

HAMAR PÉTER
A történelmi film

Kísérlet egy labilis esztétikai fogalom meghatározására

Történelmi dráma, történelmi regény, történelmi film. Az irodalom- illetve a filmesztétika közkeletű fogalmai ezek; széltében-hosszában használják mindegyiket a közbeszédtől kezdve a publicisztikán át a tudományos szakirodalomig. Ez a gyakorlat azt a logikus következtetést sugallja, hogy egyértelmű, tisztázott fogalmakról van szó. Mindhárom lexikonok, szakirányú fogalomtárak terminus technikusként definiálják, és az a benyomásunk támad, hogy konszenzus jött létre körülöttük. A három, jelzője miatt tartalmi rokonságot feltételező szintagma pedig azt sejteti, hogy viszonyukat az édestestvériség, vagy legalábbis a szoros rokonsági kötelék viszonyai jellemzik. Nyilvánvalóan tipológiai jellegű fogalmakról van szó, és ez rendszerszerű megközelítésük lehetőségét is feltételezi. Ám az ellentmondásnélküliség látszatát keltő felszín alatt már rövid vizsgálódás alapján megválaszolatlan kérdések sora bukkan elő, illetve az analógián alapuló szoros rokonság feltételezése is kétségekhez vezet.

A *Világirodalmi Lexikon* többnyire releváns hivatkozási alapnak tekintett címszavai¹ a tartalmi jellemzők tekintetében koherens módon határozzák meg a történelmi regény és a történelmi dráma fogalmát (bár utalnak rá, hogy más vélemények és álláspontok is léteznek), de a genus proximum kérdésében a szerzők nem jutnak egyetértésre. A fölrendelő fogalmat hol típusnak, hol műfajnak, hol műformának nevezik. A *Film- és médiafogalmak kisszótára* a történelmi filmet „nagy múltú műfaj”-ként határozza meg,² de hozzáteszi, hogy alműfajok csatlakoznak hozzá.

Külön kell választanunk az említett fogalmakkal kapcsolatosan a tipológiai kérdéseket a tartalmiaktól, még ha szoros összefüggésben állnak is egymással, és előre kell bocsátanunk, hogy az utóbbi a fontosabb, mert érvényes körülhatárolásuk hiányában a rendszerbe sorolás ellehetetlenül, ahogy ezt a jelenlegi állapotok igazolják is.

Ugyanakkor már az is kérdés, szükség van-e egyáltalán valamiféle tipológiai rendszer kialakítására. Nem elég-e, ha a közös jellemzők alapján elkülönítjük az alkotások egy-egy

¹ Történelmi dráma, történelmi regény. In: *Világirodalmi Lexikon*, 15. Főszerk. SZERDAHELYI ISTVÁN. Budapest, 1993. Akadémiai Kiadó, 699–701., 703–707.

² *Film-és médiafogalmak kisszótára*. Szerk. HARTAI LÁSZLÓ. Budapest, 2002. Korona Kiadó, 174–175.

csoportját, és nevet adunk ezeknek? A kétségek és fenntartások részletes kifejtésére Benedetto Croce-től Hans Magnus Enzensbergerig sok példát találunk a tudomány világában, és abban biztosak lehetünk, hogy ezen a téren olyan biztonságos és pontos rendszert, mint amilyent a természettudományok körében kialakítottak, soha nem lehet létrehozni. De az esztétikai irodalomban előfordul sokféle tipológiai szakszó, mint például a típus, a válfaj, a műnem (műfajcsoport), a műforma, a műfaj, az alfaj, a szubzsáner és mások azt látszanak igazolni, hogy mégiscsak létezik egy elég széles körben tapasztalható igény valamiféle rendszer létrehozására. A közmegegyezés egyébként abban a tekintetben hiányzik leginkább, hogy a felsoroltak milyen lépcsőzetes rendet képviselnek. A tudományos életben a *nem* (genus) általában szélesebb körű terminus, mint a *faj* (species). De a többi hogyan illeszkedik egy lehetséges rendszerbe?

A konszenzusra jutott gyakorlat szerint a drámairodalmat mint halmazt a rendszerezés egyik szempontja alapján felosztják történelmi és társadalmi drámára. (A lila borítós Németh László-sorozatban például eszerint sorolták külön-külön kötetbe az író színpadi munkáit.) A két részhalmaz kölcsönösen kizárja egymást. Hasonlót tapasztalunk a történelmi regény esetében is: a társadalmi regényt az előző pandanjaként kezelik. Ami az egyik részhalmazba tartozik, nem sorolható be a másikba.

De mi a helyzet a történelmi filmmel? Ennek ugyanis nincs ellentett fogalma. Társadalmi film – ilyen szakszó nem bukkan elő sehol. Ez pedig ellentmond az édestestvériség feltételezésének. Vajon miért nincs a történelmi film fogalmának pandanja?

A kérdésre a lehetséges választ a rendszertani megközelítés kínálja. A „történelmi” illetve „társadalmi” jelzővel körülhatárolt halmaz a regény esetében egyetlen műfaj, a dráma esetében egyetlen, jól lokalizálható, jól áttekinthető műnem. A film viszont rendkívül tág, részleteiben szerteágazó autonóm művészet, ezért esetében a jelző és a jelzett szó jelentéstartományának határai jelentős mértékben eltávolodnak egymástól, és a másik oldal, a nem-történelmi, egyetlen jelzővel összefoglalva információtartalmában jelentéktelenné válna.

