

- ¹⁰ Filmkultúra, 1969/3. Újraközölve: BÍRÓ Yvette (vál.): *Filmkultúra 1965–1973*. Budapest, 1991, 45.
- ¹¹ Filmkultúra, 1969/5. Újraközölve: BÍRÓ Yvette (vál.): *Filmkultúra 1965–1973*, Budapest, 1991, 47.
- ¹² B. RÉVÉSZ László: *Pogány – egy magyar falu évtizedei, 1970–2012. Egy dokumentumfilm falukrónika nyomán*. Budapest, 2012.
- ¹³ <http://www.hedervar.hu/> (Utolsó letöltés: 2013. dec. 19.)

SÁRKÖZY RÉKA

filmtörténész

VÁLTOZÁSOK A DOKUMENTUMFILMEK MÚLTSZEMLÉLETÉBEN

A „befejezetlen múlt” problémája Magyarországon máig súlyos teher. Mást jelentett ez a rendszerváltás előtt, és más problémákat vet fel napjainkban, de a magyar társadalom saját történelméhez való viszonya ma sem nélküli a konfliktusokat, értelmezési zavarokat. A közel-múlttal való szembenézés és a történelemvizsgálat az elmúlt évtizedek magyar játék- és dokumentumfilmjeinek egyik legfontosabb hagyománya volt. Előadásomban a dokumentumfilmek múltszemléletének változásait szeretném nyomon követni az elmúlt harminc év filmjeinek tükrében

A következőkben azt a négy nagy csoportot szeretném ismertetni, amelyekbe a történelmi dokumentumfilmet soroltam, ezek természetesen tartalmazznak átfedéseket, átmeneteket egymáshoz.

I. A kibeszélés történetei. Céljuk egy új emlékezeti hely megteremtése.

II. A történelmi mítoszok filmjei. Céljuk a nemzeti identitás újrafogalmazása, egy közös történelmi hagyomány megteremtése.

III. A mikrotörténet filmjei. Céljuk a személyes identitás konstrukciója, közös módszerük, hogy ehhez egy 20. századi trauma értelmezésén keresztül jut el az alkotó riportalánya segítségével. Gyakran személyesen is érintett.

IV. A politikai dokumentumfilmek, melyek közvetlen politikai célkitűzéseket tartalmazznak, és azokat meg is valósítják.

I. A KIBESZÉLÉS TÖRTÉNETEI

A korai, a nyolcvanas években készült filmek elsődleges célja a múlt feltárása volt. Gyakran a történettudomány előtt jártak a filmrendezők kameráikkal. A levéltárak elzártsága miatt a szabadon feltárható forrásokhoz fordulhattak: az élő emberi szóhoz, melyen keresztül feltárultak a magyar társadalom kollektív emlékezetében őrzött, de a filmesek megjelenéséig nyilvánosan ki nem mondható történetek. Az úttörő alkotás Sára Sándor 25 részes dokumentumfilm-sorozata volt, az 1982-ben készült *Krónika*. A második magyar hadsereg tragikus sorsa először kaphatott nagy nyilvánosságot, de így jutott pár évvel később a nézők elé az elhallgatott recski munkatábor története Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza filmjében, a hortobágyi kitelepítések krónikája Gulyás Gyula és János *Törvénysértés nélkül* c. filmjében, vagy így szólalhattak meg először Almási Tamás már a rendszerváltás után készített *Ítéletlenül* c. filmjében az ötvenes években elhurcolt és bebörtönzött asszonyok. A filmekből feltároló történetek éppen abban a Jan Assmann által kritikus küszöbként értékelt két emberöltőnyi, 40 éves távlatban kapták meg méltó nyilvánosságukat, melyben az adott eseményt fiatal felnőttként átélő generáció tagjaiban – Jan Assmann idézve – „szárba szövik az emlékezés, s vele a rögzítés és a továbbadás vágya.”¹

