

Paár Ádám
**A történelem színrevitelének
ezer arca**

A történelmi filmek virágkorukat élik Nyugat-Európától a Távol-Keletig. Ezzel éles ellentétben áll, hogy a hazai filmgyártás máig adós a legtöbb kiemelkedő magyar történelmi személyiség filmvászonra álmodásával. Tanulmányunkban bemutatjuk, hogyan alakult ki a történelmi film, és hogyan szolgált különböző korszakokban és politikai rendszerekben a társadalmi kohéziót.

„Olyan időket élünk, amikor az emberek minden folyó forrását ismerni akarják és felkutatják. Franciaország különösen szereti a Történelmet és a Drámát, mert az egyik az Emberiség nagy végzetét, a másik az Ember egyéni sorsát rajzolja.”¹ Alfred de Vigny, az első francia romantikus történelmi regény, a *Cinq-Mars* szerzőjének 1826-ban papírra vetett sorai a 21. században is aktuálisak. Az emberek ma is kíváncsiak a tágabb és szűkebb közösségük történetére, és szívesen merengenek el a múlton. Éppen csak annyi történt, hogy az irodalom

¹ Alfred de Vigny: *Cinq-Mars* összeesküvése. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1988: 5.

mellett a mozgóképek is megszülettek, és a „hetedik művészeti ág” kialakulásától kezdve merítette meséjét a történelemből.

Elég végignézni az elmúlt évtized orosz, lengyel, német, holland és angol filmjeinek listáit, hogy meggyőződjünk: a történelmi téma ma is virágkorát éli. Hollandiában nemrég született koncepció arról, hogy a holland történelem nagyjait megörökítik filmen. A sort 2015-ben Michiel de Ruyter admirálissal nyitották ([Az admirális](#), mely nem összekeverendő a hasonló című [orosz alkotással](#)), és a tervek szerint Orániai Vilmos zárja a sort.

Az elmúlt években készültek Magyarországon is olyan alkotások, mint a *Saul fia*, az *1945*, a *Szürke senkik*, az *Örök tél*, az *Aurora Borealis*, a *Napszállta* vagy a Zrínyi Miklós utolsó napjáról szóló *Vadkanvadászat*. A listából látható, hogy elsöprő többséggel a 20. századról szóló filmek képviseltetik magukat. A tendencia nem meglepő, hiszen a filmrendezők és forgatókönyvírók – miként a történelmi regények szerzői – azzal a korszakkal foglalkoznak szívesen, amelyben a társadalmi és politikai konfliktusok összesűrűsödnek, ennek következtében az ellentétek drámai erővel törnek a felszínre. Márpedig Magyarországon a 20. századi történelem sűrű volt, túlságosan is az, ezért érthető, hogy annyi közelmúltban készült film idézte meg ezt a századot. Ugyanakkor érzékelhető egyfajta törés a már elkészült filmek rendezői és a közönség között: utóbbiak részéről gyakran megfogalmazódik az igény a magyar történelem dicsőséges korszakait (az Árpádok, az

Anjouk és a Hunyadiak korát számítják ide) bemutató monstre alkotások iránt is.²

Kérdés, hogy a történetírás és a művészet nem állnak-e szemben egymással. Ahogyan Gyáni Gábor írja, a történetírói és a költői beszédmód szétválása viszonylag későn, a felvilágosodás után következett be.³ Alexandre Dumas gratulációját Alphonse de Lamartine-nek, *A girondiak története* szerzőjének („A regény színvonalára emelte a történelmet!”) a történetírók már komolyan sem vették.⁴ Voltaire esetében viszont a történetíró, a filozófus és az író még nem vált el. Számára természetes igény volt, hogy a történelem az eposz utódja.⁵ A 19. századi pozitivizmus történetírói módszertana azonban már elvetette a szépirodalom eszköztárát és stílusát, a forrásokon belül az elsődlegesekre támaszkodott (oklevelek, adójegyzékek stb.), és kritikával kezelte a szájhagyományt, a népköltészet alkotásait. Míg az irodalom a történelmi regény mesterétől, Walter Scott-tól kezdődően, és a színház meg a film is bátran merített az utóbbiakból, a történetírás módszertanában, elveiben és stílusában is tudománnyá vált.