Bár a történelmi film fogalmát minden kommunikációs szinten használják, és említése többnyire oly módon történik, mintha tartalma és terjedelme tisztázott, széleskörűen elfogadott volna, de ahogy az alábbiak tükrözni fogják, ez koránt sincs így. A történelmi regény és a történelmi dráma fogalmának rendkívül gazdag a tudományos irodalma, ennek ellenére azok körül is maradtak tisztázatlan kérdések, de mégiscsak konszenzus-közelieknek tekinthetők. A történelmi film fogalmának horizontális vizsgálata során azonban még az a határvonal sem rajzolódik ki élesen, ami a nem-történelmitől elválasztja. Leegyszerűsítve a helyzetet: a történelmi film fogalmának a gyakorlatban történő következtelen használata miatt jellemzőinek elfogadott kritériumrendszere nem jött létre.

Az utóbbi időben nemcsak a közönségigény, hanem a kultúrpolitikai törekvések is ráirányították a figyelmet a történelmi film ügyére, bár természetesen nem esztétikai-rendszertani okokból, hanem a szórakoztatás és a nemzeti önismeret szempontjait előtérbe helyezve, és a gyakorlati megvalósítás lehetőségeit keresve. A médiaérdeklődés azonban a figyelmet az elméleti kérdések felé is fordíthatja.

Többnyire azzal szembesülhetünk ezen a térfélen, hogy a megnyilatkozók a történelmi filmet műfajként aposztrofálják. Hamvay Péter újságíró a *HVG*-ben – explicit módon műfajnak nevezve a történelmi filmet – azt állítja, hogy „Várkonyi Zoltán nagy költségvetésű filmjei óta valóban nem készültek hasonlóan jól sikerült történelmi darabok.”³ Minősítő megjegyzésével szemben egyetlen, konkrét ellenpéldát mégiscsak említünk meg! Eszerint a számos fórumon megméretett *Saul fia* (Nemes Jeles László) vagy nem jól sikerült, vagy nem történelmi film. Harmadik lehetőségként az dereng, hogy a cikk szerzője számára a történelmi film fogalma csak valami leszűkített jelentésben érvényes.

Azt mondják, ha a csapos közbeszól, annak a kocsmaközönség nem szokott jelentőséget tulajdonítani, ám figyelemre méltó módon egy vérprofi, Pálfi György filmrendező is hasonló, beszűkített értelmezéssel él, amikor egy interjúban a következőt nyilatkozza: „Értem, hogy van igény a történelmi filmekre, azaz kosztümös vagy történelmi korban játszódó alkotásokra.”⁴ Mintha az említett két kritérium alapján meg lehetne határozni a történelmi film fogalmát. Az elsőnek, a kosztümös jellegnek a viszonylagosságát G. B. Shaw a *Szent Johanna* című drámájában már komikum tárgyává tette. Idézzük a „történelmi színmű” (a szerző műfaji minősítése) *Utójátékát!* Ez a dauphinből királlyá lett VII. Károly 1456-os álma, amelyben megjelennek sorra az 1429-es megégetetési procedúra szereplői, és váratlanul még valaki:

„(Hirtelen megjelenik előttünk, a jobboldalukon, egy papos külsejű úr, zsakettben, cilinderben, az 1920-as évek divatja szerint öltözve. Valamennyien rámerednek.

Aztán egyszerre tör ki belőlük a visszafojtott nevetés.)

AZ ÚR. Min mulatnak ennyire, uraim?

WARWICK. Fogadja őszinte szerencsekívánataimat, kérem, hogy sikerült feltalálnia ezt a nevetséges öltözetet.

AZ ÚR. Nem értem, hogy mit akar ezzel mondani. Maguk vannak mindnyájan jelmezben; én rendes ruhát viselek.

DUNOIS. Minden ruha jelmez, nem igaz? Kivéve a pucér bőrünket.”⁵

A másik említett paraméter, a történelmi kor is félreértésre alkalmas megközelítés. Vajon melyik kor nem történelmi? Ha elfogadnánk azt a feltételezést, hogy vannak történelmi korok, amelyek közé értelemszerűen beékelődnének történelminek nem nevezhető szakaszok, akkor lényegében a történelem folytonosságát vonnánk kétségbe. És még akkor is bizonytalan támponthoz jutnánk, ha ehelyett a történelmi esemény fogalmát használnánk, mert ezzel meg igen könnyű visszaélni. Íme egy példa: „A Jobbik a 2006-os utcai eseményekben született nagy párttá, és én értem azokat, akiknek ez sokkal több, mint tör-

³ HAMVAY PÉTER: Régi idők mozija. *Heti Világgazdaság*, 2018. november 29., 12–14.

⁴ LEGÁT TIBOR: „Azt írja, hogy pusztuljon”. Interjú Pálfi Györggyel, *Heti Világgazdaság*, 2018. december 20., 102.