„A bensővé tett – más szóval az emlékezetben őrzött – múlt elbeszélésekben ölt testet. Az elbeszéléseknek mindig van valamilyen funkciója: vagy a fejlődés motorjaként működnek, vagy a folytonosság fundamentumát alkotják. A múltra azonban egyik esetben sem „önmagáért” emlékeznek.² Az emlékezés a nyolcvanas évek történelmi dokumentumfilmjeiben is sok különféle szerepet töltött be. Az elégtétel megadása, a gyász átélésének lehetősége az áldozatoknak – fontos társadalmi funkciója volt ezeknek a filmeknek: a nyilvánosságba beemelt történetek második világháborús magyar veszteségekről, a kommunista rendszer bűneiről, közösen átélt traumákról katalizátorként hatottak és felgyorsították a rendszerváltás folyamatát. A leginkább az

oral history módszeréhez hasonlóan dokumentált személyes történetek tartalmi értéke is többfunkciós volt. Egyrészt az elhangzó személyes történetek mozaikszerűen felépülő tablónak álltak össze, és ezekből felépülhetett az áldozatok, kitelepítettek, elítéltek közös emlékműve. Az elhangzottaknak történelmi értékük is volt, hiszen a hivatalos források akkor még nem álltak a kutatók rendelkezésére, hiánypótló információkhoz juttatták a filmesek a nézőket. A történelmi pontosságra törekvés az alkotók kifejezett szándéka volt, „az igazság feltárására” törekedtek filmjeikkel. Legjobb példa erre talán Ember Judit *Pócspetri* c. filmje, amelyben egy koncepció per leleplezését a hosszú interjúkban manifesztálódó nyomozás dokumentálásával és közzétételével éri el a rendező. Ugyanakkor kezdetektől jelen van a filmekben az ún. megalapozó történetek létrehozásának szándéka is: szükség volt valamire, értékekre, történelmi fogódzókra, melyeknek folytonosságát felkutatva később támaszkodhat a magyar társadalom lelki ismerete, s amiből kiindulva egy új, közös értékrendet lehet majd kialakítani. Ezek a jövőt megalapozó történetek valójában mítoszok. Az emlékezetben őrzött történetek, amelyek a korai, a nyolcvanas években és a kilencvenes évek elején feltárultak a múltból, egyaránt tartalmazták mindkét elemet: mítoszokat és tényeket, de a feltárás és a nyilvánosság elérése volt az uralkodó alkotói szándék.

II. A TÖRTÉNELMI MÍTOSZOK FILMJEI. AZ IDENTITÁSÉPÍTÉS FILMJEI

A kutatás szabadsága, a feltároló archívumok, köztük különösen a Történelmi Hivatal megalapítása, elvben kihúzta a talajt a múlt feldolgozását maga elé célul kitűző dokumentumfilmek elől. A tudomány behozta hátrányát, és professzionális művelőinek felkészültsége azonnali veszteségre ítélte a filmeseket. Mégsem maradtak ők sem feladat nélkül. Hogyan lehetséges ez? A kimondott cél a filmrendezők számára a múltfeldolgozás maradt, de a hangsúlyok fokozatosan átalakultak

a történetmesélésen belül. A tudományos feltárás szerepe háttérbe szorult, egyre fontosabbá vált azoknak az alpmítoszoknak a megkonstruálása, melyekre az új magyar demokrácia felépíthette önmagát. Az emlékezéshez a filmek is biztosították az elengedhetetlen emlékezeti helyeket. A 20. századi traumák, el nem mondott történetek sorából kiemelkedett az 1956-os forradalom története, amely az utolsó tabu volt, s amelyet az összeomló Kádár rendszer még tiltólistán tartott. 1990-től sorra készültek a legismertebb, ikonikus budapesti történetek után a vidéki városok, a kistelepülések forradalmát feldolgozó filmek is, a forradalom sok neves és ismeretlen hősenek portréfilmjei. Ezek a filmek mind kettős bázisra épültek: a résztvevők emlékezetére és a történész szakértő aktív jelenlétére.

