

ARCHÍV ÉS FIKTÍV

Történelem-puzzle

MURAI ANDRÁS

1956

AZ ARCHÍV FELVÉTELEK FONTOS SZEREPET KAPTAK A HATVANAS ÉVEK MAGYAR FILMJEIBEN, HITELESÍTETTÉK A SZEMÉLYESEN MEGÉLT MÚLTAT.

Néhány snitt pár filmben, és csupán három-négy perc összesen az archív felvétel a magyar játékfilmben a hatvanas évek végéig, használatuk mégis árukodik a Kádár-korszak kiegyezéssel szabályozott filmkultúrájának történelemszemléletéről. Jellemző a szocialista rendszer Janus-arcúságára, hogy filmdokumentumot legtöbbször épp a legkevényebben védett tabutémát, az '56-os forradalmat érintő rendezésben találunk. Ha egy magyar állampolgár 1990-ig lelkiismeretesen nézte a hazai filmeket, összesen 9-10 percnyi dokumentum értékű felvételt láthatott '56-ról – igaz, ennek közel fele a kevés választási lehetőség miatt ugyanaz a képsor.

Az archív filmek hazai felfedezésének nyugat-európai előzményei vannak, az első emlékeztető példákat az új hullámok időszakában találjuk, főleg francia szerzői alkotásokban. 1959-ban merész újítás volt, mikor a *Szerelmem, Hiroshima* az atomtámadás közvetlen következményeit tárgyilagosan megörökítő elborzasztó dokumentumfelvételeket a szereplők legszemélyesebb emlékeivel ötvözte. Alain Resnais a kétféle filmanyag váltakozásával a személyes és a kollektív emlékezet szétbogozhatatlansága mellett a belső, individuális és a külső, közösségi múlttapasztalat átadásának problematikusságát nyomatékosítja.

Az archív felvételek tehát a magyar filmben, feltételezhetjük, az európai háttérrel egyáltalán nem függetlenül jelennek meg, ugyanakkor a hazai társadalmi viszonyokhoz adaptált sajátos változatban terjednek el. Használatukban azt a kétirányú hatást fedezhetjük fel, amit általában a magyar új hullám esetében: a nyugati modern filmet, valamint a közelmúlt embert próbáló eseményeinek óvatos feldolgozását és közéletbe emelését

lehetővé tevő politikai klíma változását. Mire a hatvanas évtized véget ér a filmdokumentumok alkalmazásának alapvetően két, egymástól eltérő változata jellemző. Az egyik utat a múlttal foglalkozó játékfilmek jelentik, ahol az események rekonstrukciójában, és a múlthoz való személyes viszony kiemelésében kapnak szerepet. A másik esetben, főleg a BBS-ben készült munkákban a történelem elvontabb megközelítésének eszközeként jelennek meg, és egyúttal fontos referenciák a filmes önreflexióban. Játékfilmekbe illesztve (*Párbeszéd, Álmodozások kora, Apa, Utószезon*) feladatuk a történelem sorsfordító helyzeteinek valóságghú megjelenítése, a film által felépített cselekményvilág legitimálása. A Balázs Béla Stúdió filmetűdjeiben (*Variációk egy témára, Pro patria*), és a filmesszékekben (*Agitátorok, Büntetőexpedíció*) viszont nem a múlt élethű megjelenítéséért felelnek, inkább általános történelmi jelenségek (háború, forradalom) értékítéletének kifejezésében van szerepük. Bármennyire távol áll egymástól a játékfilmek és a BBS kísérletező műveinek archív-használata, tematikailag közös nevezőre hozza őket a magyar új hullám egyik karakteres vonása: a traumatikus múlttól, és áttételesen a jelen társadalmi problémáiról folytatott párbeszéd igénye. Különbséget az illesztések céljában és módjában, a két anyag, az eredeti és a forgatott jelentek viszonyában találunk. Az archív felvételek alkalmazása ugyanis arról szól, hogyan épül a töredék az egészbe, a régi filmfelvételnek, mint idegen testnek milyen jelentést adnak az új körülmények, és viszont, a filmdokumentumok képviselte tényszerűség hogyan hat a fikcióra. A játékfilmek a történelmi hitelességet célul tűzve többnyire a mesterséges narráció és az eredeti mozgókép közti