A 18. századi regényeket illetően vita van, hogy ezek történelmi regények-e vagy sem. Az általános vélemény az, hogy nem azok, mert bár régi vagy éppen egzotikus környezetben játszódnak, a jelen és a

² Ezt Bán János, írói nevén Bán Mór, a nagysikerű Hunyadi János-sorozat szerzője fejtette ki az *Ez itt a kérdés* c. műsorban:

<https://www.youtube.com/watch?v=z5sruZvbBMQ>.

³ Gyáni Gábor: *Történelem és regény: A történelmi regény*. In: Uő: *Relatív történelem*. Typotex Kiadó, Bp., 2007: 261.

⁴ Hahner Péter: *Hatalmasok gyermekkorá*. Animus, Bp., 2018: 10.

⁵ Gyáni: i.m., 261.

saját társadalom erkölcsseit és viszonyait, sőt nyelvét tükrözik. Hiányzott tehát a 18. században az, ami a történelmi regényt történelmivé teszi: az adott történelmi korszak és társadalom konkrét atmoszférájának ábrázolása. Az angol és francia szerzők görög és trójai hőszövegei, spanyol lovagjai és indián fejedelmek úgy beszéltek, mint az angol és francia polgárok. Hiányzott ezekből a művekből a konkrét görög, konkrét spanyol stb. viszonyrendszer ábrázolása, egyszerűen a kor és társadalom ábrázolásának hitelessége.

Ahogy „a történelmi regény mindenekelőtt regény”,⁶ a történelmi film is művészet, ám ha sikerül egy korszakot, annak dilemmáit ábrázolni a mozgókép nyelvén, az segítséget nyújthat a közösségi (nemzeti, állampolgári stb.) szocializációban is. A történelmi film tehát nem egyenlő a történetírással (sem annak 19. századi, sem posztmodern értelmében), ám a közösségi identitások megerősítésében vagy újrafogalmazásában, valamint a kulturális áthagyományozásban nem lebecsülhető szerepe lehet.

A történelmi film irodalmi előképe: a történelmi regény

A történelmi film – mint minden filmes műfaj – rendelkezik irodalmi előképekkel. Esetünkben ez a történelmi regény. Először ennek jellegzetességeivel kell megismerkednünk, mielőtt rátérünk a történelmi filmre. Nem törekszünk arra, hogy átfogó irodalomtudományi áttekintést adjunk erről a műfajról, de látnunk kell, hogy a történelmi film nem a semmiből bukkan fel. Az alábbiakban

⁶ Heller Ágnes: A mai történelmi regény. Múlt és Jövő, Bp., 2010: 32.

Lukács György és Heller Ágnes történelmi regényről megfogalmazott elgondolásai alapján mutatjuk be e regényfajta jellegzetességeit.

A történelmi regény elméletei

A történelmi regénynek két irányzata alakult ki. A Walter Scott-i irányvonalat követő „scotti iskola” egy-egy kitalált hőst helyez főszereplőként az események sodrába. E hős feladata, hogy közvetítsen a szembenálló eszmei táborok között. Scott első történelmi regényében, az 1814-ben írott *Waverley*-ben ennek megfelelően fiktív hőst választott és helyezett a skót jakobita felkelések középpontjába: Waverley-t, aki a 18. századi Skóciában a Stuart-párti skót felföldi klánok és a hajlékonyabb, megbékélést támogató alföldi skót Hannover-pártiak között kénytelen közvetíteni.⁷

A scotti iskolához sorolható az *Egri Csillagok*. Bornemissza Gergely életpályája abban a formában, ahogyan Gárdonyi Géza megalkotta, magába sűríti a három részre szakadó Magyarország társadalmának sorsát és alapvető konfliktusait. Paraszti származású hős, aki neveltetése, műveltsége, kapcsolati hálója (Török Bálint, Dobó István, Cecey Péter, Gábor pap) és nem utolsósorban felesége révén azonban az elithez kötődik; Szapolyai-párti nemes lányát veszi

