldás a hitelességgel kapcsolatos hiányérzetre, akkor érdemes Erőss Gábor könyvét elővenni.

A történelmi filmek szociológiája című munka arra tesz kísérletet, hogy bemutassa, kik (milyen társadalmi csoportok) és hogyan állítják elő azt a valamit, amit a néző történelmi hitelességnek érzékel. Erőss Gábor abból a premisszából indul ki, hogy „a történelmi filmek, szándékuk szerint, nem csak megmutatni akarják, átélhetővé is próbálják tenni a múltat” (1). Ezt az átélhetőséget – egyben a hitelességet – a történelmi filmek azáltal teremtik meg, hogy a néző múltból alkotott előzetes tudására, elképzeléseire, prekoncepcióira építenek, ezeket igyekeznek megidézni, nem pedig a „valós” történelmi múltat újratemteni. A történelmi filmek tehát a múlt reprezentációjának reprezentációi.

Ezt a kiindulópontot a kultúrtörténet, a kulturálisörökség- és a fordulatok utáni filmtörténeti kutatások egyaránt több ízben megfogalmazták. David Lowenthal például azzal kapcsolatban, hogyan válik a történelemből örökség: „A történelem revidálásának három alapvető módja különíthető el. Az egyik megoldás az, ha úgy tesszük korszerűvé a múltat, hogy a jelen igényeinek megfelelően állítjuk be jeleneteit és szereplőit.” A „Nagy Katalin cárnőről szóló film maga volt az anakronizmusok tárháza. A filmvászonon Szentpétervár elegáns, klasszicista palotái helyett neogót monstrumok tornyosultak, a barokk csembaló és vonós hangszerek helyett végig Wagner és Csajkovszkij érzékeny szenvedélyes zenéje szólt. A magyarázat igen egyszerű: a köztudatban ezek a képzetek éltek a palotákkal és Oroszországgal kapcsolatban.”¹ Ugyanígy hasonló a kiindulópontja a történetiséget a posztmodern film viszonylatában elemző Fredric Jamesonnak is – aki szerint a történelmet megidéző filmek a kiüresedett, jövőkép nélküli jelent a múlt különböző nosztalgikus reprezentációiból építik fel. A „filmeket kettős tünetként is lehet értelmezni: bemutatják azt a folyamatot, amikor a kollektív tudattalan igyekszik biztosítani saját jelenét, miközben rávilágítanak arra, hogy ez a kísérlet kudarcba fullad, mert olybá tűnik, mintha csupán abból állna, hogy a múlt különféle sztereotípiáit új kombinációkban állítja elő”.² Egymástól távol eső perspektívákból is hasonló állítás fogalmazódott meg a történelmi filmekkel kapcsolatban, amelyek ebből a nézőpont-

¹ Lowenthal 2004: 463, 482.

² Jameson 2010: 304.

ból inkább szólnak a jelenről, mint a múltról: egyrészt arról a szociokulturális közegről, amely igyekszik a történelmi hitelességet megteremteni, másrészt rólunk, nézőkről, akik azt átéljük, hitelesnek érezzük, vagy ellenkezőleg, nem tudjuk átélni, hiteltelennek tartjuk.

A probléma tehát határterületen helyezkedik el. Annyiban mindenképpen történeti, hogy a filmek tárgya a múlt, de csatlakozik a kulturális örökség problematikájához, hiszen kiváló szemléltető eszköze annak a folyamatnak, ahogyan a múltat a jelen elvárásaihoz igazítják. Eröss Gábor – a filmnézőkhöz hasonlóan – az előzetes tudását mozgósítja, a szociológia eszközeivel kísérli meg a történelmi filmek vizsgálatát. Könyvének első fejezetében hosszabb áttekintést ad vállalkozásáról: annak tétjét, fókuszát, szemléletét és módszereit mutatja be, a korábbi elemzési gyakorlattal szemben erősen kritikusan. A második fejezetben egy gyártás- és intézménytörténeti elemzésben a Magyar Történelmi Film Alapítvány helyét és szerepét mutatja be a történelmi filmek gyártásában a rendszerváltozást követően. Ezután három igen részletgazdag esettanulmány következik, amelyek az 1990-es évek történelmi filmjeit, valamint az idegenek és Budapest filmes ábrázolását vizsgálják. A kötet egyes fejezetei korábban megjelent tanulmányokból állnak össze. Az első fejezet, a *Történelmi filmek szociológiája* a szerző francia nyelvű (2003-ban megvédett) doktori disszertációja, illetve az arra épülő 2005-ös magyar nyelvű cikk³ átdolgozott változata, az azt követő fejezetek pedig ugyancsak a 2000-es években publikált tanulmányok átalakított, bővített változatai.⁴ Ezáltal az egyes fejezetek önmagukban is biztosan megállnak a lábukon – az első fejezet például kifejezetten gördülékeny és izgalmas, gondolatmenetével és széles irodalmi merítésével –, ezzel párhuzamosan azonban a kötetben nem teljes a kohézió, a problémát kidolgozó és a szociológiai elemzést kínáló első, elméleti fejezet nem kapcsolódik szervesen az elemző fejezetekhez, amelyek alapvetően más elemzési sémával dolgoznak.

