



LÉNÁRT ANDRÁS

A film mint történeti forrás

Mi a film?

Ami 1895-ben a Lumière testvérek első filmvetítésén csak szórakoztató, általános kikapcsolódást szolgáló új találmánynak tűnt, az a 20. században már jóval többnek bizonyult. A filmfelvétel újodonsága, a vetítés „csodája” a nézőket lenyűgözte, de az értelmiségi réteget eleinte taszította. Hosszú időnek kellett eltelnie, míg művészeti ágként kezdtek közeledni a filmkészítéshez, annak termékére pedig mint értékes, érdekes és nem lebecsülendő produktumra tekintettek. A 20. század elejétől napjainkig terjedő időszakban a film hosszú utat járt be: a kezdeti vélekedésből, mely szerint a film nem több, mint kizárólag az alsóbb néprétegek számára szórakozást nyújtó eszköz, mára általánosan elfogadottá vált, hogy a filmművészet egyike az értékes, sokak által tisztelt és elemzett művészeti ágaknak. Része lett a kulturális életnek, a mindennapoknak, és már messze nem csak szabadidős tevékenységnek számít egy film megtekintése. Az elmúlt évtizedekben, az úttörő kinyilatkoztatások után (Ricciotto Canudo már 1911-ben „hetedik művészetként” aposztrofálta a filmet: az építészet, a szobrászat, a festészet, a zene, a tánc és a költészet összeolvadásaként és tökéletesedéseként létrejött művészeti formaként; ez a kijelentés akkoriban még nem aratott osztatlan sikert) lassan beszivárgott a magas kultúra szféráiba is a mozgóképművészet. A filmgyártás, a filmről való gondolkodás szempontjából pozitívan hatott, hogy a század minden jelentős uralkodója, elnöke vagy államférfija (elsősorban az autokratikus – totalitárius berendezkedésű államokban) felismerte a filmben rejlő lehetőségeket, annak hasznát céljai eléréséhez. Lenin 1922 elején meghatározta nemcsak a Szovjetunió, de szinte minden későbbi, diktatórikus vonásokkal felruházott ország filmgyártáshoz való viszonyát, tekintet nélkül ideológiai hovatartozására. Egyrészt lefektette a filmgyártás lenini alapelveit, melyek szerint a filmeknek mind szórakoztató, mind oktatói feladatot el kell látniuk, ezáltal a műveltebb és az írástudatlan tömegekre is rendkívül nagy hatást gyakorolhatnak. Másrészt megszületett az a megállapítás, mely később sok más diktátor szájából is elhangzik kisebb-nagyobb módosítással: „minden művészet közül számunkra a film a legfontosabb”. A filmet most már nem lehetett megkerülni és figyelmen kívül hagyni.

Az, hogy a filmre már másként tekintünk, mint a kezdetek kezdetén, a szovjet filmkészítőknek köszönhető. Szergej Mihajlovics Eizenstein és munkatársai a szovjet pártvezetés utasítására kezdtek filmkészítésbe, az azonban már saját képességeiknek, a filmgyártást alapjában megújító egyéni látásmódjuknak és zsenialitásuknak köszönhető, hogy ma egyáltalán *filmművészet*ről beszélhetünk. Az 1920-as években készített szovjet filmek mind a mai napig hivatkozási alapnak számítanak minden nemzet és minden kor filmkészítője számára. Bár hivatalosan a korabeli propaganda kiszolgálójának számítottak, filmnyelvi

¹ Számos munka idézi ezt a klasszikussá vált kijelentést. Magyarul lásd például: Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. Budapest, 2007. 148.

újításaik forradalmasították a filmgyártást. A későbbi évtizedek diktatúrái, melyek szintén a propaganda szolgálatába állították az adott nemzet filmiparát, ugyancsak hozzájárultak elméleti, esztétikai és technikai tekintetben a filmkészítés fejlődéséhez.

A film kulturális–szocializációs szerepe szintén elvitathatatlan. A filmnézés, a moziba járás, később a televízió, a videó és a DVD, napjainkban pedig az internetről való (legális vagy illegális) filmletöltés a mindennapok részévé vált, a fenti tevékenységekben részt vevő személyek motivációja pedig igen széleskörű: a pusztán szórakozástól a műveltségszerzésen át egészen a tudományos kutatómunkáig terjed.

A történelem és a film²

Egy történész számára számos aspektusból is forrásként szolgálhat a film. A különböző filmműfajok, filmtípusok (filmhíradó, dokumentumfilm, játékfilm) rávilágíthatnak egy adott ország történelmének bizonyos mozzanataira, fontosabb eseményeire vagy személyeire, kiégyesítve a történeti vizsgálatot végző kutató addig elért eredményeit.

Dolgozatunkban azt mutatjuk be, az adott műfajok mely jellegzetességei segíthetik munkájában a történelemet, illetve a filmről szerzett új információkat milyen módon értékelheti ki úgy, hogy azok valóban hasznos elemként épülhessenek be a történeti kutatás különböző fázisaiba.

A film huszadik századi találmány, mely huszadik századi eszközökkel ábrázolja mai vagy régmúlt idők történéseit. A módszer azonban ma is vitatott. Egyesek szerint (Hugo Münsterberg, Szergej Eisenstein, Rudolf Arnheim) a film híven tükrözi a valóságot, objektíven közelít, részleteiben képes visszaadni a való világban történt dolgokat, akár múltbéli, akár egyidejű eseményekről is legyen szó. Ezzel szemben a másik szemlélet hívei (André Bazin, Siegfried Kracauer) úgy vélik, bármit is rögzít a kamera, az már csak a valóság szubjektív értelmezése, minden a rendező, a forgatókönyvíró és az operatőr saját teremténye, a valóság csak háttérként és kiindulópontként szolgál.³ Bármelyik nézőponttal is értünk egyet, a filmet mindkét esetben tekinthetjük egy adott korból hátramaradt forrásnak, mely sokat elárul mind az ábrázolt korról, mind a film forgatásának időszakáról. Ahogyan más források esetében, a film kapcsán is szükséges, hogy a kutató kritikai szemlélettel közelítsen a vizsgálandó anyaghoz, felismerje, mely részletek relevánsak a cél elérése érdekében, tudjon szelektálni a vizuális anyagok között, és felismerje, milyen forrásértékkel bír a kérdéses dokumentum.

Egyes történészekben felmerülhet a kérdés, vajon tényleg hasznos forrásként kezelendő-e a film. A film és a történelem kapcsolatát vizsgáló könyvek, kötetek⁴ tanulmányai mind megfogalmazzák a legfőbb kételyeket: a film az esetek többségében manipulálja, elferdíti, súlyosabb esetben meghamisítja a történelmet. Lehet-e egyáltalán megbízható for-

² Filmcímek esetében az eredeti cím mellett csak akkor említek magyar elnevezést is, amennyiben az adott film rendelkezik hivatalos magyar címmel.