⁵ G. B. SHAW: *Szent Johanna*. Budapest, 1960. Szépirodalmi Könyvkiadó, 182.

ténelmi esemény”⁶ – nyilatkozta Mirkóczki Ádám, a párt szóvivője. Eltekintve a mondat képzavarától, aligha akad a közvetlen érdekelteken kívül, aki elfogadná az érvelést.

Kár lenne tagadni a Pálfi György által említett két követelmény érvényességét, de nyilvánvaló, hogy ezek bár szükségesek, de nem elégséges feltételek a történelmi film fogalmának meghatározásához. Részint leszűkítik a fogalom terjedelmének határait, részint pedig bizonytalanságban hagynak jó néhány, történelminek vélhető film e körbe sorolhatóságának kérdésében.

1979-ben a *Filmkultúra* szerkesztősége vitát kezdeményezett e témában a történet-tudomány jeles képviselői és néhány kitűnő filmrendező részvételével.⁷ Annál messzebb azóta sem jutott a filmtudomány, mint ami ezen az eszmecserén elhangzott, holott itt is a legtöbb kérdésben inkább a nézetazonosság hiánya volt a jellemző. Az álláspontok többnyire csak közelítettek egymáshoz.

A bizonytalanság már az elnevezéssel kapcsolatban megnyilvánult. A vita felvezetéseként Zöldi László „*ügynevezett történelmi film*”-ről beszélt, Kovács András „*történelmi jellegű film*”-ről, Glatz Ferenc „*történelmi tárgyú film*”-ről tett említést, Lackó Miklós pedig így közelítette meg az elnevezést: „Azt a fogalmat, hogy történelmi film, kétségesnek tartom. Mert az igazán történelmi film a kalandfilm, erről pedig, gondolom, nem itt kellene beszélni. *Történelmies film* – ez már valami egészen más, nevezhetném parabolafilmnek is.” Berend T. Iván kétségeinek hangsúlyozása mellett felhívta a figyelmet egy fontos szempontra: „Annak ellenére, hogy a történelmi filmet én is sok vonatkozásban idézőjelbe teszem, mégis azt hiszem, beszélnünk kell a „*a történelembe visszanyúló film*” kategóriájáról. Még akkor is, ha nem lehet határt szabni, mikor fejeződik be a történelem, mikor kezdődik a jelen.” (Valamennyi kiemelés – H. P.)

A vitában Gábor Pál álláspontja tűnt a leghatározottabbnak és a leginkább konstruktívna: „Elfogadható hát a történelmi film? Miért ne volna az? Ha valaki jobbat tud ennél, ám legyen. Azt mindenesetre tudomásul kell venni, hogy a spektrum rendkívül széles, sokféle történelmi film létezik.”



Jelenet az 1959-es *Ben-Hurból*

⁶ NAGY GERGELY MIKLÓS: „Van egy magasabb cél”. Interjú Mirkóczki Ádámmal. *Magyar Narancs*, 2019. 1–2. sz. 9.

⁷ A kortárs magyar film és a történelem. Vitavezető: Zöldi László, *Filmkultúra*, 1979. 6. sz. 5–20.

Zöldi Lászlónak az a kérdése azonban, „mi voltaképpen a történelmi film”, megválaszolatlan maradt. A résztvevők végül még abban sem tudtak közös nevezőre jutni, hogy Rózsa Jánosnak a kuruckort idéző, bár történelmi fordulatot, felgyorsuló történelmi időt nem ábrázoló korrajza, *A trombitás* e kategóriába tartozik-e.

Meglepő, hogy néha egészen szélsőséges álláspontok kerülnek szembe egymással. Fentebb már szó esett Lackó Miklós történész *leszűkítő jellegű* véleményéről („az igazán történelmi film a kalandfilm”), s ezzel – mint láthattuk – nincs egyedül. Ám eszerint történelmi film a *Ben-Hur* (W. Wyler), de nem az a *Hideg napok* (Kovács András), történelmi film a *Királylány a feleségem* (Christian-Jacque), de a *Hamu és gyémánt* (A. Wajda) nem.

Létezik egy másik, a fogalmat *parttalanná tágító* nézet is, amelyet Rózsa János filmrendező képviselt az említett vitában. Így érvelt: „Én minden filmet történelminek tartok, mert húsz év múlva az is történelmi lesz, amit ma csinálunk. Javasolom, fogjuk fel úgy, hogy minden olyan film, amely igaz tudósítást ad egy korról [...], az természetesen történelmi film. Vagy azzá válik.” Ha ezt a



Királylány a feleségem (Balra Gérard Philipe)

felvetést komolyan vesszük, azt kell gondolnunk, hogy a *Sodrásban* (Gaál István) ma már történelmi film, az *Ernelléék Farkaséknál* (Hajdú Szabolcs) pedig húsz év múlva az lesz.

Az ellentmondásos példák azt igazolják, hogy az ilyen megalapozatlan, végiggondolatlan vélemények nem vezetnek semmiféle megoldáshoz, csak a zavart konzerválják. A patthelyzetből való továbblépés számára mindenekelőtt újabb szempontokat kell keresnünk. Néhány, a filmtudomány körén kívül eső tézis például a tágabb horizontú áttekintés lehetőségét ígéri. Ezek segítségével talán esély nyílik az eddigieknél biztonságosabb fogalom-meghatározásra, s ennek nyomán a tipológiai rendszer felvázolására.