⁷ A scotti ún. „középszerű hős”, ahogyan Lukács nevezi, nem kizárólag nemesember/katona lehet. Már igen korán, Scott-tal megjelent az igény, hogy a hősök reprezentálják a társadalom sokszínűségét. Így a hős lehetett egyszerű skót parasztlány (Jeanie Deans a *Midlothian Szívében*), és Scott ezzel is mintát teremtett. Számos történelmi regényíró női hőst választott, hiszen az ő „középen állásukat” a nemük még inkább hangsúlyozta egy olyan társadalomban, ahol a nő alárendeltebb pozícióban volt, mint a férfi.

feleségül, és Ferdinánd király katonájaként védelmezi Eger várát; katolikus, de egy evangélikus lelkész, Gábor pap tanította.

Bornemissza pontosan megfelel a scotti történelmi hős eszményének. Kisember, aki képes egyensúlyozni a szemben álló politikai, felekezeti és társadalmi táborok között. Nem melleleg a magyar történelmi regény első paraszti származású hőse. Gárdonyi demokrata érzületei ismeretében nem véletlen, hogy őt választotta Eger ostroma krónikájának hőséül – nem Dobó Istvánt, nem Mekksey Istvánt, nem – a másik oldalról – Kara Ahmed nagyvezírt. Nem a történelem felszínén kavargó hősoket, hanem egy olyan „kisembert”, aki a népből jön, és a népet reprezentálja, de élményanyaga az egész korabeli magyar társadalomé.

A scotti hagyomány olyan hatást gyakorolt Lukács György marxista filozófusra, hogy annak mintáját kérte számon a 19. századi és saját korában írott történelmi regényeken. Lukács azért dicsérte Scottot, mert hőseit beállítja az adott társadalom és korszak konkrét viszonyrendszerébe. Lukács emellett kimutatta – persze, saját marxista nézetrendszeré által is befolyásoltan –, hogy a történelmi regény műfaja sekélyessé válik és válságba kerül párhuzamosan olvasója, a polgárság „reakciós” fordulatával, 1848 után. Lukács ennek tüneteként bírálja a lapos naturalizmusnak való behódolást, a véres, kegyetlen jelenetekben való – szerinte öncélú – tobzódást, melynek iskolapéldájaként Flaubert *Salammbô* című regényére utal. Ezt a regényt gyakran a realista történelmi regény példájának tekintik, Lukács szerint viszont valójában Scott képviselte a realizmust, értve

ez alatt azt, hogy a szereplők a konkrét kor és társadalom népéletébe ágyazottak).⁸

Lukács tehát azt a fajta történelemábrázolást kérte számon és várta el a történelmi regénytől, amelyik nem szakad el a konkrét társadalomtól és kortól. Fő kifogása a 19. század végi történelmi regények szerzőivel szemben az, hogy hőseiket nem az adott kor társadalmába ágyazva mutatják be, hanem általános, kortól függetlenített, leggyakrabban humanista és/vagy demokrata eszmék képviselőjeként, tehát anakronisztikusan a politikai elvek és eszmék szempontjából, és a konkrét korszakra meg társadalomra csak az egzotikum miatt van szükség. Részben emiatt, részben naturalizmusa miatt illetve kritikával Charles De Coster *Thyl Ulenspiegel legendája* című regényét.⁹

Saját kora antifasiszta íróival (Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Bruno Frank) szemben is kritikus volt, mert véleménye szerint ők is a saját, humanista elveiket álmodják vissza a történelmi díszletek közé, ahelyett, hogy hőseiket a konkrét, az adott korra jellemző helyzetekbe, a „kor népiségébe” ágyaznák bele. Bírálta őket azért, mert elfeledkeznek a népeletről, és az ún. „nagy emberek” kultuszába esnek bele: Heinrich Mann IV. Henrik és Bruno Frank Cervantes nézeteibe plántál valamifajta időtől és tértől függetlenített humanizmust, holott az ott és akkor, abban a formában nem létezhetett.¹⁰

⁸ Lukács: i. m., 163.

⁹ Uo. 186–187.

¹⁰ Uo. 242.