³ A két szemlélet közötti alapvető különbség összegzése: <http://filmhistory.wordpress.com/2007/08/31/realism-formalism-and-classicism/> (2010. február 17.) A főbb filmelméletekkel és teoretikus állásfoglalásokkal foglalkozik többek között: Dudley, Andrew: *The Major Film Theories: An Introduction*. Oxford, 1976.; Dudley, Andrew: *Concepts in Film Theory*. Oxford, 1984.; Stam, Robert: *Film Theory. An Introduction*. London–Oxford–New York, 2000.; Cristian, Réka M. – Dragon, Zoltán: *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories*. Szeged, 2008. Magyar nyelven lásd: Nemes Károly: *A filmelmélet változásai*. Budapest, 1981.; Bíró Yvette: *A hetedik művészet*. Budapest, 1994.

⁴ Lásd a jelen tanulmány „Eddigi eredmények” című alfejezetben szereplő munkákat.

rásként kezelni a mozgóképet? A választ történészek és filmtörténészek adják meg a témában íródott munkákban.⁵ Mindegyik szerző közös megállapítása: amennyiben a kutató rendelkezik a szükséges tudással ahhoz, hogy el tudja választani a tényeket a történelemhamisítástól, akkor a film mint az audiovizuális reprezentáció eszköze segítheti a történész munkáját. A filmet még nem forrásként használó „hagyományos” történészek részéről nem fogalmazódott meg egyértelmű ellenérv a film használata ellen, mindössze a fent említett szubjektivitás és manipuláció (vagy hazugság) veszélyeire figyelmeztetnek.⁶ Az ilyen nem hangsúlyos, de tetten érhető pesszimizmus miatt fordulhat elő, hogy a film egyelőre még nem tölt be fontosabb szerepet a történeti kutatásokban.

A történetírás analógiája használható a filmkészítésre is. Két kort különböztethetünk meg: azt a kort, melyet a film ábrázol, melyben a történet játszódik, valamint a film elkészítésének idejét. Játékfilmek esetében a két kor a legtöbbször megegyezik, de számos alkalommal (például *történelmi*, *háborús* vagy *western* filmek) egy letűnt kort próbálnak ábrázolni, több-kevesebb hitelességgel. Dokumentumfilmeknél gyakrabban nyúlnak vissza a készítőik múltbéli eseményekhez. A két idősk számos érdekességet vet fel, több értelmezési lehetőséget biztosít az érdeklődő történésznek, kutatónak.

A legtöbb esetben megállapítható: egy film leginkább azt a kort tükrözi vissza, amelyben a forgatás lezajlott, és nem azt, amit ábrázol. A múlthoz a jelen perspektívájából közelel. Egy film elsősorban arról mesél nekünk, hogy a forgatás idején az alkotó stáb mit tartott fontosnak elmesélni a múlt történéseiből, hogyan, milyen módszerrel, nézőpontból és eszközökkel tette azt, és hogyan viszonyul egy filmművészet keretein belül dolgozó csoport a saját vagy egy más nemzet történelméhez. Ez leginkább akkor lehet érdekes, ha az alkotó a saját nemzeti történelme egy epizódjához nyúl vissza. A filmkészítőknek általában nem áll szándékukban történelmet „csinálni”, csak elmesélni, lefesteni akarnak egy adott kort. Mégis, az elkövetkezendő évek-évtizedek számára fontos elemként bír a végtermék, mely az ország társadalmáról vagy a világ egyes szegmenseiről adhat röntgenképet.

Egy történész számára az a film bizonyulhat a legértékesebbnek, mely saját korát tükrözi vissza, vagy segíthet eligazodni az adott korszak történelmében. Az elismert filmesztéta és kritikus Siegfried Kracauer a *Dr. Caligari (Das Kabinett des Doktor Caligari)*, Rober Wiene, 1920) című film apropóján írta meg 1947-ben a *Caligaritól Hitlerig: a német film pszichológiai története*⁷ című könyvét, mely klasszikus munkává vált ebben a témában. A szerző szerint a kor német filmjei pontos leírást adtak a „weimari köztársaság” minden napjairól, a korabeli német ember lelkiületéről, és mintegy előrevetítették a hitleri hatalomátvételt. Úgy véli, általánosságban minden filmes munka – legyen az megtörtént eseményeken alapuló film vagy fikció – bemutatja egy ország és a lakosság pillanatnyi életét, lelkiállapotát. A rendező munkája láttelelet nyújt a filmben látható nemzetről, mely a háttérben akkor is felfedezhető, ha a filmnek egy abszolút főszereplője van. Ez különösen igaz a Dr. Caligari-ra, melynek megtekintésével megérthetjük, miért is tehetett szert később olyan nagy népszerűsége a hitleri ideológia, hogyan is kerülhetett egy egész nemzet egyetlen ember befolyása alá. Mindmáig Kracauer munkája a leghatásosabb könyv, mely a nemzeti filmgyártás és a korszak társadalmi közötti kapcsolatokat megvilágítja.

⁵ Az érvekről és azok megindolásáról a későbbiekben szólunk.

⁶ Erről is értekezik Ormos Mária: *Van-e történelem?* című előadásában, mely a Mindentudás Egyeteme keretében hangzott el: <http://www.mindentudas.hu/ormos/20030307ormos.html> (2010. február 17.)

⁷ Magyar kiadás: Kracauer, Siegfried: *Caligaritól Hitlerig: a német film pszichológiai története*. Budapest, 1993.

Tágabban értelmezve a film műfaját, annak környezetét vizsgálva is fontos következtésekre juthatunk a kor társadalmát illetően. A társadalmi szerkezetben való elhelyezkedésüket tekintve mely réteg járt moziba egy adott korban? Milyen volt a közönség nemek szerinti megoszlása? Ezek a kérdések több tekintetben is fontosak lehetnek. Egyrészt megmutatják, mely rétegeknek milyen mértékben volt lehetősége moziba járni gazdasági helyzetük függvényében. Másrészt arra is választ kaphatunk, hogy vajon a felsőbb, a középső vagy az alsóbb társadalmi rétegek voltak-e fogékonyabbak a filmben látottakra. Az ország gazdasági helyzetét vizsgálva is adalékként szolgálhatnak a filmszínházak számára vonatkozó adatok, azok elhelyezkedése (tömegek által frekvenciált belváros vagy szegényebb külváros), illetve a mozijegyek ára.⁸