A történelmi jelleget hordozó kódok érvényesülése a játékfilmekben

Ilyen tájékozódási pontként szolgálhat Józsa Péter művészet-szemantikai megállapítása: „Az esztétikai szövegeket kódok nyalábjai alkotják, amelyek egymásba fonódva, egymásra szuperponálódva, egymást feltételezve több dimenzióban vannak jelen a műben: az elbeszélés jellegének kódja, a stílus kódja, az ideológiai kód, a korszak kódja, a történelmi pillanat kódja, a szerző személyes kódja, stb.”⁸

A kódok előfordulása az egyes művekben nagyfokú változékonyságot mutat. Van, amelyik az egyik műben előfordul, a másikban nem; s van, amelyik előfordul ugyan, de

⁸ JÓZSA PÉTER: Jelentéstani problémák a társadalmi kommunikáció elméletén. In: Uő.: Adalékok az ideológia és a jelentés elméletéhez: tanulmányok. Budapest, 1979. Népművelési Propaganda Iroda, 32.

nem meghatározó módon. Ha ki lehet választani azokat a kódokat (a fenti példasor természetesen erősen hiányos!), amelyek uralkodó jelenléte nélkül nem beszélhetünk történelmi filmről, bizonyosan közelebb kerülünk a célhoz. *A korszak kódja* és a *történelmi pillanat kódja* minden bizonnyal nélkülözhetetlen a továbblépéshez.

A történelmi film – az eddigiekből is érzékelhetően – gyűjtőfogalom, jellegében különböző, néha jelentősen eltérő alkotások együttes megnevezésére szolgál. Ezért nyilvánvaló, hogy műfaj-fogalomnak nem tekinthető, hanem ennél magasabb lépcsőként értelmezhető rendszertani egység. De minden egyes, a körébe tartozó filmben természetesen fellelhetjük a *műfaji kódokat*, ám a vizsgálódásnak ebben a horizontális metszetében ezeknek nincs relevanciája. Erre majd a vertikális szemléletű vizsgálódás során tesznek szert.

A *korszak kódja* olyan jel, amely jellemző módon dokumentálja a műben az adott periódust. Lester *A három testőr*ében a barokk korra jellemző alonge-paróka nyilván ezt a szerepet tölti be, viszont Polanski *A vámpírok bálja* című filmjében ugyanez nem tekinthető korjelző rekvizitumnak. Megnehezítik az értelmezést a szándékolt anakronizmusok is. A *Szegénylegényeknek* (Jancsó Miklós) az 1869–1872-es évekre lokalizálható cselekményében csendőregyenruhás szereplők fordulnak elő, holott ez az intézmény Magyarországon csak 1882-ben kezdte meg tevékenységét. Itt viszont nyilván nem az alkotók hiányos történelmi ismeretei, hanem a történelmi tanulságok tágabb érvényűvé tételére irányuló szándék indokolta szerepeltetésüket. Ezek a példák annak igazolására szolgálnak, hogy egy kort reprezentáló jel nem automatikusan válik a korszak kódjává.



Jelenet a *Szegénylegények*ből

A *történelmi pillanat kódjának* felismerése már jóval problematikusabb, még akkor is, ha a kifejezésben a „pillanat” fogalmát metaforaként kezelve tágabb időintervallumban gondolkodunk. Kérdés, hogy ez a „pillanat” milyen mértékben tágítható anélkül, hogy relevanciáját veszítené.

A *Hamu és gyémánt* például napra pontosan meghatározza a történés idejét azzal, hogy a főhős az utcai hangszórókból megtudja, Keitel tábornok aláírta a megadásról, a fegyverletételről szóló nyilatkozatot. De a történelmi pillanat fogalmán általában valami fordulatot, gyűjtőpontot értünk a történelmi események menetében, viszont ez a leszűkítés a történelmi filmek körében többnyire



Hamu és gyémánt. (Jobbra Zbigniew Cybulski)

nem szerencsés. A *trombitás* esetében alapos történelmi tájékozottsággal kell rendelkeznie annak, aki a film immanens információját alapján akarja meghatározni a cselekmény idejét; a nem magyar néző számára pedig ez szinte megoldhatatlan feladat. Ebben a filmben a történelem mint folyamat van jelen, és a korábbi események (Tokaji Ferenc 1697-es felkelésének bukása) következtében kialakuló, eltorzuló magatartásmódok ábrázolása válik fontossá. Csak az a kérdés, hogy a filmben nem ábrázolt okot vagy az okozatot tekintjük-e az adott esetben meghatározónak.