Hogy mennyire hibának tartotta Lukács a történelmi és társadalmi konkrétságtól való elszakadást, azt jelzi, hogy ő marxista és így materialista filozófusként élesen ellenzi – mert hiteltelennek és ezért hihetetlennek tartja – a korra jellemző vallásos nézetek mellőzését, azok helyettesítését általános, e formában az adott korban és helyen, például a 16. századi vallásháborúk idején szerinte nem létező emberbarát elvekkel (ez zavarta őt már De Coster *Thyl Ulenspiegel*ében is).¹¹ Mindjárt tegyük hozzá: csak akkor tehet hiteltelenné egy művet a Lukács által kifogásolt konkrétság negligálása, ha történelmi regényről van szó. Egy sci-fi vagy fantasy mű esetében például ilyen elvárásaink nincsenek és nem is lehetnek: az író/rendező elképzeli és megalkot egy (adott esetben tényellentétes) világot, aztán az olvasó eldöntheti, hogy tetszik-e neki, és a szereplők hitelesen viselkednek-e ebben a világban, vagy sem. A történelmi témájú alkotásnál ez a szabadság nyilván jóval szűkebb.

A scotthoz képest más utat követett az első francia történelmi regény szerzője, a műfaj francia meghonosítója, Alfred de Vigny. Némi franciás büszkeséggel jegyzi meg a *Cinq-Mars* elé írott, eszmei hitvallásának és művészi programjának is megfeleltethető előszóban, hogy ő bizony nem követte a skót-brit Scott példáját: „Mivel Franciaország a többi népeknél is messzebb ment a tények szeretetében, s mivel én nemrég múlt, ismert korszakot választottam tárgyamul, úgy vélekedtem, hogy nem kell utánoznom az idegeneket,

¹¹ Uo. 186–187.

akik képeikben alig hogy látóhatáron mutatják meg történelmük uralkodó egyéniségeit; én a szín előterébe állítottam a mieinket.”¹²

Így de Vigny egy történelmi alakot választott története főhősének [Henri Coiffier de Ruzé de Cinq-Mars márk](#)i személyében. Noha az élete értelemszerűen jobban dokumentált, mint Bornemissza Gergelyé, Cinq-Mars tetteinek motivációjával kapcsolatban de Vigny tág teret engedett a fantáziának, és beemelt kitalált alakot (a spanyol kapitány) a főhős mellé. Cinq-Mars-t uralkodója iránti hűsége vezeti a végzetes, vérpadnál végződő útra. Célja, hogy letaszítsa a miniszteri posztról Richelieu bíborost, aki éket ver a király és a főnemesség közé. Ezzel a régi rend védelmezőjévé válik, aki nem érti meg az új korszellemet, az abszolút monarchiát, bukása tehát törvényszerű. A Cinq-Mars főhőse valóban élt, de a mű mégsem életrajzi regény, hiszen csak egyetlen elemet emel ki a márk sorsából, az összeesküvést, és a többi szereplő (Richelieu, XIII. Lajos) legalább olyan súlyú, mint a főhős.

Heller Ágnes az életrajzi regényt nem is tartja történelmi regénynek.¹³ Ez azért is érdekes, mert Magyarországon a történelmi regény 2010 utáni divatja elsősorban életrajzi regényekben jelentkezik (pl. Bán Mór Hunyadi János-sorozata), és mert felveti a kérdés: nincs-e így az életrajzi filmek esetében is? És egyáltalán: mitől történelmi regény/film a történelmi regény/film? Attól-e, hogy egykor élt szereplők mozognak benne, vagy pedig hogy szereplői fiktívek ugyan, de azok megjelenítik az adott történelmi kor dilemmáit, választási helyzeteit.

¹² de Vigny: i.m., 5.

¹³ Heller: i.m., 33.

Az Umberto Eco regényéből készült *A rózsza neve* például történelmi film ebben a tekintetben, miközben van egy erős krimiszála. Ám az öt Oscar-díjat is nyerő *Rettenhetetlen* nem történelmi film, akkor sem, ha egykor élt személyek és történelmileg hiteles kegyetlenségek vannak benne. Mert ezek a valamikor élt személyek (William Wallace, Robert Bruce, I. Edward angol király) – a kegyetlenségeket leszámítva – sokkal kevésbé viselkednek az adott korhoz viszonyítva hitelesen, mint *A rózsza neve* szerzetesei. Kérdés persze, hogy milyen szerepet tulajdonítunk a történelmi filmnek, ez ugyanis meghatározza a tények és fikció arányát is az alkotásban.