A gazdaságtörténet mellett más történeti ágak is hasznosíthatják a filmgyártás nyújtotta információkat. Az esztétörténet számára például igen gazdag a lehetőségek tárháza: egy adott kor és társadalom eszmeiségét, uralkodó ideológiáját tükrözik vissza a filmes produktumok, és mindez kiegészül a manapság divatos *high culture – popular culture* (magas és populáris kultúra) szembenállását vizsgáló irányzatokkal, melyek egyes filmeket, filmes irányzatokat besorolnak saját égiszük alá.⁹

Az 1970-es évektől kezdve vált egyre inkább elfogadottá, hogy a filmnek helye van a történelem által felhasznált források között. Számos intézmény bizottságokat, kutatócsoportokat hozott létre, ezek közül úttörő volta folytán kiemelkedik az Amerikai Egyesült Államokban a *Historians' Film Committee* (1970-től). Az elkövetkezendő években más országok egyetemiei és történész társaságai is hoztak létre hasonló kutatócsoportokat. Ugyanebben az évtizedben született meg az első próbálkozás módszertan kialakítására, melynek segítségével a történész hasznos forrásként tekinthet a filmre.¹⁰

A filmhíradó

Az egyidejűség legjobb példája a *filmhíradó* műfaja. A korabeli közönség számára készült híradó elsősorban informatív célokat szolgált, a közönséget tájékoztatta bel- és külpolitikai, társadalmi kérdésekről. A legfontosabb eseményekről tudósítva közvetlenül a közönséghez szólt. A korabeli néző számára elsődleges forrásként hatott, hiszen kezdetben nem létezett televízió, és a későbbiekben sem rendelkezett mindenki ezzel az új eszközzel. A közönség privilegizált helyzetben érezhette magát, mintha ő maga is részt vett volna a megidézett

⁸ A legtöbb ország filmgyártására vonatkozóan készültek már ilyen munkák, melyek a nemzet anyanyelvén vagy angol nyelven íródtak. Néhány példa angol nyelvterületről: Richards, Jeffrey – Aldgate, Anthony: *Best of British: Cinema and Society from 1930 to Present*. London, 1999.; Kenez, Peter: *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. London, 2001.; Shafik, Viola: *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. Cairo, 2007.; Tegel, Susan: *Nazis and the Cinema*. University of California, 2007.; Ricci, Steven: *Cinema and Facism. Italian Film and Society, 1922-1943*. University of California, 2008. Globális szempontból a film és a társadalom kölcsönhatását vizsgálja: Jarvie, Ian Charles: *Movies and Society*. New York, 1970. és Shiel, Mark – Fitzmaurice, Tony: *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Wiley Blackwell Publishing, 2009. Magyar nyelven Thompson–Bordwell: *A film története* című munkája (Budapest, 2007) ad betekintést a nemzetek társadalmi és filmgyártása közötti viszonyrendszerbe.

⁹ Alapvető megközelítést ad: Storey, John: *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. London, 2009. (és korábbi kiadások). A legtöbb magas és populáris kultúrával foglalkozó mű megvizsgálja adott filmek ebben a dimenzióban való elhelyezkedését.

¹⁰ Jackson, Martin A.: *Film as a Source Material: Some Preliminary Notes Toward a Methodology*. *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. 4. (1973) 73–80.

eseményen. A legfőbb cél az volt, hogy a filmhíradót megtekintő polgár úgy érezze, mintha az állam fontosnak tartaná, hogy tájékoztassa őt a világban történekről.

A demokráciákban is alkalmazták mint a manipuláció eszközt ezt a műfajt, a befolyásolás azonban szélsőséges méreteket öltött, ha a diktatúrák filmhíradóit tekintjük. Diktátorok és állampárti vezetők (Hitler, Sztálin, Mussolini, Franco, Tito, Rákosi, Kádár stb.) különböző mértékben, de hasonló hatékonysággal használták fel a tájékoztatás ilyenfajta eszközét. Leginkább Hitler és Mussolini esetében lehet ismert a híradókból visszaköszönő kép: mindketten igazi „színészként” viselkedve, mozdulataikat előre megtervezve, az operatőröknek előzetesen kiadott utasítások nyomán valódi előadásokat mutattak be a filmfelvételeken, melyeket a nép elsősorban a moziban tekinthetett meg. Ezek főleg a nagyközönség előtt elmondott beszédek rögzített változatai voltak, később hivatalos események (például avatóünnepségek, diplomáciai látogatások) felvételeit mutatták be. És éppen ebben rejlik történeti forrásértékük. Könyvekből, tanulmányokból, írott forrásanyagok közzétételéből a történész többé-kevésbé világos képet alkot a fent említett személyek politikai döntéseinek természetéről, azok mozgatórugóiról, a világpolitika eseményeiről, de az állami vezető mint individuum kevésbé ismert számára. A filmhíradó tanúsítja, hogyan viselkedett a vezér a publikum előtt, milyen gesztusokkal közvetítette mondanivalóját, és a nép hogyan reagált erre. A filmfelvétel mindent megmutat: a szónokot körülvevő díszlet, a rögzítés technikai elemei (például alulról történő fényképezés, hogy a személy nagyobbak, jelentősebbnek tűnjék) mind a személyi kultuszról vagy éppen az azt kialakítani segítő részletekről árulkodnak. Szintén érdekes és hasznos adalékként szolgálhatnak azok a híradórészletek, melyek a mindennapi élet valamelyik területére kalauzsolnak, a boltokban való sorban állástól a munkás hétköznapi visszáidézéséig. Mindez persze csak a felszínt láttatta: a filmhíradónak semmi köze sem volt a későbbiekben divatossá vált tényfeltáró riportokhoz, és az elméletileg összetartozó híreket, riportokat sem kapcsolta egymáshoz, mert fennállt a veszélye annak, hogy a néző esetleg összerakhatja a mozaikokat. A történész számára értékes információkat tartalmaz a híradó: milyen körülmények között éltek a lakosok, a híradó mit engedett ebből nyilvánosságra hozni a (belföldi vagy külföldi) közönség számára, illetve milyen üzeneteket akart közvetíteni a hivatalos politika.¹¹

A dokumentumfilm

A dokumentumfilm sok szempontból rokonítható műfaj volt a filmhíradóval, csak ez utóbbi megszűnése után, a tévéhíradó megszületésével különültek el igazán két különböző zsánerré. Eredeti szándéka szerint a dokumentumfilm dokumentum értékű, vagyis a valóságot objektív módon, a tényekhez ragaszkodva, az igazság oldaláról mutatná be, szemben a játékfilmmel. Ez a kitétel azonban szintén vitatott, hiszen a dokumentumfilmnek is van rendezője, a legtöbb esetben forgatókönyvírója is, de mindenképpen rendelkezik operatőrrel, aki megválasztja, mit, hogyan, milyen szögből, milyen hosszan rögzítsen. Különösen igaz ez a diktatúrák hivatalos dokumentumfilmjeire, amelyek a manipuláció legfontosabb eszközévé léptek elő. John Grierson, a brit dokumentumfilm-gyártás egyik megalapozója úgy de-