Werktató. (A kép jobb szélén Rózsa János rendező.)

tesz történelmivé egy filmet. Láthatóan a korszak kódjainak és a történelmi pillanat még tágabb értelemben vett kódjainak együttes jelenléte sem nyújt erre garanciát. Ha ezek súlya a film egészében nem meghatározó, akkor a történelmi jelleg háttérbe szorul. Az

Csala Károly, a film egyik kritikusja úgy látja, hogy „Rózsa Jánosnak és Kardos Istvánnak [utóbbi a forgatókönyv társszerzője – H. P.] a szorosabban vett történelemről ebben a filmben voltaképpen nincs mondanivalója. A történelem itt az ő számukra csupán *közeg*, amelyben a mai érvényű erkölcsi konfliktusok lejátszhatók.”⁹

Vizsgálódásunk szempontjából itt az a kíméletlen tanulság adódik, hogy egy a múltban, akár a régmúltban játszódó cselekmény önmagában nem

⁹ CSALA KÁROLY: A történelem pedagógiája, Filmkultúra, 1979. 2. sz. 23–24.

említett két kritérium csak egy harmadikkal, a *történetiség kódjával* kiegészülve biztosítja a besorolhatóságot.

A *történetiség kódja* sajátos jel (pontosabban jelek együtthatása), amely megragadható a részletmozzanatokban, de fontosabb, hogy áthatja a filmtextúra teljességét. Ez maga a történelmi tények és összefüggések alapján megidézett korszellem, amely tematizálja a cselekményt, meghatározza a film atmoszféráját. Ennek folyamatos jelenléte nélkül a tartalmi konstrukció veszítené el történelmi jellegét.

Ha a történelmi válsághelyzet nem hangsúlyozódna folyamatosan Keleti Márton történelmi vígjátékában, *A tizedes meg a többiekben*, a filmet uraló helyzetkomikum hatástalanná válna. A történelmi kalandfilmben, például *A halál 50 órájában* (K. Annakin) a második világháborús alapkönfliktus végig uralja a filmet, és erre rétegződik rá a részletkonfliktusból (az üzemanyagiány) fakadó többletfeszültség, kölcsönösen generálva egymást.

A fentiek értelmében történelmi film-e Jancsó Mikós *Még kér a népe?* A történelmi pillanat kódját hiába keressük itt, mert nem egyedi, konkrét történelmi esemény ábrázolódik benne, hanem a magyar agrárszocialista mozgalmak természetét megvilágítva a XIX. századból a XX-ba átlépő, igen hosszú korszak értelmezésére vállalkoztak az alkotók. A film anakronizmusai, amelyek megnyilatkoznak zenei anyagában, szövegbetéteiben, stilizációjának uralkodó módjában, nehezen értelmezhetők a korszak kódjaként. A két faktor végül is nincs negligálva, de érvényesülésük csak nagy áttételek révén valósul meg. Ugyanakkor a történetiség kódja, amely súlyában meghaladja a másik két, történelmi jelleget teremtő, korhitelesítő jelapparátust, áthatja, uralja a film egészét. Az áttekintés tárgyát képező korszak paraszti világába vezető történetfilozófiai megközelítés, a népforradalom elvetelésének vizsgálata a történelmi filmek sorában kivételessé teszi a *Még kér a népet*.

„Véleményem szerint ebben a filmben is, mint Jancsó valamennyi filmjében – írja Józsa Péter 1972-ben – a magyar történelem problémáiról, a magyar progresszió sorsáról a[z 18]48 utáni nemzeti fejlődés tragédiáiról van szó.”¹⁰

A múlttá váló jelen és a jelenben utánképzett múlt viszonya

A történelmi film fogalma – ahogy arról már szó esett – a történelmi regény analógiájára formálódott. Az áthallások nem önkényes módon mentek végbe. Az irodalomesztétika régi és új eredményei – mutatis mutandis – segítséget nyújthatnak vizsgálatunk tárgyának labilis lábakon nyugvó (illetve nem nyugvó) meghatározásában. Akceptálható szempontok mérlegelésének lehetőségét kínálja Bényei Péter rendkívül figyelemre méltó tanulmánya a történelmi regényről.¹¹

¹⁰ JÓZSA PÉTER: A vallásos népforradalom anatómiája. In: Uő.: Esztétikai alkotások társadalmi hatása, Budapest, 1976. Népművelési Propaganda Iroda, 74.

¹¹ BÉNYEI PÉTER: A történelmi regény műfajkonstituáló tényezőinek meghatározási kísérlete. In.: Studia litteraria iuvenium, redigunt: I. Bitskey et L. Imre. Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete, Debrecen, 1999, 55–89. [Bényei, 1999]

Rózsa János vetette fel az emlékezetes Filmkultúra-vitában, hogy egy jelenben játszódó, tehát az elkészítés idejének társadalmi viszonyait ábrázoló filmet, ha valós képet ad a maga koráról, egy bizonyos idő eltelte után, kvázi automatikusan, történelmi filmnek kell tekinteni. Az említett irodalomtörténész értelmezése a történelmi regénnyel kapcsolatban az ilyen lehetőséget kizárja, és érvelése a filmre vetítve is több mint megfontolandó.

Bényei joggal hangsúlyozza, hogy „a történelmi regények teremtett valósága a történelmi múlt »utánképzése« révén jöhet létre”,¹² azaz a szerző viszonylagos szabadsággal teremt múltképet, s alapvető célja „az általa konstruált múlt *esztétikai funkcióba helyezése*”.¹³ Az ábrázolt múlt tehát nem történelmi tény, hanem értelmezett múlt, és hogy a múlt értelmezhető legyen, mindenképp el kell távolodni tőle. Ez a megfontolás – ezt könnyű belátnunk – minden változtatás nélkül igaz a történelmi filmre is.