A történelmi regény/film lehetséges szerepe

A tények összegyűjtése nélkülözhetetlen a történelmi atmoszféra megidézéséhez, de az irodalom nem elégedhet meg ezzel, hiszen akkor nem lenne művészet. Az irodalom feladata, hogy a tényeket művészi módon s formában rendezze el és fogalmazzza újra: többletjelentéssel ruházza fel. Ahogyan de Vigny költőien fogalmaz, „mire való az igazán megtörtént dolgoknak emlékezete, ha nem arra, hogy a példája legyen a jónak és a rossznak?”¹⁴ Ezzel a hitvallással de Vigny visszanyúl az ókori görög és római szerzők ars poeticájához, akik nem csupán szórakoztatni kívántak, hanem tanítani és nemesíteni az erkölcsöket. De Vigny szerint a szerzőnek úgy kell csoportosítania és elmesélnie a tényeket, hogy az olvasó példákat

¹⁴ de Vigny: i. m., 6.

találjon, „amelyek szolgálhatják a tudatában élő erkölcsi igazságokat.”¹⁵

Álljunk meg itt egy pillanatra! A szociológia és a politikatudomány régóta állítja, hogy a „puha tényezőknél” – művészetek, sport, film – szerepe van a közösségi kötődések kialakulásában, a közösségi identitások megerősítésében. Tulajdonképpen de Vigny nem mást fogalmaz meg, mint amit a szociológia azóta – a politikatudományba is átszivárgott kifejezéssel – szocializációnak hív. A történelmi regény sikeréhez Európa-szerte hozzájárult, hogy fölismerék szerepét a szocializáció folyamatában. A nemzeti hősokeket fölönultató történelmi regény olyan magatartásformákat és pozitív mintákat közvetíti (hősiesség, becsületesség, önfeláldozás), amelyek segítik a mi-csoport önazonosságának megerősítését.¹⁶ Természetesen a történelem nemcsak a mi-csoport önértetének, öntudatának erősítésére volt alkalmas, hanem a kijelölt „másik”, az ellenségként fölfogott ökcsoporttól való elhatárolásra is (ld. az *Egri csillagok*ban a törökök vagy De Coster *Thyl Ulenspiegel*jében a spanyolok/katolikusok negatív ábrázolását).¹⁷

A történelmi regény két válfaját, a Scott- és a de Vigny-féle irányzatot a filmművészetben is tetten érhetjük. Vannak történelmi filmek, amelyek fiktív, mások pedig valós személyeket helyeznek a

¹⁵ Uo. 7.

¹⁶ Somlai Péter: Szocializáció. Corvina, Bp., 1997: 70.

¹⁷ Ennek igen széles irodalma van. Ebből ajánljuk: Kapitány Ágnes – Kapitány Balázs: A „másság” megjelenései a filmművészetben. In: Kultúra és Közösség, 2008/1, 20–34.

főszereplői karakterbe. Talán nem oktalán a feltételezés, hogy ma Magyarországon a történelmi filmek barátainak véleménye közelebb áll de Vigny-éhez: a leendő magyar történelmi film újjáéledésében bízóknak szívesen választanának valós történelmi hőst főszereplőnek. Magyarországon ha történelmi filmről beszélnek, a létező alakokat – Hunyadi Jánost, Mátyás királyt, Szent Lászlót, az Anjouk közül Károly Róbertet és Nagy Lajost – középpontba helyező filmekre gondolnak. Miközben – tegyük hozzá – semmivel nem kevésbé történelmi egy olyan film, amelynek hőse fiktív személy. Nem attól lesz egy film történelmi, hogy hőse valóban élt 200-300 éve, hanem attól, hogy emberei benne élnek a kor és társadalom valóságában, és leképezik a kor eszméit, dilemmáit, konfliktusait (ld. pl. *A rózsza neve* történetét).