A rendszerváltás után készített történelmi dokumentumfilmek tartalmi, esztétikai, múltat megközelítő kérdésfeltevései, időnkénti válaszai nem túl bonyolult fejlődési vonalat követnek. (Vagy talán helyesebb inkább a semleges 'változás' szót használni ezekre az elmozdulásokra?)

A társadalomban elfogadottá vált a történelmi dokumentumfilm, mint a múlt egyik emlékezeti helye, tekintélyre tett szert ebben a szerepében, bár népszerűségéből veszített. Már csak ritkán lehetett vele mozikat megtölteni, ha az sikerült, azt nem elsősorban a film tartalmi vagy művészi értékeinek köszönhette, hanem mint a társadalom – vagy annak egy csoportja – számára jelentős szimbolikus tartalom hordozója ért el sikereket. A vetítések formalizálódtak, egyre inkább a kitüntetett dátumokhoz köthető részvétellel; az ilyen alkalmak megemlékezési szertartássá alakultak. Létrejöttek a harmadik Magyar Köztársaság új ünnepei, emléknapijai (október 23., november 4., a kommunizmus áldozatainak emléknapija, a Holocaust áldozatainak emléknapija, s legutóbb a Nemzeti Összetartás Napja, június 4.), a filmek az ezekhez társított megemlékezések dramaturgiai elemévé, televíziós ünnepi műsorok üres rituális kellékeivé váltak. A televízióba szoruló filmeket az érdeklődés csökkenésével egyre későbbi adásidőben sugározták, ez a helyzet máig fennáll: az MTVA 2011-es pályázatára

elkészült filmek kezdési időpontja este tíz és éjfél között volt a legutóbbi hetek tapasztalatai alapján. Ahogy egyre inkább vált szertartássá a filmek vetítése, úgy veszítettek frissességükből dramaturgiai felépítésükben, filmnyelvi, esztétikai megoldásaikban. Kialakultak a műfaj kliséi, a készülő filmek tömegében elvesztek, vagy állami forráshoz sem jutottak a kísérletező, esetleg valamiben újat kereső filmek. Így veszítette el folyamatosan közönségét is a történelmi dokumentumfilm; egyre kevesebb embert tudtak a rendezők megszólítani filmjeikkel.

A rendszerváltás után újra kellett fogalmazni a nemzeti identitáshoz kapcsolódó legfontosabb elemeket, bizonytalanná vált minden, hiszen érvényüket veszítették a régi keretek. Tisztázásra szorult a magyarság jelenbeli helyzete, és hogy ez megtörténjék, újra kellett fogalmazni a múltat is, hogy annak értelmezési kereteiből a kilencvenes évektől újra határozhassa magát a nemzet egy közös identitás megtalálásával. A filmek egyre inkább ehhez nyújtottak fogódzókat. 1956 története meghatározó múltbéli történetévé vált, amelyre nemcsak önmagáért emlékeztek vissza, hanem mert meg lehet vele alapozni a jelent és a jövőt is.³ A filmekben általános maradt a hosszú interjúkból felépülő narratív szerkezet. A dinamikus képek hiányát a szűkös anyagi források is indokolták. Az elbeszélte múlt történetében állandó motívummá vált a gyász, a veszteség, az elszenvedett sérelmek sorolása: a múlt a magyarság szenvedéstörténetével vált azonosná. A filmekben konszenzuális kiindulóponttá vált, hogy a magyarságot áldozatként ábrázolták, agresszorai külső és belső ellenségei lettek: az előbbieket a németek, az oroszok, utóbbiak a kommunista erőszakszervezetek képviselői, az ávósok.

A rendszerváltást követő években a dömpingszerűen készített történelmi dokumentumfilmekben a történetek szereplői és az elbeszélte történetek mítoszok konstruálásához használt építőkövekké egyszerűsödtek. A filmek elbeszélismódja is ennek megfelelően mozdult el az évek során: a pontosságra való törekvés szándékát felváltotta a szimbolikus történetmesélés; megjelentek a forradalmárok sztereo-

típiái: az ártatlanul kivégzett nő, a pesti srác figurája, a kivégzett ártatlan, hős kamasz, a Corvin közű fiúk. A forradalom témája szakralizálódott, ezzel párhuzamosan az ellenségkép demonizálódott. Mítosszá vált a forradalom, a magyar demokrácia eredetmítoszává.