különbség elfedésére, a kettő összedolgozására (*Párbeszéd, Apa*), vagy a közös cselekményvilág megteremtésére törekednek (*Álmodozások kora, Utószезon*). Az esszék és etűdök – mindenekelőtt a montázssal – viszont épp e különbségre, a „régí anyag” jelenlétére és a múlt elkerülhetetlen konstruáltságra hívják fel a figyelmet.

A BIZONYÍTÓ ERŐ – JÁTÉKFILMEK

A hatvanas évek történelmi filmjei a személyesen megélt múlt elbeszélésével és a történelmi események – politikai körülményekhez mérten – tényszerű ábrázolását igyekeznek ötvözni. A *Párbeszéd, a Hideg napok, a Tízezer nap, a Hűsz óra, az Apa, vagy az Utószезon* közös vonása az időfelbontásos elbeszélési forma alkalmazása, ami a személyes emlékezésre, illetve a szubjektív tudatállapotról helyezi a hangsúlyt, így a filmek szereplőinek nézőpontján keresztül tárul fel a múlt, a főhős érzésében, tapasztalatán átszűrve értelmeződik az adott történelmi helyzet. Abban a néhány filmben, ahol szerepet kapnak, az archív anyagok ennek az emlékeztetői folyamatnak a részeként jelennek meg, ott, ahol összeér a személyes tapasztalat a történelmi eseménnyel.

Ugyanakkor van egy másik funkciója is az archívoknak, mégpedig a múlt történéseinek, a helyszínnek, a résztvevőknek és a cselekménynek a színről színre láttatása. Különösen fontos ez az '56-os forradalmat illetően, amelyről először a *Párbeszéd*-ben, majd Szabó István első két filmjében, az *Álmodozások korában* és az *Apában* találunk eredeti felvételeket. Figyelembe véve a Kádár-rendszer '56-ra vonatkozó radikális felejtéspolitikáját, adódik a kérdés: milyen szerepben jelennek meg a közelmúlt történéseit megelevenítő munkákban a forradalomról készült filmdokumentumok? Látszólag a hatalom skizofrén állapotáról árulkodik az októberi eseményeket rögzítő filmrészletek használatának engedélyezése, hiszen az archív maga a bizonyosság, a megtörtént események vizuális igazolása. Ezért kobozták el a karhatalmisták november 4. után azonnal a fénykép- és filmfelvételeket, és használták fel bizonyítékként a megtorlások során. Ugyanebben az időben ugyanez a vizuális emléktanyag a hatalmát megszilárdító párt irányításával gyártott propaganda-film szolgálatában is állt, például Kolonits Ilona *Igy történt* című 1957-es,

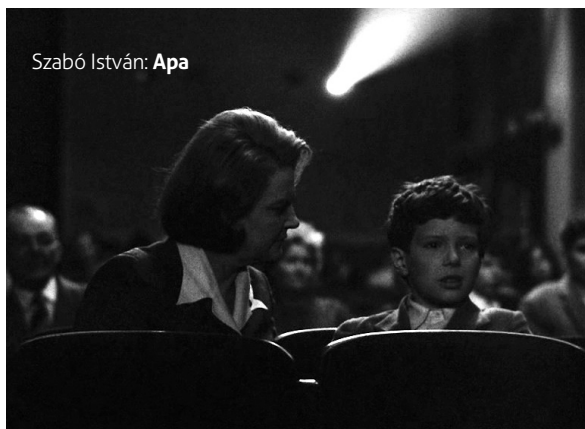
a forradalmat lejáratozó felvétel összeállításában, vagy filmhíradókban 1958-ban és '59-ben. A filmdokumentumok játékfilmes megjelenésében azonban már a Kádár-rendszer konszolidációja tükröződik, ezért eredményeznek paradox helyzetet a forradalom eseményeit rekonstruáló fikciókba építve: másodpercek erejéig a történelem a maguk valójában jelennek meg, miközben az alkotások elkerülik '56-tal kapcsolatban az alapvető történelmi igazságok kimondását. Az archív felvételek játékfilmben illesztése mindig ellentmondásos, hiszen nézője az egykori események megtörténtének igazolását láthatja benne, ugyanakkor kiszolgálója is a film koncepciójának, alárendeltje a mű történelem-szemléletének.