A magyar történelmi film aranykorát (aranykorait) nézve, párhuzamosan a nemzetközi folyamatokkal, feltűnő, hogy az ekkor készült történelmi filmek mind regényadaptációk voltak, azokat pedig, amelyeket nem regényből forgattak, nem mindig fogadta el a közönség. A történelmi filmen a magyar átlagos közbeszéd mai napig a nagy emberek életéről szóló filmeket vagy a regényadaptációkat érti, holott egyik sem feltétlenül történelmi mű, az első lehet életrajzi film, a másik kosztümös kalandfilm.

A történelmi film helye a műfajok között

A kezdetek

Mióta beszélhetünk történelmi filmről? Tulajdonképpen a mozgóképpel egyidős ez a műfaj. 1895-ben már készült egy kisfilm

[Stuart Mária kivégzéséről](#), de 1908-at szokták tekinteni az első történelmi film forgatása időpontjának. Ekkor készült el a *Guise herceg meggyilkolása*.¹⁸ A történelmi filmet fölfoghatjuk szélesebb jelentésében, mint egy ernyőműfajt, mely alá több, különböző műfajú olyan film is besorolható, amelyek történelmi korban játszódnak. Hiszen a történelem mint téma sok műfajjal összeférhet: krimivel, horrorral stb.

A történelmi filmek először bibliai témájúak vagy az ókori görög-római díszletek között játszódóak voltak. Érthető, hogy Európa és Észak-Amerika filmesei először e két világhoz nyúltak, hiszen mind a Biblia, mind az ókori Hellász és Róma történelme, kultúrája a klasszikus nyugati műveltség részét képezte. A Biblia és az ókori görög és római történelem egy olyan közös tudás része volt, amely az elitek mellett a mozikat látogató szélesebb közönséget is jellemezte. A nemzeti történelmek ábrázolásához képest volt egy relatív előnyük is: mivel nemzeti szempontból semleges témáról szóltak, nem sérthettek senkit. A történelmi film kezdettől fogva a társadalmi kohéziót szolgálta.

Emellett az amerikai filmeseket megihlette két speciálisan hazai téma: a *frontier*, azaz a határvidék mítosza és a polgárháború emlékezete. Az első western, *A nagy vonatrablás* (1903) is fölfogható történelmi filmnek, amennyiben története a Vadnyugat meghódítása és civilizálása a nemzet „félmúltját” jelentette. Nagyon korán megjelent az igény arra, hogy ne csak kitalált vagy mitológiai szereplők

¹⁸ Magyar Bálint: Az amerikai film. Gondolat Kiadó, Bp., 1974: 12.

jelenjenek meg a filmvásznon, hanem egykor élt személyek is. Az *Egy nemzet születése* című, sokat vitatott Griffith-filmben Lincoln személye is fölbukkan. A királyok, királynék, hadvezérek máig kiapadhatatlan mesetémát jelentenek a filmesek számára. A másik nagyon kedvelt csapatot, a törvényen kívülieket olyanok képviselték, mint Robin Hood (akinek történetiségében ekkor még nem kételkedtek), valamint Erzsébet királyné kalóza, a spanyol király gyűlölt ellenfele, Francis Drake. A történelmi film e korai szakaszában még alig szakad el az életrajzi filmtől: a nagy emberek, nemzeti hősök álltak a rendezők és forgatókönyvírók érdeklődésének középpontjában. Az ő ábrázolásuk kiegészítette az iskolai oktatást, ahol a történelemtankönyvek tartalma szintén e hősök életrajzára fűződött fel.

A két világháború közötti korszak

A két háború között az életrajzi film virágkorát élte. A közönség mohón vetette magát a nagy emberek élettörténetére. Lincoln elnök például 1924-ben, 1930-ban és 1939-ben is életrajzi film hőse, és azóta is az amerikai rendezők egyik „kedvence”. Életpályája érthetővé teszi az érdeklődést: egy végletesen megosztott, önmagát marcangoló nemzet újraegyesítésére vállalkozott, és hősies helyállása, majd halála joggal váltott ki tiszteletet és együttérzést.

