

Lénárt T. András A Habsburgok utolsó háborúja: filmemlékezet 1918-tól napjainkig*

■ Filmemlékezet – magyarul talán furcsán hangzó szó, de létjogosultsága vitathatatlan. Más nyelveken gyakran használt kifejezés (az angol *filmic memory*től a spanyol *memoria filmicáig*), nálunk egyelőre ritkábban fordul elő: az egyes nemzetek történelmi emlékezetének elválaszthatatlan részévé vált a múlt eseményeinek és személyeinek filmművészetben való megjelenése, visszaidézése. A filmtörténet és a történelemtudomány – alapvetően két, különálló terület – az elmúlt négy évtizedben folyamatosan közeledett egymáshoz, nemzetközi kutatások, új utakat feltérképező konferenciák és publikációk, egyetemi kurzusok születnek e témában az Amerikai Egyesült Államokban, valamint Európa közepén és nyugati felén. A nemzeti történelem fontosabb mozzanatait, elsősorban a traumáit, ritkábban a diadalai szolgálják a történelmi vonatkozású mozgóképek tárgyául, ugyanakkor a leggyakrabban filmre vitt események, a két világháború (mindenekelőtt a második) az egyetemes történet tárgykörébe tartoznak. Minden országnak megvannak a maga hősei és áldozatait, győzelmei és vereségei, amelyek a filmvászonra kíváncsognak. A film és a történelem közös pontjai után kutatva tette fel a kérdést Marc Ferro francia történész: vajon meg lehet-e írni a történelmet a filmek segítségével? Sem Ferro, sem a hasonló ösvényen haladó történészek és filmtörténészek nem tudnak erre egyértelmű választ adni, azonban a film sokat segít a múlt és a jelen közötti állandó összeköttetés megteremtésében, ápolásában.

A „Habsburgok végső háborújának mozgóképei” elnevezésű nemzetközi projekt résztvevői az I. világháborús témához nyúltak, egy sajátos szemszöveget választva: hogyan jelent meg az Osztrák–Magyar Monarchia utódállamai (valamint egyéb, a Nagy Háborúban szintén részt vevő nemzetek) mozi- és tévéfilmjeiben az I. világháború 1918-tól napjainkig. Ausztria, Csehország, Lengyelország, Magyarország,

Németország, Olaszország, Oroszország, Románia, Szerbia, Szlovénia és Szlovákia kutatói összesen tizenhárom tanulmányt adtak most közre egy közel négyszáz oldalas, angol nyelvű kötet lapjain. A kutatásokat az Osztrák Tudományos Alap (FWF) finanszírozta, az eredményeket az Egyesült Államokban a University of New Orleans kiadója publikálta.

Minden történelmi tárgyú film egy mások által korábban már kifejtett történelmi vízió újraértelmezése, a történelmi tényeket a filmesek a saját nézőpontjuk szerint ültetik át a filmvászonra. A filmes személye és szándéka, valamint a fennálló politikai berendezkedés mind befolyásolja, hogy mi jelenik meg (és mi nem) a vásznon. Egy film elsősorban azt a kort tükrözi vissza, amelyben a forgatás zajlott, és nem azt, amelyet a filmvászonra fest. Elsősorban arról mesél nekünk, hogyan viszonyul egy, a filmművészet keretein belül dolgozó csoport a saját vagy egy más nemzet történelméhez. Ez az alapvetés, amelyet minden, történelmi témájú filmmel dolgozó kutatónak figyelembe kell vennie, megmutatkozik a szóban forgó kötet tanulmányaiban is: az adott országban hatalmon lévő politikai erők ideológiája határozta meg, hogyan viszonyultak az ábrázolás tárgyához. Ahogyan Günter Bischof kiemeli az előszavában, a jugoszláv kommunisták ragaszkodtak ahhoz, hogy a szlovén filmekben a Monarchia továbbra is a népek börtönként jelenjen meg, míg a 30-as években a fasiszta Olaszország filmesei nem jeleníthették meg az I. világháborús Ausztriát ellenséggé, mivel Dollfuss kancellár akkor éppen Mussolini szövetségese volt.