Ha egy filmtípus elterjed, az mindig valós társadalmi igényre adott reakció. Schiffer Pál szerint akkor készülnek jó dokumentumfilmek egy országban, ha egy társadalom kíváncsi önmagára, sőt meg akar változni. „A nyolcvanas években, amikor sorra születtek a történelmi dokumentumfilmek, az addig amnéziában szenvedő társadalom meg akarta ismerni saját múltját, hogy mi történt 44-ben, 56-ban vagy a 68-as változások idején. A kilencvenes évek magyar társadalmában nem biztos, hogy meg akar változni, vagy ha igen, akkor sem tudja, hogyan. Ez is okozza a dokumentumfilm szerepének, helyzetének változását.”⁴

A filmek az állami filmtámogatási rendszer keretein belül készültek. A pályázatok az állami megrendelő preferenciáit tükrözték, a filmesek pedig – érthető gazdasági megfontolásokból – ennek igyekeztek megfelelni. A filmek a kezdetektől szorosan kapcsolódtak a politikához. Sokan, akiket a filmesek „fedeztek fel”, közszereplővé váltak, ez különösen a tömegesen készülő '56-os filmek szereplőire igaz. Veteránszervezetek képviselőiként is részt vettek a közéletben, aktív politizálásba fogtak. Ezzel ugyanakkor „elvesztették arcukat”, érdekességüket a filmesek számára, de továbbra sem maradtak távol a forgatóasztaltól, ha hívták őket. Wittner Mária, a Pongrácz fivérek, Obersovszky Gyula, Fónay Jenő unalomig ismételt figurákká váltak, nyilvános szerepléseik tovább apasztották a filmek közönségét. A politikai pártok felhasználták őket saját céljaikra, a filmek is gyakran váltak politizálás eszközeivé. Az a tény viszont, hogy a forradalom egykori szereplői a rendszerváltás után a politika perifériáján politizálhattak, és a filmeknek ugyanők maradtak főszereplői, a filmek helyzetét is a periféria felé tolta el.

III. A MIKROTÖRTÉNET FILMJEI

A posztmodern történetírás szerint a múlt és a történelem két külön dolog. Múlt csak egy van, de sok diskurzus szólhat róla. Illúzió, hogy megrajzolható az egyedül igaz kép, a múltnak egynél több olvasata van, amely történelemként igazolható és előadható.⁵ A dokumentumfilm ideális terepe az olyan elbeszéléseknek, amelyek oral history jellegű interjúkból vagy más személyes forrásokból építik fel a múltnak azt a konstrukcióját, amelyet a film szereplői a rendező közreműködésével elfogadnak magukénak, és átadják a nézőknek. Előnyben vannak az ilyen filmeknél a családról szóló, egyéni életsorsból kiinduló történetek, amelyeken keresztül megérthetjük egy tágabb értelemben vett közösség múltját, amely fogódzókkal szolgálhat a jelen jobb megértéséhez is. Korai nagyszerű és fontos példája az ilyen típusú, jelenig ható műltről is szóló elbeszéléseknek Gyarmathy Livia *Együttélés* c. filmje, későbbi alkotás a forradalom 50. évfordulójára Pigniczky Réka által készített apaportré *Hazatérés* címmel, de ide sorolható Gyarmathy Livia legújabb filmje, a budapesti Turul-szobor befogadásának egyéni értelmezési kísérlete, a *Tér* c. film is. Ide sorolnám Forgács Péter munkásságát is. Családi amatőrfilmekből felépített *Privát-Magyarország*-sorozata nemcsak kordokumentum, hanem tudatosan szerkesztett narratíva is a műltről. Magyarország 20. századi történelme a szerző olvasatában.