A történelmi filmben nem a történelem éppígyletének ábrázolása a cél, hanem valamely esztétikailag megformált, az adott szerzői cél érdekében kialakított múltkép megteremtése. Az utánképzett múlt ott sem azonos a történettudomány által kialakított múltképpel, és nem azonos az ábrázolás jelenének világával sem. Távolságot tart mindkét irányban. „[J] elentésem feszültségbe hozza – mondja Bényei a történelmi regényről – a befogadás vagy a megírás evidenciáit az utánképzett múlt működő entitásaival.”¹⁴

Ezért nem lesz soha történelmi film például Fábri Zoltán 1956-ban bemutatott *Körhintájából*, amely hitelesen ábrázolja ugyan az 1950-es évek közepének paraszti világát, benne az akár történelminek számítható termelőszövetkezeti viszonyokat, de az értelmező távlat híján megmarad a jelen idejű konzekvenciák foglalatának, ami persze nem von le semmit művészi értékéből, de maga a film másfajta zsánerképlet alapján ítélni lehet meg.

Indokolt az a kérdés, amit Berend T. Iván vetett fel, hogy tudniillik időben milyen távolságra van szükség ahhoz, hogy az utánképzett múlt a történelmi jelzővel megjelölhető legyen. Am ezt a távolságot konkrét, pláne konstans adattal kifejezni aligha lehet. Annyira van szükség, amennyi az elfogultságtól, a szubjektivitástól, az érdekvezéreltségtől el tudja távolítani az alkotót, aki a múltat megidézi. Az utánképzett múltkép sem lesz objektív abban az értelemben, ahogy azt egy történész munkájától elvárjuk, de esztétikai eszközökkel megkonstruált világának művészi igazságáról meg kell tudnia győzni a befogadót.

A szükséges távlat hiányából fakadó eszmei zavar jellemzi például Keleti Márton 1959-ben bemutatott, az 1956-os forradalmi viszonyokat ábrázoló, történelminek szánt, de inkább a kor politikai céljait szolgáló, történelemhamisító filmjét, a *Tegnapot*. A korabeli kritikus így ír róla: „A filmbeli történetből ugyanazok a tanulságok vonhatók le, elméleti elemzés során, amelyek a történelem valóságos eseményeiből kiviláglottak: az, ami Magyarországon 1956 októberében végbement, fegyveres ellenforradalmi felkelés volt: egy *tudatos* felfegyverzett, ellenforradalmi kisebbséget *félrevezetett*, túlnyomórészt jószándékú tömeg követett...”¹⁵

¹² Az idézőjelbe tett fogalmat Kemény Zsigmond és Arany János vezette be az irodalmi diskurzusba.

¹³ BÉNYEI, 1999. 67.

¹⁴ Uo. 68.

¹⁵ MESTERHÁZI LAJOS: Tegnapi. Filmvilág, 1959. 4. sz. 3–4.

Ahogy az idézett szöveg bizonyítja, a fikciós cselekmény egyúttal alkotói állásfoglalást is jelent, ítéletet formál, de itt a jelen mond ítéletet a jelen felett, és ez a verdikt nem állta ki az idő próbáját, gyökeres ellentétben áll az utókor konszenzuson nyugvó álláspontjával. Az az idő, ami eltelt a valós események és a *Tegnapban* megjelenítettek között, kevésnek bizonyult, ezért a történet megmaradt átpolitizált, átideologizált jelennek, és nem helyeződtött történelmi dimenzióba.

A történelmi tények és a fikciós elemek viszonya a történelmi filmben

A módszertani szempontból modellnek tekinthető történelmi játékfilm az első kockájától az utolsóig fikció. (A leegyszerűsítés kedvéért tekintsünk el itt az ilyen filmekbe esetlegesen beépített dokumentum-felvételektől, mint amilyenekkel találkozhatunk például Mészáros Márta Nagy Imre-filmjében, *A temetetlen halottban!*) Távolságot tart a tényleges történelmi valóságtól, de kétségkívül felidézi azt, kisebb vagy nagyobb mértékben. Színészi megformálásban bemutathat történelmi személyiségeket, de azok még fiziognómiájukban is el fognak térni az eredeti alakoktól; készülhet úgynevezett eredeti helyszíneken, de ez legfeljebb a valóság illúzióját keltő látvány marad; ragaszkodhat a történettudományban feltárt valóságos eseményekhez, bár ez is csak a lényegét illetően, de nem a részletek tekintetében tükrözi a múltat. A nézői attitűd mindenkor ambivalens marad: az identifikációra való készség mellett a tudattalanban benne él, hogy virtuális valóság játszódik előtte.