A tárgyalt filmek többsége nem hagyományos értelemben vett háborús film, ahol a csatákat és az akciókat állítják középpontba. Elsősorban a hátszágban maradtakkal foglalkozó melodramák vannak túlsúlyban, a civil lakosságot érintő emberi drámákat helyezik előtérbe. A legtöbb utódállamra igaz, hogy nem rendelkezett kiemelkedő infrastrukturális háttérrel, így a filmek technikai színvonala nem a legjobb. Mindenekelőtt a háborús filmekkel élvonalba került Hollywood filmgyártására volt jellemző, hogy a II. világháború később elhomályosította az elsőt; az 1940-es évektől jóval kevesebb filmet forgattak a Nagy Háborúról, mint azelőtt. Ez a tendencia a Monarchia utódállmainál is megfigyelhető volt, inkább a korban hozzájuk közelebb álló világégés ihlette meg a filmkészítőket. Mindazonáltal, bármelyik periódusban is készült a mű, az adott ország igyekezett a saját szerepét kihangsúlyozni, a világháborús eseményekhez kapcsolódó kollektív vagy egyéni sorsokat filmre vinni. A kötet szerzői, bár az alapkonceptió minden esetben azonos volt, tanulmányaikban a rendelkezésre álló forrásaik, saját kutatásaik, valamint az ország történelmi és filmtörténeti jellegzetességei függvényében elemezték az I. világháború és az Osztrák–Magyar Monarchia ábrázolását az országuk

filmművészetében. Mivel nincs lehetőségünk arra, hogy e recenzióban mind a tizenhárom írás eredményeit ismertessük, így a továbbiakban a minket közelebből érintő, magyar vonatkozású tanulmányokkal foglalkozunk.

Kurutz Márton az 1914 és 1945 közötti magyar filmtörténetben vizsgálja az I. világháború megjelenését. A szerző egy már ismert, de továbbra is elkésztető adatot közöl: az I. világháború során készült magyar filmek közel 93 százaléka és a kapcsolódó írásos dokumentáció nagy része az enyészetté lett. Magyar filmtörténészek kitaró munkájának köszönhetően az alkotásokról rendelkezésünkre állnak adatok, de maguk a művek nagy valószínűséggel már soha nem lesznek láthatók (reménykedni azért szabad: még ma is gyakran fedeznek fel elveszettnek hitt európai és amerikai filmeket magánarchívumokban vagy családi házak pincéjében a világ számos országában, felvetve a kérdést, egyáltalán hogyan kerülhettek oda azok a felbecsülhetetlen művészi értékkel bíró alkotások). A magyar háborús filmgyártás a nemzetközi helyzethez igazodott: ellentétben azzal a közvélekedéssel, hogy a harcok alatt alig készül film, valamint a közönség sem jár moziba, éppen az ellenkezője igaz: a filmek folyamatosan forognak, mert háború idején nagyrészt saját művekkel kell pótolniuk az elmaradó importfilmeket is, a lakosok pedig a moziban igyekeznek kiszakadni a borzalmas valóságból. Kurutz kutatásai szerint a világháború alatt gyártott magyar filmek alapvetően négy kategóriába sorolhatók: patetikus propaganda, sovinizta propaganda, romantikus dráma és vígjáték; mindegyik típus sztereotip vonásokat mutat. Egyik visszatérő motívum volt a külföldön, általában Kelet-Európában szerencsét próbáló fiatal, magyar lány témája, aki a remélt boldogság és jólét helyett csak megalázó helyzeteket és elnyomást talál, így általában hazatér a szülőhazájába. Ezek a filmek már a háború éveiben készültek, keveset láttatnak a fegyveres harcokból, azok inkább csak az események hátterül szolgálnak. Ebben az időszakban a könnyedebb vígjátékok és operettfeldolgozások is népszerűek voltak.

A játékfilmek elsődleges feladata a szórakoztatás volt, mivel a háború szörnyűségeivel a nézők a filmek előtt vetített filmhíradókban már találkozhattak. Ugyanakkor eredeti háborús felvételeket játékfilmekben is felhasználtak a filmesek, amennyiben azok a rendezői elképzelést szolgálták. A később az Amerikai Egyesült Államokban világhírűvé vált Kertész Mihály is előszeretettel élt ezzel a módszerrel, a lehető legnagyobb hitelességre törekedett: az egy Magyarországra menekülő orosz férfi történetét elmesélő *A magyar föld ereje* (1917) című játékfilmje forgatása során nemcsak eredeti felvételekkel gazdagította a képsorokat, de a színészeivel ellátogatott háború sújtotta külföldi helyszínekre is, biztosítva ezzel a valóságű környezetet.