¹¹ Ilyen témájú munkák: Bartels, Ulrike: *Die Wochenschau im Dritten Reich: Entwicklung und Funktion eines Massenmediums unter Besonderer*. Berlin, 2004.; Fielding, Raymond: *The American Newsreel: A Complete History, 1911–1967*. Jefferson, 2006.; Tranche, Rafael. – R. Sánchez Biosca, Vicente: *NO-DO: El tiempo y la memoria*. Madrid, 2006. Egy adott ország filmgyártásával, filmtörténetével foglalkozó munka az esetek többségében kitér a nemzeti filmhíradók elemzésére, bemutatására.

finiálta ezt a műfajt, mint a „valóság kreatív kezelése”.¹² Egy állami megrendelésre készült dokumentumfilm bemutatja, hogyan is vélekedik az adott nemzet politikai vezető rétege az országról, mit tart érdemesnek kiemelni, hangsúlyozni, ugyanakkor mi hiányzik, miről nem beszélnek: a történész ezek alapján közelebb kerülhet az adott korszakhoz és az azt uraló és irányító ideológiához. Legkiemelkedőbb példaként említhető Hitler kedvenc filmrendezőjének, Leni Riefenstahlnak a munkája, *Az akarat diadala (Triumph des Willens)*, 1935), mely a Nemzetiszocialista Párt kongresszusát örökíti meg. Dokumentumértéke elvitatathatlan: Adolf Hitler felmagasztalása, az őrjöngő–rajongó tömegek bemutatása, mindez tökéletes technikával fényképezve, igazi filmes bravúr, a tökéletes propagandafilm modellje. A történész számára Eisenstein munkái mellett Riefenstahl filmjei kötelező darabnak számítanak az értékes filmforrás prototípusaiként.¹³

Egy államhoz nem kötődő magánszemély vagy bizonyos mértékben független produkciós cég dokumentumfilmje abba engedhet bepillantást, hogy egy kívülálló mit mutathatott be az adott korból, az élet mely szegmensei juthattak át a cenzúra szűrőjén.

Érdekes információkkal szolgálhat az olyan típusú dokumentumfilm, melyet egy elnök vagy diktátor saját magáról készített egy megbízható rendező segítségével (például Spanyolországban a *Franco, ese hombre* [José Luis Sáenz de Heredia, 1964]). A történész ezt a típusú dokumentumfilmet szembeállíthatja a hasonló tematikájú, de ellentétes politikai meggyőződésű filmes műhelyből kikerülő munkával (mint a szintén spanyol *Caudillo* [Basilio Martín Patino, 1973], mely még a diktatúra idején a legnagyobb titokban készülhetett csak el).

A filmek „értékes” jellemvonásai mellett olyat is említhetünk, mely egyenesen nélkülözhetetlen egy kutató számára. Ez olyan esetekben fordulhat elő, ahol a film mint bizonyíték az egyetlen hasznosítható forrás szerepét tölti be. Jó példa erre a Kennedy-gyilkosságot megörökítő rövidfilm (*Zapruder Film of Kennedy Assassination* [Abraham Zapruder, 1963]), melyet a merénylet körülményeit vizsgáló Warren-bizottság is elsődleges bizonyítékként használt fel, és azóta is a témával foglalkozó történészek egyik fontos segítsége.¹⁴ Ehhez kapcsolódnak azok a rövid dokumentumfilm-értékű felvételek, melyek merényleteket, katasztrófákat örökítenek meg, és a szemtanú szerepét tölthetik be a későbbi vizsgálatok során.

A filmek és dokumentumfilmek esetenként nemcsak érdekes, de szükséges forrásként is kezelhetők. Vannak olyan történelmi helyzetek, melyek megítélésükor döntő lehet a vizuális bizonyíték. Jó példa erre a spanyol polgárháborúban Guernica bombázása. Míg a republikánus csapatok a francóista felkelőket, konkrétan az azok segítségére siető német légiereket vádolták Guernica városának elpusztításával, addig a nemzeti csapatok szerint a köztársasági csoportok gyújtották fel a várost. Mindkét hadsereg filmfelvételeket készített a harcok során. A guernicai pusztításról elsősorban a köztársaságiak felvételei maradtak hátra, napjainkban azonban igyekeznek ezeket a felvételeket figyelmen kívül hagyni, ritkán hivatkoz-

¹² Evans, Gary: *John Grierson: Trailblazer of Documentary Film*. Montréal, 2005. 11.

¹³ Magyar nyelven is megjelent Riefenstahl önéletrajza, illetve egy munkásságáról szóló könyv: Riefenstahl, Leni: *Emlékeim, 1902–1945*. Budapest, 2003.; Bach, Steven: *Leni: Leni Riefenstahl élete és munkássága*. Budapest, 2008.

¹⁴ A film keletkezéséről és jelentőségéről lásd: <http://www.jfklancer.com/History-Z.html> (2010. február 17.)

nak rájuk. A filmeket ismerő és tanulmányozó filmtörténész szerint¹⁵ ugyanis az általánosan elfogadott nézeteknek (mely szerint a német gépek a levegőből dobtak bombákat a városra) ellentmond a köztársasági filmfelvételek egy része is, melyek alapján több esetben az állapítható meg, hogy a házakat alulról gyújtották fel, helyenként még a tűz keletkezési helye is beazonosítható, légítamadásnak viszont nyoma sincs. Azonban az író számára is kellemetlen az a következtetés, amelyre a filmek alapján juthat a bombázással kapcsolatban, így igyekszik azt nem kiemelni, pusztán csak megemlíteni. Egy baszk kérdéssel foglalkozó történész számára viszont fontos forrásként szolgálhatnának ezek a dokumentumfilmek.

Ajátékfilm

Akár megtörtént eseményeken alapul, akár teljes mértékben fikciós elemek alapján készül egy játékfilm, a történész számára ez a műfaj szolgál az egyik leghasznosabb, ugyanakkor legproblematisabb forrásbázisként. Ez nem véletlen: a sokszor száraz, valójában „szájbarágós” mondanivalóval rendelkező dokumentumfilmekkel ellentétben a játékfilm, a színészek segítségével előadott történetmesélés mindig is sokkal közelebb állt a nézőközönséghez, jobban és könnyebben befogadták azt. A játékfilm, még ha egyértelműen propagandisztikus célokat is szolgál, kiszakítja nézőjét a valóságból, azt az érzést nyújtja, mintha egy másik világba került volna át.