Lényegében ez a kettősség jellemzi az 1963-ban bemutatott *Párbeszédet*, ahol az 1956. október 23-i lelkes, forrongó tömegről 30 másodperc eredeti felvételt implikált Herskó János az általa forga-

szemlélődő, mindig kissé kívülálló karakter kettős, érzelmi és ideológiai motivált-ságának. (Érezhető a figurán az Antonio-filmek női szereplőinek rezignáltsága is.) Herskó rendezése a kor politikai lehetőségeihez képest megmutat néhány addig tabuként kezelt eseményt, például hallhatjuk eredeti felvételen Nagy Imre beszédét (igaz, nevének említése nélkül és kissé meghúzva a szöveget), és látjuk a „nem vagyunk mi elvtársak!” -at zúgó tüntető tömeget is. Másrésztől a film a legfontosabb problémákat elkerüli – nem tehet mást hét évvel a forradalom után. Nem beszél többek között a megtorlásokról, és a személyi kultusz éveiben játszódó részek hangulata is olyan felszabadult, mintha a hatvanas években járnánk. Az időugrásokban bővelkedő *Párbeszéd*ben az '56-os események is flashbackben elevenednek meg. „Akkoriban minden olyan lelkesítő és izgalmas volt”, meséli Jutka Lacinak pár évvel az

felvonulása még elfogadható, legitim esemény, ami aztán ellenforradalomba fordul és a csőcselék vérszomjas tetteibe torkollik. (Ezt a felfogást hirdeti még 1986-ban is három részben a *Velünk élő történelem* című televíziós dokumentumműsor, ami többek között épp archív felvételeket használ a történelemhamisításához.)

A hatvanas években a történelmi játékfilmek egyik legfontosabb állítása, hogy az egyén jelenkori identitását alapvetően a közelmúlt eseményei determinálják. Az egykori tettekkel való szembesítés és az emlékeztetés egyik filmes megoldása a múltat idéző híradó felvétel beépítése a cselekménybe. Ezt látjuk a lelkiismereti drámát középpontba állító *Utószézonban* (1966) is, ahol az idős főszereplő bűnösnek érzi magát a patikus zsidó házaspár elhurcolása miatt. Kerekes megbomlott belső világát Fábri hol szürrealista víziókkal jeleníti



Szabó István: **Apa**



tott anyagba. A *Párbeszéd* az első valóban vitatkozó és társadalmi vitát kavarázó film a közelmúlt eseményeiről, köztük hangsúlyosan 1956-ról, az első, ami más hangon szól, mint addig az „ellenforradalmi csőcselék” bemutató sematikus propagandafilmei (*Tegnap, Virrad, Az arcnélküli város*). Mindezzel együtt a *Párbeszéd* a kompromisszumok filmje. Készítése a nagy amnesztia évére esik, a „kádári kiegyezés” kezdetére, ami nélkül valószínűleg nincs magyar új hullám, és nem lehetséges a Rákosi-diktatúra bűneinek részleges kimondása sem. Herskó, mikor Jutka és Laci, a kommunista meggyőződésű szerelmesek történetének buktatóit a történelmi fordulatokkal köti össze, lényegében a kortárs Kádár-éra megegyezéseiről és konfliktusairól beszél. Valószínűleg ez az oka a szereplők, különösen a Semjén Anita megformálta