IV. POLITIKAI DOKUMENTUMFILMEK

Jellemzően a 2000-es években új típusú dokumentumfilm jelent meg: a számonkérést követelő filmek csoportja, amelyek legfőbb jellemzője a *kommunista antihős ellenmítoszá*nak felépítése, a bűnösök megtalálása és megnevezése. A bűnös konstruált képe ugyanolyan sztereotípiá, mint a szakralizált forradalmaré. A múlt kérdései, a jelen társadalmának múlthoz való viszonya, a magyar történelem esemé-

nyeinek, kulcsszereplőinek értékelése a napi politikai diskurzusok kiemelten fontos része ma is. Ez alól az alkotók sem tudják kivonni magukat, de néha ezt nem is akarják, hanem szándékosan bele akarnak szólni, filmjeik elkészítésével befolyásolni kívánják a politikai döntéshozatalt, egyfajta népi igazságosztó hős szerepét tulajdonítva maguknak. A társadalmi szerepvállalás mindig is a dokumentumfilmkészítés fő motivációi közé tartozott, ezek a filmek annyiban mások, hogy közvetlen politikai hatást érnek el, a filmek befogadása, értékelése a napi politikai diskurzus része. A létrejövő mű pedig a történelmi bázisra épített politikai dokumentumfilm. Nemcsak 1956 témája kapott aktuálpolitikai szerepet. Más témájú filmekben megfogalmazott állításokat is zászlajukra tűzhettek mozgalmak, újonnan alakuló pártok, szervezetek. Ilyen volt Koltay Gábor *Trianon* c. filmje is, melynek akkor már ritka telt házas vetítése a politikai jobboldal fontos rituáléjává vált, több mint 100.000 nézővel. A politikai dokumentumfilm legismertebb példája a *Bűn és büntelenség* c. film Skrabski Fruzsínától és Novák Tamástól, melynek elkészítése a „lex Biszku” törvényjavaslat megfogalmazásához vezetett: a számonkérést, a kommunizmus bűnösének felelősségre vonását vonta a figyelem középpontjába 2011-ben, és nagy közönségsikerrel ajándékozta meg a film készítőit. „A filmek retorikájában, érvrendszerében lényeges szerepet töltött be a bűnök felmutatása mellett a bűnösök megnevezése is, ami megint csak az igazságérzet kielégítésének közösségi rítusát szolgálta”⁶ – írja Varga Balázs erről a filmtípusról. A számonkérés elmaradása, a kádárizmussal való szembenézés igénye, az erős antikommunista tartalom a politikai jobboldalon helyezi el ezeket a filmeket, és még az is kérdés, hogy történelmi dokumentumfilmes eredetük, tematikájuk elég erős kapcsol-e ahhoz, hogy ezeket a filmeket egyáltalán a történelmi narratívát megjelenítő filmek csoportjába sorolhassuk.

Megfigyelhető tehát egyfajta időrendiség a filmtípusok elterjedésében. Először az emlékezeti helyek születtek meg, az alaptörténetek. Szükség volt egy közös bázisra, nemcsak a közös értékek újrafoglalása, de a dokumentumfilm módszerrel, az alkotói kör, a műfaji jel-