A szociológiai terminológia két terepen kifejezetten termékenynek bizonyul. Egyrészt a szerző a történelmi filmek rendezőit (vagy filmes műhelyeit) a Bourdieu-féle mezőelmélet alapján egy politikai/gazdasági és mezőspecifikus tőkék által meghatározott koordinátarendszerben helyezi el (42). Ez jól illusztrálja, milyen sokrétű az az alkotói közeg, amely történelmi filmeket készített és készít, valamint azt is bemutatja, hogy a történelmi filmek mennyire alkalmasak ma is arra, hogy gazdasági-politikai (nézettség, gazdasági sikeresség, emlékezetpolitika általi támogatottság) vagy mezőspecifikus tőkét (például szimbolikus tőkét – feszítváldíjak, sikeresség alternatív mozikban, kritikai siker) generáljanak. Éppenséggel az sem példátlan, hogy egy történelmi film a különböző típusú tőkét egyszerre tudja megszerezni, gondoljunk csak a kötet borítóján is megidézett *Saul fiára*. Másrészt – ehhez kapcsolódóan – ugyancsak jól működik a „stratégia” fogalmának használata, amelyet Eröss akkor alkalmaz, amikor azt

³ Eröss 2005a.

⁴ Eröss 2004; 2005b; 2005c.

vizsgálja, hogy az alkotók milyen módon próbálják a hitelesség érzetét megteremteni. A szerző négy alapvető hitelességi stratégiát különböztet meg: 1) a tények (vagyis a hivatalos történettudományos állítások beépítése), 2) az élmények (személyes történetek, emlékezet), 3) a szépség (a múltábrázolás esztétikai értéke) és 4) a haszon (a pedagógiai érték) (43). Ha egy kicsit továbbgondoljuk a történelmi hitelesség e stratégiáit, könnyen ráismerhetünk azokra a sok-sok évszázad, évezred alatt kialakult múlt- és történelemszemléleti mérföldkövekre, amelyek, úgy tűnik, önmagukban is továbbélnek a posztmodern kulturális térben: mint az antik „a történelem ez élet tanítómestere” (4), a rankei „wie es eigentlich gewesen” (1) vagy a fordulatok utáni egyéni/személyes (2) és esztétizáló, irodalmias történelem (3).

A filmes mező és a hitelességi stratégiák összevetése ugyanakkor további izgalmas összefüggésekre világíthatott volna rá, ezt a lehetőséget azonban a kötet részben kiaknázatlanul hagyta. Éppen az a kevés példa érezte ezt az olvasóval, amit kifejt a szerző. Ilyen például a néhány Budapestet ábrázoló, 1990 utáni magyar film elemzése, amelyek esetében a mezőspecifikus tőkék megszerzése, a hitelesség megtalálása a magyar film „emancipációjának” (autonómiája megszerzésének) összefüggésében mutatkozik meg. A városi térből való elemelkedés, meseszerűség egy olyan ábrázolásmódot jelentett, ami biztosított egy hiteles ábrázolási formát – miután például a 1970-es, 1980-as évek szociografikus hangvétele a rendszerváltozást követően fokozatosan érvényét veszítette –, de biztosította a szimbolikus tőkét is, amennyiben a nemzetközi zsűri számára is ismerőssé vált a város saját kontextusából kiemelt, europizált képe, és ez egyben a magyar film saját hangjának megtalálását is jelentette. Nem ritka, hogy a múlt, illetve Budapest ábrázolása egyazon filmben jelenik meg ilyen módon, legfrissebben talán Reisz Gábor *Rossz versek*jében.