A legfontosabb, háború alatt született magyar filmek tehát elvesztek. Ez lett a sorsa a Kurutz által az egyik legjelentősebb ekkor készült magyar filmnek tartott *Hotel Imperialnak* (Janovics Jenő, 1918) is, amelyet részben erdélyi helyszíneken forgattak, s ennek során a Császári és Királyi Hadsereg is segédkezett. Az orosz katonákat orosz hadifoglyok alakították. Az állam aktív szerepvállalása egy film elkészítésében nem számít ritkaságnak, még háborús helyzetben sem: amennyiben a film témája és üzenete fontosnak bizonyul, akkor az minden lehetséges támogatást megkap. Erre más országok, különösen Németország, Olaszország és Spanyolország 30-as és 40-es években folytatott filmpolitikája is számos példát szolgáltat. A háború előrehaladtával azonban kezdett alábbhagyni a lelkesedés a harctéren és a hátszágban is, a filmeket pedig a kevésbé újszerű cselekmények uralták el. Korda Zoltán és Pásztor M. Miklós 1918-ban készült, *Károly bakák* című filmje is a külföldi, háborús hátszágban játszódó alkotások visszatérő témáját használja: miután egy lány úgy értesül, hogy a vőlegénye meghalt a fronton, máshoz megy feleségül, ám a halottnak vélt férfi hazatér, bonyodalmak sorát indítva el ezzel. Ugyanakkor megjelentek egyéb művek is, amelyek propaganda jelleggel készültek, például egészségügyi téren.

1918-ban a magyar filmipar az összeomláshoz közelített, majd az egy évvel később megalakult, rövid ideig tartó Tanácsköztársaság – amely a világon először folyamodott a filmipar államosításához – a mennyiség tekintetében hozott némi fellendülést, de a világháborúhoz szorosan kötődő mű nem készült. A 20-as években viszont csökkent a magyar filmek száma, részben a tömegesen emigrációba vonuló filmes szakemberek miatt, részben azért, mert megkezdődött a nyugat-európai és amerikai filmek beáramlása. A 30-as években már komolyabb munkák is leforgatásra kerültek, részben I. világháborús tematikával. Ezek közül a filmek közül kiemelkedik a Zilahy Lajos regénye alapján készült, az orosz fronton játszódó *Két fogoly* (1937), Székely István rendezésében. A hamarosan elkövetkező II. világháború azonban új helyzetet teremtett.

Deák-Sárosi László tanulmánya az előző írás folytatásaként az 1945-től napjainkig forgatott magyar filmek közül emeli ki azokat, amelyek témája az I. világháború és a Monarchia. Ahogyan a szerző hangsúlyozza, kevés film készült ilyen tematikával, ráadásul azok egy része meghamisította vagy eltorzította a tényeket. Természetesen ennek is ideológiai okai voltak: a 45 utáni magyar filmgyártás tudatosan kívánta manipulálni a múltból való gondolkodást, s mint minden diktatúrában, a magyar esetében is „fentről” határozták meg, mit kell, mit lehet gondolni és ábrázolni a nemzeti múlttal kapcsolatban. A szerző három játékfilmet és két dokumentum-

filmet elemez, amelyek témájukban kapcsolódnak a tárgyhoz: az *Ének a búzamezőkről* (Szóts István, 1947), a *Fábián Bálint találkozása Istennel* (Fábri Zoltán, 1980), a *Redl ezredes* (Szabó István, 1984), az *Én is jártam Isonzónál* (Gulyás Gyula, Gulyás János, 1986) és a *Trianon* (Koltay Gábor, 2004) című alkotásokat ajánlja a külföldi olvasók figyelmébe. A többségük nem közvetlenül a Nagy Háborúról, hanem annak előzményeiről vagy következményeiről szól, mivel a II. világháború utáni évtizedekben a korábbi háborút ritkán ábrázolták.