Fikció és valóság viszonya a művészetben régóta téma a tudomány képviselői számára. Már G. E. Lessinget is foglalkoztatta a XVIII. század közepén, a történelmi drámáról elmélkedve: „...mennyire szabad a költőnek eltávolodnia a történelmi igazságtól. Mindenben, ami a jellemet nem érinti, amennyire csak akar. Csak a jellemek szentek előtte; ezeknek a kidomborítása, ezeknek a legjobb világításban való bemutatása csupán az, amit a sajátjából hozzá szabad tennie; a legkisebb lényeges változtatás megszüntetné az okot, amiért e neveket viselik, és nem másokat; és semmi sem visszatetszőbb, mint az, ha nem tudjuk okát adni valaminek.”¹⁶

Amit Lessing állít a *Hamburgi dramaturgiában*, azt visszaigazolván helyesli Lukács György *A történelmi regény és a történelmi dráma* című, sokat idézett tanulmányában: „Lessingnek teljesen igaza van, amikor egy történelmi dráma megítélésakor energikusan elutasítja, hogy a történelmi igazságra, vagy ennek hiányára hivatkozzanak.”¹⁷

Ha az idézettek kiegészítjük Goethe és Hegel egybehangzó nézetével a „szükségszerű anakronizmusok”-ról, akkor előttünk áll fikció és valóság irodalmi alkotásokban fellelhető viszonyának elméleti alapzata, amelyet a korábban is említett analógia alapján a filmművészetre is érvényesnek gondolhatunk.

¹⁶ G. E. LESSING: Hamburgi dramaturgia. Huszonharmadik szám. In: Uő.: Válogatott esztétikai írásai. Ford. Timár Ilona. Budapest, 1982. Gondolat, 395.

¹⁷ LUKÁCS GYÖRGY: Történelmi regény és történelmi dráma. In: Uő.: Művészet és társadalom. Budapest, 1968. Gondolat Kiadó, 256.

Am a tágra szabott mozgástérben valahol mégiscsak kell lennie egy határnak, amelynek az átlépése már a történelminek szánt alkotás lényegének elvesztését eredményezi. Hol húzható meg ez a vonal?

Az egri vár ostromának ábrázolása szempontjából közömbös, hogy volt-e a támadók között egy Jumurdzsák nevű török, és a várvédők között egy Sárközi nevű magyar; vagy az, hogy hogyan működött a tüzeskerék, ha volt ott egyáltalán tüzeskerék, de az nem, hogy a viadal a végvári harcok idején, 1552-ben zajlott, Dobó István volt a várkapitány, és végül a vár magyar kézen maradt. Az 1848-as magyar forradalomról szólva közömbös, hogy Petőfi a *Nemzeti dal* március 13-án vagy 14-én írta; otthon-e vagy máshol; megírásakor Szendrey Júlia nemzeti főkötőt varrt-e vagy vacsorát készített, de az, hogy a költő március 15-én mondta el először a nyilvánosság előtt a verset, ami a további események katalizátora lett, a lényeg torzítása nélkül nem változtatható meg, nem hagyható ki, és nem bagatellizálható.

Van tehát egy *történelmi minimum*, amihez az alkotónak igazodnia kell! Tényekben, személyekben, időpontokban, eszmetörténeti vonatkozásokban. Ezek azok, amiket fontosabb történetiség kódjában körvonalaztunk. Az, hogy egy verifikált tény a művészi alkotás logikai rendjében ennek a történelmi minimumnak a része-e, esetenként vitatható ugyan, de a történelmi minimumot reprezentáló vonatkozások nélkül az alkotás megszűnik jogosulttá válni a történelmi jelzőre.

Lukács György az említett szöveghelyen azt is hangsúlyozza, hogy „a regény erősebben kötődik az egyes történelmi mozzanatokhoz, mint a dráma.” E tézis igazságtartalma is



Venczel Vera (Cecey Éva) és Kovács István (Bornemissza Gergely) az *Egri csillagokban*

könnyen belátható. A dráma intenzív totalitásából másfajta világgép rajzolódik ki, mint a regény extenzív építkezési módjából, részleteket feltáró ábrázolástechnikájából. Ez a különbségtétel fokozottan érvényes a filmi közlésmódra. Benne – a mozgókép mindent valóságossá tevő közvetlen tükrözésmódja miatt – a konkrétság még erőteljesebben, határozottabban érvényesül, mint a drámában vagy a regényben. A film hibásan ábrázolt történelmi közege gyorsabban lelepleződik, és a szükséges tények ábrázolásának hiányát előbb számon kérik rajta.

A *Világirodalmi Lexikon*ban nem találkozunk áltörténelmi dráma illetve áltörténelmi regény címszóval, a filmes irodalomban viszont néha előfordul ez a jelzős szerkezet, bár meglehetősen következetlenséggel értelmezve. Áltörténelmi film akkor jön létre, ha a fenti értelemben vett történelmi minimummal szembe mennek, átírják vagy megváltoztatják valamely konkrét céllal. Ez történt például a *Jud Süss* (V. Harlan) esetében, ahol az ideológiai cél játszott szerepet a történelemhamisításban, és ez történt a *Becstelen brigantykban* (Q. Tarantino), ahol a kalandfilm izgalomkeltés szándéka miatt tértek el a nyilvánvaló történelmi tényektől.