Jelentős forrásértékkel bír az a film, melyben a forgatás időszaka és az ábrázolt kor egybeesik. Totalitárius vagy autokratikus rendszerekben a film mondanivalója és a közönség felé közvetített üzenet nem térhet el jelentősen a hivatalos ideológiától, ugyanis a cenzúra ezt nem engedné meg. Minden diktatúrából számtalan példa említhető arra, hogyan próbálták meg népszerűsíteni az állami politika által vallott nézeteket. A szovjet *Patyomkin páncélos* (*Броненосец Потёмкин*, Szergej Mihajlovics Eizenstein, 1925) és az *Október* (*Октябрь*, Szergej M. Eizenstein, 1928), a német *Jud Süß* (Veit Harlan, 1940) vagy a spanyol *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) mind igazi klasszikusnak számítanak ebben a kategóriában, de a demokrácia is kitermelte a maga hatásos, a történelmi–társadalmi jelenségeket nagyban befolyásoló filmjét (az *Egy nemzet születése* [*The Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915] nagy szerepet játszott az USA-ban a Ku-Klux-Klan modernizálásában és népszerűvé válásában). Külön érdekes történészi szemmel vizsgálni azokat a munkákat, melyek szintén azonos korban készültek, de érezhető rajtuk az ironikus, „rendszerellenes” hangvétel, mellyel a fennálló rendszer visszasságait igyekeztek érzékeltetni az alkotók. Ez lehet „belső ellenállás” (például *A tanú* [Bacsó Péter, 1969] vagy *El Verdugo* [Luis García Berlanga, 1963]) vagy kívülről érkező kritika (például *A diktátor* [*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940]).

A történésznek tisztában kell lennie azzal, hogy a film készítője milyen céllal forgatta munkáját. Pusztán szórakoztatni kívánt, és az ábrázolt kor csak díszítőelemként szolgál a cselekményhez, vagy hiteles kordokumentumot akart készíteni. Tévútra viheti ugyanis a nézőt, ha mindent valóságosnak hisz, amit a filmen lát, szükséges tehát a „kritikai szem”, mellyel meg tudja különböztetni a tényeket a forgatókönyvíró fantáziájának szüleményétől. A történész ebben az esetben előnnyel indul az átlagos filmnézővel szemben, mivel ideális esetben eléggé jártas a korban, ismeri az eseményeket és a felsorakoztatott főbb szereplők egy részét. Bármennyire is tájékozott lehet azonban például a német történelemben egy

¹⁵ Pablo, Santiago de: *Tierra Sin Paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*. Madrid, 2006. Az író a könyvben részletesen bemutat minden filmet, mely a polgárháború baszk vonatkozásairól szól, Guernicával is több ízben foglalkozik.

történész, még mindig szolgálhat számára újdonsággal a Hitler utolsó napjait bemutató *A bukás* (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, 2004), vagy a kubai történelemhez értők is új, érdekes információkkal gazdagodhatnak a *Fidel* (*Fidel*, David Attwood, 2002) című életrajzi film segítségével. A manapság divatos, bizonyos mértékben „szappanoperásított” történelmi játékfilmsorozatok időnként már történeszeket is alkalmaznak tanácsadóként, hogy az epizódokban látható események minél hitelesebbek legyenek (például a brit–amerikai koprodukciók, a *Róma* [*Rome*, 2005–2007], a *Tudorok* [*The Tudors*, 2007–2010], vagy a *Szaddám-klán* [*House of Saddam*, 2008] esetében), ugyanakkor a dramaturgiai hatás kedvéért sokszor meg is hamisítják a történelmet, így ezeket a sorozatokat a történész szakemberek nem igazán tartják mérvadónak. Szociológiai szempontból viszont érdekes adalékokkal szolgálhat a spanyol *Cuéntame cómo pasó* (2001–) című teleregény, mely a Franco-rendszer adott korszakának társadalmát mutatja be egy család történetén keresztül közel kétszáz epizódon át, valódi politikusok vendégszereplésével. Szigorúan vett társadalomszociológiai nézőpontból még a magyar *Szomszédok* (1987–1999) is szolgálhat érdekességekkel.

A kutatás tárgya és helyszíne

A történész számára elsősorban könyvtárak és levéltárak jelentik a „természetes közeget”, ahol primer vagy szekunder forrásokat találhat munkája elvégzéséhez. Esetenként új helyszínekkel is kiegészülhet ez a paletta: ásatásokra, múzeumokba is ellátogathat a kutató, valamint interjúkat készíthet még élő személyekkel, tanúkkal, szakemberekkel.

A filmtörténész (a filmek keletkezési körülményeit, annak művészeti-esztétikai-technikai aspektusait vizsgáló vagy egy nemzet filmgyártásának történetét kutató személy) és a filmet forrásként felhasználó történész közös ismertetőjegye az, hogy filmet *kell* néznie. Az utóbbi években egyre elterjedtebb, hogy egy magát filmes témában szakértőnek mondó személy a tárgyalt filmről sokat *olvasott, hallott, beszélgetett, vitatkozott*, csak éppen nem *látta és elemezte* azt, vagy látta, de csak mint egy átlagos néző, és nem *értő szemmel* nézte. A filmet használó történész számára a film a primer forrás, de ez nem létezhet önmagában. Előzetes ismeretekkel kell rendelkeznie ahhoz, hogy értse is a látottakat, el tudja helyezni a művet térben és időben, beazonosítsa a viszonyrendszereket, és felismerje az összefüggéseket és utalásokat.

Egy adott film adott szempontból történő elemzése nem csak abból áll, hogy a történész megtekinti, majd levonja a következtetéseket. Audiovizuális mivoltából fakadóan a film ugyanis számos értékes információ tárháza, több komponens összege adja a végső elegyet: az egyértelmű párbeszéd mögöttes tartalma, a szereplők öltözködése (a korabeli viselet mellett a társadalmi rang visszatükröződése), a díszlet, a környezet (például a falakon elhelyezett képek, a háttérben álló könyvespolcon jól látható kötetek), a háttérzene (mint az indulók, mozgalmi dalok) mind egy-egy újabb információforrásként szolgál a történész számára. Mindezek nem ugyanazt jelentik egy, a vizsgált korban élt személynek, mint a ma emberének.

A mozikban és a televízióban nem látható, esetenként lakossági forgalomba sem került filmek fellelhetőségét az adott ország filmarchívuma segítheti elő: minden ország rendelkezik hivatalos Nemzeti Filmarchívummal, mely összegyűjti és archiválja, gondozza és restaurálja a nemzet filmgyűjteményét.¹⁶

¹⁶ A nemzeti filmarchívumok mellett az Európai Unió kezdeményezésére létrejött egy online filmarchívum-adatbázis (Filmarchives Online) is, mely Európa filmarchívumaiból tesz közzé fontos és érdekes anyagokat. Elérhetősége: <http://www.filmarchives-online.eu/> (2010. február 17.)