Hasonlóképpen minden ország történelme ismer olyan vezetőket, akik „apafiguraként” törekedtek a nemzet védelmére és újraegyesítésére, az egymással harcoló társadalmi, politikai és eszmei csoportok kiegyenlítésére. (Lincoln – és ez mutatja a történelmi

alakokkal kapcsolatos filmes mítoszteremtést – azóta már nemcsak az Unió egységét helyreállító és a rabszolgaságot eltörlő elnökként, hanem vámpírok meg zombik pusztítójaként is tarol a filmvászonon – lásd az *Abraham Lincoln, a vámpírvadász* és az *Abraham Lincoln, a zombivadász* című filmet).¹⁹ Európában a királyok, királynék, neves hadvezérek és államférfiak életét idézték meg filmen. Kedveltek voltak mind az angol, mind az amerikai filmrendezők körében a Tudor-uralkodók: VIII. Henrik 1933-ban került először filmvászonra, lánya, I. Erzsébet már 1923-ban önálló filmet kapott.

Nemcsak a demokráciák, hanem a diktatúrák is éltek a kosztümös/történelmi filmekkel. Mind az olasz fasiszta, mind a szovjet, mind a náci rendszer stratégiai ágazatként kezelte a mozit. A római Cinecittá filmstúdió – Mussolini egyik öröksége – 1937-es megalapításakor történelmi témát választott első filmjéhez: Emilio Salgari Sandokan-regénysorozatának egyik darabjából készítette a *Zivatar kapitányt*. A náci Németországban, ahol a fasiszta filmgyártásra sok szempontból mintaként tekintettek, és a sztálini Szovjetunióban is – az eredetileg kitűzött forradalmi célokhoz – képest kifejezetten „konzervatív” fordulat játszódott le. A sztálini Szovjetunió filmművészete és kultúrája rátalált a régi orosz birodalmi sovinizmusra, amelytől Lenin óvott. Az 1930-as évektől lassan visszatért a történelemszemléletben, a kultúrában és az oktatásban az orosz hősi múlt. A II. világháború után az újra megtalált (szovjet-)orosz patriotizmus a sztálini rendszer tartópillére és legitimációjának egyik

¹⁹ A Lincolnról készült filmek listája itt megtalálható: Abraham Lincoln Movies. <https://www.imdb.com/list/ls057673470/>.

fontos eleme lett, és gyakorlatilag végigkísérte magát a szovjet rendszert az összeomlás pillanatáig. Az első német expanzió 13. századi visszaveréséről szóló aktualizáló éllel például az Eisenstein által forgatott *A jégmezők lovagja* (1938).

A hitleri Németországé pedig annyiban volt „konzervatív”, hogy elvetett minden avantgárd kísérletezgetést, és a kosztümös filmet használta a szórakoztatásra (emellett persze voltak harsány antiszemita propagandafilmek is, mint a *Jud Süß* vagy a *Rotschildok*, melyek meglehetősen szabadon, sőt szabadosan kezelték a történelmet). A náci filmművészet Nagy Frigyes kultuszát ápolta, és filmeket forgattak Bismarckról, valamint Schillerről. Érdekes, hogy nem megveszekedett antiszemiták lettek a náci filmek hősei. Ennek oka – azon kívül, hogy Bismarck meg Schiller mégiscsak ismertebb volt, mint mondjuk Adolf Stöcker –, hogy Joseph Goebbels náci propagandaminiszter kifejezett célja az volt, hogy a nemzetiszocialista ideológia sugalmazása ne a művészi igényesség és történetiség rovására történjen. Goebbels ugyanis, Hitlertől eltérően, rendelkezett ízléssel. A propaganda sikere érdekében igyekezett megfékezni a náci dilettánsokat, és ugyanezen okból törekedett a széles tömegek szórakozási igényeinek kielégítésére.²⁰ A náci filmgyártása jobban kedvelte a történelmi filmeknél a tömegeket szórakoztató műfajokat, és az olasz fasiszta filmgyártástól átvett „fehér telefonos” melodramákat.

²⁰ Erről bővebben: Paár Ádám: Propagandán innen és túl – Kosztümös filmek a Harmadik Birodalomban: https://filmvilag.blog.hu/2019/04/23/kosztumos_filmek_a_harmadik_birodalomban.