*

Ha az ismertetett kritériumok alapján rajzoljuk meg a történelmi filmek körét, majd e körön kívülre tekintünk, akkor a játékfilmek egy másik, egy ennél jóval tágasabb tartományában tarthatunk szemlét. Itt azonban az a rendezőszándék, amelyet a történelmi film címszava alatt érvényesítettünk, kicsorbul, mert hasonló jellegű, rendező elvet jelentő, rendszerező fogalmat alig találunk. Akad ugyan néhány (pl. a pszichológiai film, a politikai film, a vallási film, stb.), de – még ha pontosan értelmezhetőek lennének is – szűk köröket fednének le. És mi legyen tipológiai szempontból azokkal a filmekkel, amelyek egyik körbe sem illeszthetők bele? Részhalmazokat képezni ugyanis csak a halmaz egészének függvényében lehet.

Summa summarum: a *történelmi film* fogalma minden kétséget kizáróan megjelöl egy entitást, de nem illeszthető be a játékfilm tipológiai rendszerébe. Leginkább *orientációs kategóriának* nevezhetjük, amely előszűrőként funkcionálhat a tipológiai rendszerezés számára. Túlságosan sokféle filmet ölel fel, és e sokféleség megközelítése számára támpontot nem ad, mert egy film szűkebb, csoportjellemző, azaz műfaji sajátosságairól nem árul el semmit. Mondhatjuk azt, hogy *A tizedes meg a többiek* történelmi film, ám ezzel csak egy hatalmas, és alapösszefüggéseiben rokon műveket felölelő halmaz részeként jelöltük meg, a történelmi vígjáték fogalmával viszont közelebb vittük tipológiai lényegéhez, és a nézői várakozást is jobban fel tudtuk kelteni iránta. Nem véletlen, hogy a történelmi film fogalmát így, minden szintagma-kiegészítő elem nélkül ritkán használják.

Minden kétséget kizáróan történelmi film C. T. Dreyer *Jeanne d'Arc szenvedései*, V. Fleming *Johanna d'Arc* és R. Bresson *Jeanne d'Arc pere* című filmje is. E rendezők ugyanazt a történettudomány által visszaigazolt, jól dokumentált sorsot választották témául, de mindhárom más-más megközelítésben, másfajta műfaji jegyek segítségével ábrázolja

főhőse személyiségét. Valamennyien ragaszkodnak a fontosabb kérdésekben a történelmi tényekhez, mégis három, markánsan különböző Johanna-képet kapunk. Dreyer az érzelmeivel viaskodó, halálával katarzist kiváltó tragikus hőst teremt. „Az egy napra sűrített cselekmény a görög tragédiák sűrítettségéhez hasonló egyszerűséggel, szigorúsággal pereg le előttünk” – írja a Baróti Dezső – B. Egey Klára szerzőpáros.¹⁸ Fleming melodramatikus elemekkel megtűzdelt epikus cselekményvezetésű történetben a népi hőst mutatja fel, Bresson pedig, szigorúan a perre koncentrálnak, Jeanne d’Arcban a szakrális alakot, a mártírt, a szentet állítja elénk. Három film – műfaji szempontból három, jól megkülönböztethető, műfaji képlet.

A sokféleség ellenére is van azonban esély a történelmi filmek tipológiai rendbe illesztésére. Egy korábbi tanulmányomban¹⁹ javasoltam, hogy a játékfilmeket egy vertikálisan képződő rendszer első lépcsőjében rendezzük négy fő csoportba, úgymint: intellektuális (gondolatvezérelt) filmek, érzelemvezérelt filmek, cselekményközpontú filmek, a drámai műnem konfliktustípusai szerint felépülő filmek. (Hogy ezeket műnemnek, típusnak vagy valami másnak nevezzük-e, másodlagos kérdés.) Megkockáztatom: e négy skatulya valamelyikébe bármelyik játékfilmet, következésképp bármelyik történelmi filmet is bele lehet helyezni, műfaji elnevezésüket pedig a „történelmi” mellé helyezett kiegészítő megjelöléssel a néző számára is egyértelművé lehet tenni.

Íme, mutatóban néhány példa!

A történetfilozófiai parabola (Jancsó Miklós: *Égi bárány*), a történelmi esszéfilm (Goddard: *Németország, két (új) nulla*); a történelmi románc (Mamoulian: *Krisztina királynő*), a történelmi idill (Marischka: *Sissy*); a történelmi kalandfilm (Várkonyi Zoltán: *Egri csillagok*), a történelmi politikrimi (Costa-Gavras: *Z, avagy egy politikai gyilkosság anatómiája*); a történelmi tragikomédia (Fábri Zoltán: *Hannibál tanár úr*), a történelmi tragédia (Wajda: *Hamu és gyémánt*).

Amit még végezetül hozzá kell tennünk: a játékfilmek körében éles műfaji határvonalakra, vitathatatlan minősítésekre ritkán számíthatunk.

¹⁸ Jeanne d’Arc szenvedései. In: *Filmek könyve*. Szerk. B. EGEY KLÁRA. Budapest, 1967. Magvető Könyvkiadó, 53.

¹⁹ HAMAR PÉTER: Tájékozódó lépések a filmműfajok világában. Szabolcs-szatmár-beregi Szemle, 2017. 4. sz. 88-96.