A játékfilmek és dokumentumfilmek fellelhetősége viszonylag kis nehézséggel jár: a gyártó ország filmarchívumában található meg a darab, amennyiben egyáltalán fennmaradt az utókor számára. Koprodukciónál esetében szerencsés körülmények között minden érintett ország intézménye rendelkezik egy kópiával. Filmhíradó esetében hagyományosan a gyártó cég nemzetisége határozza meg, hogy melyik ország archívuma őrzi a tekerceket, még akkor is, ha nemzetközi témáról vagy egy más országban történekről szólnak a tudósítások. Ilyenkor a filmhíradó tárgyát képező ország kérhet példányt saját nemzeti filmarchívuma számára, így a filmtörténészek és a filmet elemző történészek a bázisként szolgáló archívumban is hozzájuthatnak a forráshoz. Ez persze csak ideális esetben valósul meg teljes mértékben: a II. világháború előtt vagy alatt készült filmhíradók egy része például nem maradt fenn semmilyen formában, vagy a gyártó intézmény – értékes forrásról lévén szó – a szerzői jogokra hivatkozva nem adja azt ki kezéből, még nemzetközi szerződések keretein belül sem.

A filmek mellett a mozgóképet forrásként felhasználó történész más anyaghoz is nyúl: a filmről szóló korabeli kritikák, szórólapok, vizuális vagy írott filmajánlók segítenek a film akkori fogadtatásának megértésében, továbbá célszerű a filmet jegyző főbb személyek (elsősorban a forgatókönyvíró és a rendező, a producer vagy a produkciós cég, de esetenként a főszereplők) életútjának áttanulmányozása, hogy azok politikai–ideológiai kötődését figyelembe véve értékelhesse a szóban forgó munkát. Háttéranyagok, a film gyártásához és terjesztéséhez kapcsolódó dokumentáció, a forgatásban szerepet vállalt személyek jegyzetei, a fontosabb személyek közötti levelezés (például a producerek és a rendező levélváltásai, a gyártó stúdió vagy a filmgyártást felügyelő miniszter utasításai) szintén megtalálhatók az intézményekben, amennyiben fennmaradtak. Előfordul, hogy a film egésze megsemmisült, a „kimaradt” anyagok viszont nem, így ezek válnak elsődleges forrássá. A kutató találhat olyan fényképeket is, melyek a film egyes jeleneteit örökítik meg, de a végső vágás során a bemutatott filmbe már nem kerültek bele. A kivágott jelenetek külön információértékkel szolgálnak: a történész megvizsgálhatja, vajon csak önkényes kivágásról van-e szó (például a jelenetet nem találták fontosnak, esetleg a film hosszán szerettek volna rövidíteni), vagy az tartalmaz olyan elemeket, melyek a korabeli cenzúra szemét sérthették.

A fontos, mind történeti, mind filmtörténeti szempontból értékes filmek esetében a filmarchívumok igyekeznek megőrizni ezeket a mellékes anyagokat is, melyek áttekintéséhez azonban sokszor már külön engedélyre is szükség lehet.

Eddigi eredmények

Mind a mai napig a filmtörténettel foglalkozó szakkönyvek elsősorban művészeti-esztétikai szempontból közelítenek a film felé, a társadalmi és politikai vetület pedig csak háttérként jelenik meg. Filmés szakemberek egy film születésének és az abban tárgyalt témáknak nem a történelmi vonatkozásait szokták kiemelni, kivéve, ha azok hangsúlyozottan befolyásolták annak keletkezését, fogadtatását vagy a filmtörténetben betöltött szerepét. A történettudományban jártas, ugyanakkor filmekhez értő kutatókra lenne szükség ahhoz, hogy be tudjuk azonosítani egy film valódi szerepét egy adott nemzet életében, hatását az ideológiákra, vagy éppen fordítva, a fennálló eszmék mozgóképgyártásra gyakorolt befolyását.

Általánosságban elmondható, hogy az eredetileg filmesztétikával, filmművészettel foglalkozó szakemberek ismerik fel elsősorban, hogy a film műfajának sok „mondanivalója” lenne a világtörténelem kérdéseiről, a különböző politikai–ideológiai vonulatokról. Ez már a javuló tendencia irányába mutat, azonban az említett kutatók eredményei általában nem lépnek túl a filmtörténeti–filmesztétikai tematikájú könyvek és tanulmánykötetek lapjain,

a történészekhez pedig nem jutnak el. Ezért szükséges véleményünk szerint a fordított megközelítés is: történészek, elsősorban a történelemmel és a politikával foglalkozó kutatók mozduljanak el a filmkultúra irányába, „nyíljanak meg” az audiovizuális reprezentáció ezen formája felé, és fogadják el, hogy ez a nem tisztán történeti műfaj is tud számukra hasznos eredményekkel szolgálni.¹⁷ Egyes történészek megtették ezt a lépést, és karöltve filmes szakemberekkel elindították azt a folyamatot, amely követendő példaként állhatna a jelen és a jövő történészei előtt. A következőkben néhány személyt és művet emelünk ki, hogy bemutassuk, hogyan és kiknek a részvételével született meg ez az irányzat.

A már tárgyalt Siegfried Kracauer után első helyen a francia Marc Ferro említhető, aki azóta is hivatkozási alapként szolgál a témában dolgozó kutatók számára. Ferro úttörőnek számít a filmművészet és a történelem mint két egymástól elkülönülő diszciplína összekapcsolásában. Igazi történész, szakterülete a Szovjetunió és Oroszország története, társszerkesztője a francia *Annales* folyóiratnak és a *Journal of Contemporary History*nak, oktatási igazgatója a párizsi *École des Hautes Études en Sciences Sociales*-nak.¹⁸ Első ilyen témájú könyve a *Cinéma et Histoire*,¹⁹ mely a francia mellett számos nyelven is megjelent, és alapműnek számít. A ma is aktív Ferro ebben a munkájában megfogalmazta, miért kell, és hogyan lehet a filmet bevonni a történettudomány által vizsgált területek körébe. Ferro szerint a film egy történelmi dokumentumként is értelmezhető, ő maga is a történelem forrásának nevezi a filmet, és didaktikai eszközként is aposztrofálja azt. Külön hangsúlyt fektet a különböző diktatúrák idején forgatott dokumentumfilmekre és játékfilmekre: ugyanolyan fontos, hogy mit láthatunk a filmen, mint az, amit *nem* láthatunk. Egy totalitárius állam, még ha igyekszik is teljes kontrollt gyakorolni a filmek felett, nem tudja elkerülni, hogy a képek segítségével „kiszivárognak” olyan információk a rendszerről, melyeket valójában el akart titkolni. Több példán keresztül (háborús propagandafilmei, dokumentumfilmek, a *Patjomkin páncélos* stb.) mutatja be, milyen többletet nyújthat a konkrét mű tanulmányozása a kort vizsgáló személy számára, elsősorban a náciizmus, a kommunizmus, illetve a diktatúrák társadalmának főbb jellegzetességeit beazonosítva, de az Amerikai Egyesült Államok politikai–társadalmi berendezkedésére is kitér egyes filmekkel összefüggésben. Tudományos munkássága mellett Ferro rendezőként vagy narrátorként részt vett televíziós dokumentumfilmek készítésében is Leninről és a Szovjetunióról.