lemzők első definícióinak kialakításához is. Létrejött az első dokumentumfilm kánon is, azok az alapművek tartoztak már a kilencvenes évek elején ide, amelyek progresszivitása, művészi értéke, bátorsága ma is megkérdőjelezhetetlen. Miután a tematika és az eszköztár egyaránt az alkotók rendelkezésére állt már, sőt az új finanszírozási rendszer felállításával (MTFA, MMA, ORT) bővíthetett az alkotói kör is, lépésről lépésre kialakultak a továbblépés újabb irányai. A rendszerváltás után az alkotók nagyjából kétféle utat követtek, ha a történelem filmes elbeszélését tűzték ki célul. Mindkettő identitáskérdésekre keres választ, az első a nemzeti identitás újraforgalmazásának problémáját helyezi középpontba, válaszokat egy egész közösség, a „nemzet” számára keres, néha „sorskérdésekre” hívja fel a figyelmet. A másik típust inkább az egyéni identitásproblémák érdeklik, és a személyes kérdésfeltevésekre adott válaszok juttatják el az alkotót a nagyobb, közösségi meghatározásokig. Ezek lehetnek a magyarság, a magyarság mint kisebbség, bármilyen más kisebbségi lét vagy szubkultúrához tartozás identitásproblémái. Ez az egyént, a személyességet középpontba helyező filmek csoportja. A kettő nagyon távol áll műtszemléletében egymástól, hiába tűnik úgy, hogy kiindulópontjuk lehet közös: egy ember személyes története. Megközelítésük tér el gyökeresen egymástól. Már Assmann is megkülönbözteti az emlékezés két *modusát*: az eredetre vonatkozó megalapozó emlékezést, és a biografikus emlékezést. Az előbbi mítoszokkal, rítusokkal, mintázatokkal, olyan jelrendszerekkel dolgozik, amelyek mnemotechnikai funkciókkal bírnak, vagyis támogatják az emlékezést és az identitást. Az utóbbi viszont társas interakcióra épül, vagyis a személyesség kiemelt jelentőségű. Az előbbi formái rögzítettek, vagy az évek során azzá válnak, mint a történelmi dokumentumfilmek kiüresedő kliséi a rendszerváltás után tömegesen készülő alkotásokban. Az utóbbi nem reprodukálható: egyszeri és egyéni. Ezek a modusok tükröződnek vissza a történelmi dokumentumfilmek újabb, rendszerváltás utáni generációjában is, a legfrissebben elkészült filmek között is találhatunk példát mindkettőre. Nem azt jelenti ez, hogy a mítoszokat, szimbólumokat középpontba helyező filmekből hiányozna a biogra-

fikus elem, és viszont, hanem hogy az adott filmben melyik megközelítés az uralkodó, és az milyen eszközhasználattal jelenik meg a filmben. Sajátos keveréke a fentieknek a 2000-es évektől a politikai dokumentumfilm magyar változata.

A magyar társadalom megosztottsága a nem politikai filmként készült történelmi dokumentumfilmek műltszemléletén is tükröződik. A mítoszok konstruálására fogékony alkotók a politikai jobboldal narratívája felé sodródtak, kevés a semlegességre és objektivitásra építő mű, amely a néző önálló véleményalkotását tűzné ki művészi céljául. A mikrotörténet filmjei nem tudtak még átütő közönségikert elérni, kivéve talán Papp Gábor Zsigmond néhány művét. Nemzetközi fórumokon Forgács Péter a legismertebb alkotója a filmtípusnak, de az ő munkássága sem ért el itthon soha tömegeket. A közönség aktivitálásában az áttörést a politikai dokumentumfilm hozta el. Nem tudni, ez mennyire pillanatnyi jelenség, és hogy képes lesz-e a Magyarországon nagy hagyományokkal rendelkező történelmi dokumentumfilm visszahódítani elvesztett közönségét. Azt sem lehet tudni, hogy milyen típusú emlékezeti technikák segítségével fordul a múlt témái felé a közönség, lesznek-e olyan művészi eszközök, amelyekkel ezeket a dokumentumfilmek hitelesen tudják megjeleníteni.

Nemcsak az alkotóknak fontos, de a közönségnek is, hogy ezekre minél hamarabb rátaláljanak.

KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS IPARMŰVÉSZET

JEGYZETEK

- ¹ Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Bp., 1999, Atlantisz, 51.
- ² *I.m.*, 76.
- ³ GYÁNI: *Relatív történelem*. H.n., 2007, Typotex, 156.
- ⁴ ZAHÁR Balázs: *A vesztesek harca. Beszélgetés Schiffer Pállal*. Filmvilág, 1998/11, 7.
- ⁵ Keith JENKINS: *Re-thinking History*. London, 1991, Routledge, 5-27.
- ⁶ VARGA Balázs: *Tetten ért képek*. Filmvilág, 2010/12, 43.