„ellenforradalom” leverését követően. Ekkor látjuk az első felvételeket október 23-ról, az eredetit az utólag forgatott részekkel olyan ügyesen összedolgozva, hogy alig lehet a kettőt egymástól megkülönböztetni. Pár perccel később a Köztársaság téri lincselésekről készült fényképekkel szembesül a Töröcsik Mari játszott szereplő, átadva döbbenetét a nézőnek: „Azért ez borzasztó, ami itt történt a Köztársaság téren.” (Van itt egy kis időbeli csúsztatás, hiszen a képek egy része, John Sadovy később Robert Capa-díjat nyerő fotói először november 12-én jelentek meg a Life magazinban.) A két archív anyag, az első nap tüntetéseinek és az elborzasztó lincseléseknek az egymás mellé helyezése megfelel a Kádár-rendszerben '56-ról épített torzított képnek, az ellenforradalom tézisének, miszerint október 23-án az ifjúság

meg, máshol pedig az Eichmann-perről és a koncentrációs táborokról tudósító filmhíradó korbácsolja tovább az önmarcangoló férfi szaklatott állapotát. Szintén önvizsgálat lesz az eredménye a mozi-zásnak az *Álmodozások korában* (1964), mikor a fiatal értelmiségiek gyermekkori önmagukat szeretnék viszontlátni a dokumentumfilm-összeállításban, közben pedig addigi életük meghatározó történelmi eseményeivel szembesülnek, a második világháború kezdetétől az '56-os eseményekig. Ez utóbbi képsorokat kiemeli a többi közül Szabó azzal, hogy a forradalom felvételei Jánost és Évát állásfoglalásra készítetik, a disszidálás, a menni vagy maradni kérdése számukra is fontos identifikációs problémát jelent. Egyébként a filmhíradók iránti érdeklődése Szabó István egész pályafutását végigkíséri: a játékfilmek terüle-

tén nemigen találunk még egy magyar rendezőt, akinek az életművében olyan fontos szerepet játszanának a dokumentum-felvételek, mint nála. Az *Álmodozások kora* mellett az *Apában*, a *Budapesti mesékben*, a *Bizalomban*, a *Szembesítésben* is felbukkannak a régi felvételek, amelyeket Szabó többször úgy illeszt a fikciós anyagba, hogy rámutat a filmhíradók konstruáltságára és befolyásoló hatására. Van, ahol a korabeli híradók bevezetésként szolgálnak a történelmi korszakba, mint a *Bizalomban*, vagy a *Budapesti mesékben*, és van, ahol a régi kép leleplező ereje köré szerveződik az egész film, mint a *Szembesítésben*. A filmhíradók hamisságára reflektál Szabó például a *Bizalom* (1979) vezető képsorában, ahol a Bánsági Ildikó játszotta egyik főszereplő a bombázástól való félelemérzés leküzdéséről néz agitációs filmet, aminek propaganda jellegét a narráció teszi neveltségessé. Szabó István

belső világának mozgósítójává válik, s így a múlt többszörös konstrukciója jön létre: a híradón keresztül az állami propaganda építi a saját történelemképét, Jancsi a fantáziájában teszi ugyanezt, az *Apa* pedig reflektál a történelem értelmezésének tévútjaira.

TÖRTÉNELEM ÉS FILMANALÍZIS – ETÜDÖK ÉS ESSZÉK

A dokumentum értékű filmfelvételek nem csak a múlt újjáélesztését szolgálhatják, hanem elvont gondolatok kifejezésére is alkalmasak. Ennek egyik első hazai példája Sára Sándor 1969-ben készült, a háború hamis dicsőítését és az értelmetlen emberi halált szembeállító lírai filmetűdje, a *Pro pátria*, amely úgy szervezi a filmdokumentumokat, hogy azok önmagukon túlmutató üzenetet képesek közvetíteni. Az első világháborús film- és fotóanyaggal dolgozó, több mint 270 vágással összeállított montázs-