Ferro nagy tisztelője és az általa kijelölt út hű folytatója a szintén francia Pierre Sorlin, aki már szintén klasszikusnak számító műveiben fűzte tovább Ferro gondolatait. Szerinte a múltat nem csak ábrázolja, de az arról való gondolkodásunkat akár át is formálhatja egy film, amennyiben készek vagyunk arra, hogy forrásként tekintsünk a vizuális anyagokra²⁰; később a filmek szociológiáját, valamint elemeinek egymásra építkezését vizsgálta, bevonva a vizsgálódás körébe a társadalmak szemrevételezését is.²¹ Újabb keletű, a '90-es években íródott munkájában²² az európai társadalmakra koncentrált: hogyan jelenik meg egy adott nemzet (Franciaország, Olaszország, Németország, Nagy-Britannia) filmtermésében a nem-

¹⁷ Az alábbiakban ismertetett Marc Ferro, Pierre Sorlin és követőik szolgálnak erre példaként.

¹⁸ Ferro szakmai életútjáról lényegre törő vázlatot ad José María Caparrós Lera Ferro könyvének spanyol, kibővített és aktualizált fordításához írt előszavában: Ferro, Marc: *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona, 2000. 7–11.

¹⁹ Ferro, Marc: *Cinéma et Histoire*. Paris, 1977. Több nyelvre, így angolra és spanyolra is lefordították.

²⁰ Sorlin, Pierre: *The Films in History. Restaging the Past*. Oxford, 1980.

²¹ Sorlin, Pierre: *Sociología del Cine*. Mexikó, 1985.

²² Sorlin, Pierre: *European Cinemas, European Societies, 1939–1990*. London, 1991.

zeti jelleg, mi különbözteti meg egymástól a különböző országok műveit, és hogyan mutatják be a munkák a néző számára a nemzetek társadalmát és annak jellegzetességeit. A szerző szerint ugyanis egy idegen kultúra egyedi vonásait kiválóan bemutatja a film: pontosabban, a film erre a legtökéletesebb eszköz. Olaszország filmtörténetének egy külön könyvet is szentelt.²³ Sorlin írásai napjainkban is gyakran feltűnnek a történelem és a film viszonyát vizsgáló tanulmánykötetek lapjain.

Angol nyelvterületen Paul Smith számít úttörőnek *The Historian and Film* című tanulmánykötetével,²⁴ melyben a zömében angol történészek és filmtörténészek (de jelen van Marc Ferro is) a fentiekben említett vonalat folytatják. Míg egyes szerzők a filmtípusok és a filmarchívumok jellegzetességeit vizsgálják, mások a filmhíradókhoz és fikciós játékfilmekhez közelítenek történeti szemmel. William Hughes tanulmánya²⁵ például történelmi eseményeket és konkrét filmeket idéz fel, azt bizonyítva, hogy a filmet valódi *bizonyíték*-ként lehet és kell felhasználni a történeti kutatásokban. Külön érdekességként szolgálnak a könyv azon fejezetei, melyek a film használatáról értekeznek egyetemi és középiskolai közegben. A megállapítások egybehangzóak: mind a felsőoktatásban, mind az alacsonyabb oktatási szinteken helye van a filmnek a történelemórán, mivel a diákok sokkal fogékonyabbak egy ismeret elsajátítására, amennyiben vizuális „támogatást” is kapnak ahhoz.

A témában elmélyülni kívánó történészek néhány további érdekességgel is találkozhatnak. A Robert C. Allen – Douglas Gomery szerzőpáros több nyelvre is lefordított *Film history. Theory and Practice*²⁶ című könyve mintegy kikövezi a történész számára követendő utat. Miután alapmunkának számító írásukban végigveszik, tudományosan milyen módon lehet megközelíteni a történelmet és a filmtörténetet, a két tudományterületet összekapcsolják, miközben bemutatják a filmtörténet esztétikai, technikai, gazdasági és társadalmi vetületeit. Az erre épülő, szintén több nyelven is elérhető francia *De l'Histoire du Cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*²⁷ című kötet pedig módszertani segítséget nyújt a kutatóknak: többek között Lucien Febvre, Marc Bloch, Pierre Bourdieu, Fernand Braudel, Alain Boureau és Michel Foucault történeti és történetfilozófiai téziseinek és megállapításainak felhasználásával igazolják, hogy a film sok szempontból kezelhető akár még történeti segéd tudományként is.

Érdemes megjegyezni: a fenti könyvek mind tizenöt-húsz évvel ezelőtt vagy még korábban jelentek meg, de napjainkban is ezek számítanak a legmértékűbb szakirodalmi munkáknak e témában. Emellett természetesen azóta is minden évben és minden nyelven jelennek meg művek ebben a vizsgálati körben, melyek színesítik a palettát. Ezek közül a legérdekesebb az izraeli Shlomo Sand munkája,²⁸ mely a 20. század legfontosabb eseményeinek filmvásznon történő megjelenéseit mutatja be. Kiemelendő továbbá Robert Rosenstone könyve,²⁹ mely az ókortól napjainkig vizsgálja a különböző korok filmes ábrázolását és annak hitelességét. A madridi Carlos III egyetem pedig neves európai történészek és filmtörténészek (köztük Pierre Sorlin) részvételével vizsgálta meg,³⁰ napjainkban milyen

²³ Sorlin, Pierre: *Italian National Cinema 1896–1996*. London, 1996.

²⁴ Smith, Paul (ed.): *The Historian and Film*. Cambridge, 1976.

²⁵ Hughes, William: *The evaluation of film as evidence*. In: Smith: *The Historian and Film*, 49–79.

²⁶ Allen, Robert C. – Gomery, Douglas: *Film history. Theory and Practice*. McGraw-Hill, 1985.

²⁷ Lagny, Michele: *De l'Histoire du Cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris, 1992.

²⁸ Sand, Shlomo: *Le XX^e siècle à l'écran*. Paris, 2004.

²⁹ Rosenstone, Robert: *History on Film / Film on History*. London, 2006.