A filmek részletes ismertetésével e helyen nem foglalkozunk, mert számos tanulmány és elemzés született róluk magyar nyelven. Külföldön az említett alkotások nagy része azonban nem ismert, így a kötetben való szerepeltetésük nagy jelentőséggel bír. Annál is inkább, mert a tanulmány szerzője nemcsak a filmek cselekményét részletezi, hanem elemzését a forgatás és a bemutatás történelmi, politikai és kulturális kontextusába is helyezi, tág vizsgálati kört nyújtva az olvasónak. Az *Ének a búzamezőkről*t háborúellenes hangvétele, az orosz szereplő ábrázolása és a katolikus vallásgyakorlás bemutatása miatt a kommunista hatóságok betiltották. Nem közvetlenül az I. világháborúról szólt, hanem egy általános háborús helyzetről. 1980-ig kellett várni, hogy az 1914 és 1918 között zajlott konfliktushoz szorosan kapcsolódó mű szülessen: a *Fábián Bálint találkozása Istennel* először foglalkozik egy, a frontról hazatért katona lelkiismeret-furdalásával és visszailleszkedésével a társadalomba, és ehhez kapcsolódóan a kollektív felelősség és az Istenbe vetett hit kérdésével – ahogyan a tanulmány szerzője egy korabeli svájci újságcikk címét idézi, Fábián Bálint egy antihős. Az említett alkotások közül a *Redl ezredes* a legismertebb külföldön. Ez sem szigorúan vett I. világháborús alkotás, hanem a háború felé sodródó Monarchia utolsó éveinek atmoszférájába enged bepillantást egy híres-hírhedt személy történetén keresztül. Többben megkérdőjelezzük a film történelmi hitelességét, ám a vitás pontok nem vonnak le a műnek az érzékletes korrajzban megmutatkozó jelentőségéből.

Deák-Sárosi László a jelzett játékfilmek és két további dokumentumfilm alapos és értő elemzésével szemléletes képet ad arról, hogy egy múltbeli esemény (át)értelmezése mennyire függ a korabeli uralkodó ideológia történelemszemléletétől, manipulációs szándékától vagy éppen egy határozott koncepcióval rendelkező filmrendező ábrázolásmódjától.

Magyar vonatkozású témával nem csak a Magyarországról szóló írásokban találkozunk: Dácz Enikő tanulmányában román játékfilmeket vizsgál, és ezek egy részében – természetesen Erdély is előkerül, de nemzeti (ebben az esetben román) szemszögből. Az 1931-ben forgatott *Ecaterina Teodoriu* a nemzeti identitás kérdésével foglalkozik; igaz történet egy lányról, aki katonának áll. Erdély státusza a film

egyik központi témája, amelyen keresztül a Monarchia elnyomó hatalomként jelenik meg, kapcsolódva ezzel a „népek börtöne” megítéléshez. A film 1978-as, azonos címet viselő új feldolgozásában a koncepció azonos marad, de még nagyobb hangsúlyt kap, hogy az osztrák–magyar hadseregből dezertáló erdélyi román katonák a Romániával való egyesülés pártján állnak. Az 1981-ben forgatott *Capcana mercenarilor* is az Erdélyre irányuló román nacionalizmus megtestesülését hangsúlyozza, a legfőbb negatív karaktert pedig egy erdélyi magyar báróban találja meg, aki egy vélt sérelemért igazságtalanul áll bosszút a román paraszton. A burzsoáziát teszi felelőssé az erdélyi társadalmi problémákért. Az Osztrák–Magyar Monarchia fennállása, illetve az I. világháború alatt Erdélyt jellemző, elsősorban a románok és a magyarok között meglévő etnikai konfliktusok több román filmben megjelennek mellékszálként. Az erdélyi románok minden esetben pozitív színben, néha egyenesen mártírként tűnnek fel, akik életüket áldozzák a nemzetükért.

A kötet nagy érdeme, hogy angol nyelven, tehát a lehető legszélesebb nemzetközi olvasóközönség számára teszi elérhetővé a szerzők kutatási eredményeit, fontos írásokkal gazdagítva a film és a történelem kapcsolattörténetét. Az Osztrák–Magyar Monarchia utódállamainak filmkészítésére vonatkozó ismeretek értékes elemmel bővültek, és az előrejelzések szerint további tervek is megvalósulás előtt állnak: a köszönetnyilvánításban és az előszóban is olvasható, hogy hamarosan napvilágot látnak egy újabb kutatási projekt eredményei, amelyek a Monarchia 1914 és 1918 között készült filmjeit dolgozzák fel.

JEGYZETEK

- * *Habsburg's Last War: The Filmic Memory (1918 to Present)*. Ed. LEIDINGER, Hannes, New Orleans, University of New Orleans Press, 2018, 392 oldal