A szerző a szociológiai nézőpontot végig éles ellentétbe állítja a történelmi elemzéssel: „A történelmi film túl komoly dolog ahhoz, hogy történészekre bízuk” (25) – kezdődik némileg drámaian az első, elméleti-módszertani fejezet. Eszerint a történész elemzése nem terjedhet túl a történelmi film „tényekhez” mért hitelességének felmérésénél, szembesítésénél a „hibákkal”, amikből persze akad bőven a filmekben. Az éles szembehelyezkedés célja, hogy szemléltesse: „semmiképpen sem fogjuk megérteni a történelmi filmek természetét, ha azok anakronizmusait tényleg hibáknak, hiányosságoknak tekintjük”. Ezek az anakronizmusok a valószerűség érzetének megteremtését szolgálják. Ez a kritika viszont egy erősen pozitivistá történészfelfogást feltételez, noha Erőss Gábor olyan – történetileg is változó – szociokulturális mezőt vizsgál, amiben a múlt reprezentációit megkonstruálják, így részben maga is történelmi elemzést végez.

A korábban említett kohéziós problémák eredményeképpen az esettanulmányokban a szerző kissé eltávolodik az első részben elemzett és körbejárt tárgytól, és hangsúlyosabban esztétikai, illetve reprezentációelemzést végez az idegen (külföldi, szovjet/orosz, zsidó és cigány) reprezentációs formáit, illetve Budapest ábrázolását illetően. Az itt felvonultatott filmeknek már nem mindegyike tör-

ténelmi film, és a korábban említett hitelesítési stratégiák elemzése csak elvétve jelenik meg ebben a részben, ahogyan a mezőértelmezés is kevésbé hangsúlyos. Csak keveset tudunk meg például arról, hogy az ábrázolási sémák milyen viszonyban állnak az alkotói mezővel és az alkotók hitelesítési stratégiáival, és még kevesebbet olvashatunk a nézői befogadói oldalról. Bár sem az idegenség, sem Budapest filmes ábrázolása önmagában nem történelmi téma, ezeket is lehetett volna egyes történelmi filmekben keresztül vizsgálni a hitelesség és az alkotói mező viszonylatában; ezek esetében azonban Erőss döntően a különböző reprezentációs minták megkülönböztetésére koncentrált. (Az idegen ábrázolásánál egész kis formátárat, adatbázist szerkesztett: 136–154.) Erőss Gábor az esettanulmányokban az egyébként is igen tág témákat nem egy-egy filmen keresztül elemzi, hanem filmek sokaságát idézi, ami egyfelől emeli szövegének értékét, elemzése ugyanakkor nehezebben követhető, és szükségszerűen kissé eltávolodik a könyv tárgyától. Tegyük hozzá azonban, hogy erre részben maga a szerző is figyelmezteti az olvasót (23).

Mindent egybevetve Erőss Gábor könyve – jóllehet az első fejezetben vázolt érdekesítő, sokrétű potenciált rejtő kutatási problémát csak részben bontja ki – figyelemre méltó olvasmány, ami gördülékeny, laza stílusának és természetesen témájának köszönhetően is, nemcsak a tudományos körök, de a filmszerető nézők számára is újszerű élményt jelenthet.

Mravik Patrik Tamás

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Erőss Gábor 2004: A magyar film emancipációja. *2000 Irodalmi és Társadalmi Havi*lap (16.) Kultúrafinanszírozási különszám, 25–40.
- Erőss Gábor 2005a: A történelmi filmek szociológiája. *Kötő-jelek* (2004/2005.) 91–128.
- Erőss Gábor 2005b: Az idegen, filmnyelven szólva: külföldiek és kisebbségek a magyar filmekben (1960–2005). *Regio* (16.) 4. 77–129.
- Erőss Gábor 2005c: Füst és tündérek, hámló vakolat: Budapest a magyar játékfilmekben. *BUKSZ* (17.) 4. 336–342.
- Jameson, Fredric 2010: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Noran Libro, Budapest.
- Lowenthal, David 2004: Az örökség megteremtése. In: Erdősi Péter – Sonkoly Gábor (szerk.): *A kulturális örökség*. (Atelier füzetek 7.) Atelier–L'Harmattan, Budapest, 463–493.