³⁰ Camarero, Gloria – Heras, Beatriz de las – Cruz, Vanessa de: *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*. Madrid, 2008.

témakörökben (történelmi emlékezet, kiemelkedő személyek, nemzeti identitás stb.) érdekes egymáshoz közelíteni a történetírást és a film műfaját. A könyveken kívül az adott országok filmművészeti és filmtörténeti tárgyú folyóirataiban bukkanhatnak fel olyan írások vagy tanulmányok, melyek nemcsak egy ország filmművészetének, de az adott nemzet történetének és filmkultúrájának kapcsolatát is vizsgálják.³¹

Szintén hasznos vállalkozás az, amikor egy történelemhez és filmtörténethez egyaránt értő személy saját nemzetének filmjeit áttekintve összegyűjti azokat a mozgóképes munkákat, melyek a nemzeti történelem egy adott korszakát vizsgálják, és hasznos forrásként szolgálhatnak a történészek számára.³²

Magyarország ebből a szempontból kivétel: kisebb próbálkozásokon kívül nem született még olyan könyv, monográfia vagy tanulmánykötet, mely a filmet érdemben bevonná a történészek által kezelt forrásbázisba. Biztató jel azonban, hogy publikáltak már átfogó, általános magyar játékfilmtörténetet, mely az egyes munkákat és tendenciákat történeti kontextusban is vizsgálja,³³ így kiindulópontul szolgálhatna további, magyar vonatkozású kutatásokhoz. Az 1970-es évek végén a *História* folyóirat közölt egy beszélgetést,³⁴ melyben neves filmrendezők (például Jancsó Miklós, Kovács András) és történészek (mint Glatz Ferenc, Berend T. Iván) közelítették egymáshoz a történelem és a film tudományterületét, de az ehhez hasonló, irányadó eszmefuttatások a későbbi években, évtizedekben nem váltottak ki jelentős visszhangot. A Kádár-korszak filmjeinek és politikájának összefüggésével foglalkozik Gervai András könyve.³⁵ Újabb keletű és témánkhöz már szorosabban kapcsolódik Jakab György nyomtatásban is megjelent előadása,³⁶ mely a film és a történelem kapcsolatát mutatja be röviden, elsősorban a Kádár-korszakot, azon belül is az 1960-as éveket helyezve a középpontba. Jakab új elemként megvizsgálta a filmnek a közoktatásban, a történelemórán való felhasználási lehetőségeit is. Bár nemzetközi szinten is elmondható, hogy a történészek továbbra sem részesítik kitüntetett figyelemben a filmgyártás termékeit, Magyarországon ez hatványozottan igaz.

A film jövője a történettudományban

Biztató tendencia, hogy a film egyre gyakrabban jelenik meg a felső- és középiskolai oktatásban is, elsősorban a történelemórán. Elengedhetetlen azonban, hogy a filmet oktatási segédeszközként használó tanár meg tudja állapítani, az adott film bemutatása helyénvaló-e, többé-kevésbé hitelesen ábrázolja-e a kérdéses kort, személyt vagy eseményt, vagy csak egy történelmi korba helyezett, szinte teljes mértékben fiktív eseményeken alapuló munkáról van szó (az ez utóbbi csoportba tartozó filmeket is be lehet vonni az oktatásba, de tisztában kell lenni azzal, mit is lát a diák: kordokumentumot vagy szórakoztató alkotást). Napjainkban azonban már veszélyeket is hordoz a filmek tanórán való megjelenése: egyre gyakrabban fordul elő ugyanis, hogy a történelemtanár, talán tévedésből, talán nemtörő-

³¹ Magyarországon a *Filmvilág* folyóirat képviseli a legmagasabb színvonalat ebben a témában.

³² Spanyolországban ezt Miguel Juan Payán tette meg *La historia de España a través del cine* (Madrid, 2007) című könyvében, de a már említett országok többségében megfigyelhető ugyanez a törekvés.

³³ Balogh Gyöngyi – Gyürey Vera – Honffy Pál: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Budapest, 2004.

³⁴ *A kortárs magyar film és a történelem*. *História*, 1. évf. (1979) 3. sz. 23–25.

³⁵ Gervai András: *A tanúk: film – történelem*. Budapest, 2004.

³⁶ Jakab György: *Tükör vagy ecset? Avagy történelem a filmen, film a történelemórán*. <http://www.tte.hu/?page=konf&id=98&archiv=&ev=> (2010. február 17.)

dömségből, de egy múltbéli eseményt vagy kort nem magyaráz el hagyományos módon, hanem egyszerűen csak betesz a DVD-lejátszóba egy dokumentumfilmet vagy játékfilmet, és úgy kezeli a helyzetet, mintha ily módon a diák már ismerné is a történéseket.³⁷ Az októnak egyensúlyt kell tehát teremtenie a felhasznált eszközök között.

A fentiekben olyan nézeteket, munkákat és szerzőket ismertettünk, akik a filmet hasznos forrásként kezelték. Természetesen hallhatók ezzel ellentétes hangok is: tudunk olyan történészekről, akik a „hagyományos” történeti kutatást védik, a filmet tudománytalannak tartják, annak kutatásban történő felhasználását pedig komolytalannak és veszélyesnek vélik. Ezek a személyek azonban többnyire megmaradnak a verbális érvelés mellett, nem ismerünk olyan könyvet vagy más természetű publikációt, mely egyértelműen és hitelt érdemlően állást foglalt volna a film használata ellen. Konkrét filmek vagy történelmi filmsorozatok esetén azonban rendszeresen előfordul, hogy a premierrel egy időben megjelennek történészek tollából származó cikkek és kritikák, melyek a mű történelmietlen és hiteltelen vonásaira hívják fel a figyelmet (mint a *Gladiátor* [*Gladiator*, Ridley Scott, 2000], a *300* [Zack Snyder, 2007] vagy a már említett *Tudorok* filmsorozat esetében).

A film, legyen az híradó-, dokumentum- vagy játékfilm, a 21. században egyre növekvő szerepet játszik az élet minden területén. A történész számára, aki eddig jobbra nem használta forrásként a mozgóképet, egyre bizonyosabbá válhat, hogy vizuális kordokumentumként a film értékes támpontot nyújthat a kutatások során. Amennyiben a történelemmel foglalkozó szakértő képes értő és kritikai szemmel viszonyulni egy alkotáshoz, a film nagy segítséget nyújthat a munka bizonyos fázisaiban.

³⁷ Személyes beszélgetések és tapasztalatok alapján megállapítható, hogy például Spanyolországban a középiskolai, de sok esetben az egyetemi történelemtanárok is egyre gyakrabban folyamodnak ehhez a módszerhez. A szerző ismer olyan madridi oktatót, aki a spanyol polgárháborút két alapvetően fikciós játékfilm segítségével mutatta be és „magyarázta el” a diákoknak.