Magyar Dezső filmjét rögtön betiltották. A Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulójára kiírt pályázat nyertes pályaműve rendkívül szokatlan darab a kortárs magyar filmkultúrában mind tartalmát, mind formáját illetően. Az 1918-19-ben játszódó történet azért válhatott a rendszer kritikájává, mert szereplői, az intellektuális kommunista csoport fiatal agitátorai megszállottan hirdetik a forradalom ígését, s kompromisszumot nem ismerő ideológiai elkötelezettségükkel a film egésze azonosul. Maga Magyar is agresszívnek nevezte saját munkáját, a filmből áradó eszmei megszállottság pedig nem felelt meg a Kádár-kori puha diktatúra ünnepi elképzelésének. Ráadásul az ortodox marxista nyelven folyó szakadatlan érvelésekben és vitákban 1919 csak álca, amelynek lepelle alatt 1968-at lehetett megvitatni. A saját, forgatott anyag és az archív képek dinamikus váltakozásában a régi képsorok több funkcióban bukkannak fel: van, hogy szó szerint illusztrálják a szöveget, máskor a történelmi környezet hitelesítésének eszközei (de csak érzékeltetik a kort, és nem a konkrét eseményeket rekonstruálják), megint máskor vizuális asszociációknak nyitnak teret – mindesetre váratlanul jelennek meg, újra és újra megtörve a cselekmény folytonosságát. Az egy évvel később készült *Büntetőexpedícióban* Magyar Dezső továbbfejleszti az archívok gondolatátértő használatát, már egyáltalán nem a történelmi tér-idő egység behatárolása a rendeltetésük, épp ellenkezőleg, a kor, a hely és az idő kitérítése és a hatalom által képviselt erőszak konkrét történelmi helyzetek fölé emelése. Magyar Dezső filmjeiben az újra felhasznált dokumentum-felvételek több jelentésű, önmagukon túlmutató kulturális referenciák hordozói válnak. Ha a magyar-féle esszéfilmnek nincs is folytatása, hatása termékeny talajra talált a Balázs Béla Stúdió kísérletező alkotásaiban, hiszen Bódy Gábor, Jeles András, vagy Tímár Péter az archívok felhasználásával készítette el saját filmanalízisét.

A modern filmtől távolodva, a '70-es évek végétől a filmdokumentumoknak a szubjektív tudatfolyamatok kifejezésében, a személyes önvizsgálatban és a filmnyelvi reflexiókban játszott szerepe jelentősen háttérbe szorult. A nyolcvanas évektől mindenekelőtt a múlt megcáfolhatatlan valóságát képviselik a történelmet rekonstruáló játékfilmekben. •



ugyanazt a módszert már korai, 1961-es rövidfilmjében, a *Variációk egy témára* című, három tételből álló munkájában is alkalmazza. A kizárólag dokumentum-felvételekből összeállított, „Tárgyilagosan” tételben megmutatkozik a rendező később többször megfogalmazott, az egyes ember nézőpontját hangsúlyozó történelemszemlélete: itt a háború pusztítását megörökítő képek kollektív traumáját a kommentátor mondatai teszik személyessé. Az *Apa* (1966) expozíciója lényegében ezt a koncepciót viszi tovább, mikor a szétbombázott Budapestet mutató eredeti, tárgyilagos filmfelvételekből vált szubjektív nézőpontra *Apa* egyes szám első személyben kommentált temetések. Szintén az *Apában* – az *Álmodozások korához* hasonlóan – a moziban vetített híradó, és benne Szálasi akasztása a főszereplő kisfiú szubjektív,

film ütköztetéssel és ismétléssel hozza létre az eredeti felvételek új jelentését. Sára alkotása a montázs teremtő erejének iskolapéldája, ahol az archívok egymásutánja a hatalmi propagandát cáfoló, a háború hiábavalóságára rámutató érvrendszerként működik. A *Pro pátria* filmszövege azonban több háborúellenes kiáltványnál, ez a tíz perc ugyanis – a közelítések, lassítások és ismétlések következtében – a képi dokumentumok filmanalízise is.

Kitüntetett helyet foglal el a régi felvételeket alkalmazó filmek sorában az 1969-es *Agitátorok*, amely különbözik a homogén képi világra törekvő játékfilmekről csakúgy, mint a kizárólag dokumentumfelvételekkel dolgozó etűdöktől. A BBS első egész estés játékfilmjének nincs hazai előzménye és folytatása sem, valószínűleg azért, mert