Magyarországon a történelmi film az 1910-es években leginkább a Jókai-adaptációkat jelentette. Igen érdekes, hogy Fejős Pál 1923-ban forgatott *Egri csillagok* címmel egy filmet Gárdonyi Géza hasonló című regényéből. Sajnos a film megsemmisült, cselekményére csak a szintén Fejős által írott forgatókönyvből következtethetünk. Ellentétben az 1968-as monstre alkotással, amely egy klasszikus történelmi tabló, az 1923-as film inkább Bornemissza Gergely gyermek- és ifjúkorára helyezi a hangsúlyt.

A Horthy-korszakban a melodramák és vígjátékok voltak keresettek, a történelmet továbbra is a Jókai- és Mikszáth-adaptációk képezték. Ezek a filmek – hasonlóan a két író életművéből forgatott Kádár-kori alkotásokkal – nemzedékek fejében alakították ki a képet a történelmi film mint műfaj sajátosságairól. A magyar néző úgy szerette látni a történelmet, ahogyan Jókai megírta: meseszerűen, és a főhősöket meg az országot ért sorscsapások, megpróbáltatások után mindenképpen be kell következnie a feloldásnak. A bonyolult érzelmeket, a pszichológiai finomságokat Jókai és az őt alapanyagul használó forgatókönyvírók és rendezők a romantikus fordulatos elemekkel helyettesítették. A Rákóczi-szabadságharcot és az 1848–49-es szabadságharcot kevés Horthy-kori film örökítette meg. A Horthy-kori elitnek nem volt érdeke, hogy tisztára mossa a negatívan megbélyegzett forradalmat. A Rákóczi-korról és 1848-ról szóló filmek inkább az emberek privát szférájára helyezték a hangsúlyt (*Rákóczi nótája*, 1943; *Szováthy Éva*, 1943). Ennek persze lehetett egy prózai ok is, nevezetesen a pénzhiány, valamint az, hogy maga a közönség is a szórakozást részesítette előnyben.

A II. világháború után

A II. világháború után a kosztümös történelmi vagy fél-történelmi filmek minden országban hallatlan népszerűségnek örvendtek. Ehhez alighanem hozzájárult az elvágódás, a közelmúlt traumái okozta készletelés a felejtésre. A franciák számára a dicső 16–18. századi „francia história” képeskönyvszerű megidézése a világháborús megaláztatásra, a megszállás és kollaboráció gyalázatára, majd a jelenben az indokínai és algériai fiaskóra jelentett balzsamot. Az osztrákok és részben a németek az Anschluss emléke előtt a Habsburg-mesevilágba, valamint a Heimatfilm és az operettfilm műfajához menekültek.

Az olasz filmek a fasizmus emléke előtt részben az ókori múltba menekültek, részben a spagettiwestern műfajával reflektáltak az országot megosztó Észak–Dél ellentétre: nem véletlen, hogy annyi olasz western idézte meg az amerikai és a mexikói polgárháborúk időszakát, gyakran déli vagy szegényparaszti mexikói nézőpontból (*Egy lyukas dollár, A jó, a rossz és a csúf, Egy marék dinamit*). Az Egyesült Államokban továbbra is a western és a polgárháborús filmek virágzottak, de ezek éppen elkészítésük időpontjától függően hol a válságra és a New Dealre, hol a hidegháborúra vagy éppen a polgárjogi mozgalmakra reflektáltak.

Mindeközben a kosztümös filmek – mint mondtuk – virágkorukat élték. Különösen két műfaj: a „kard és szandál” filmek és a „kard és köpeny” alkotások. Ezek a műfajok a nevüket a szereplők

jellemző ruhadarabjáról kapták. Ugyanis az előbbieket a görög, római történelmet, adott esetben mitológiát idézték meg, utóbbiak pedig a 16–18. századi Európát (leggyakrabban Franciaországot). Természetesen sok más műfaj is kialakult az idők során. Ha a határműfajoktól (western, kosztümös krimi, családi film, családtörténet) eltekintünk, akkor említhetjük pl. a világháborús, majd attól különválva, az 1970-es évek végétől a holokauszt tematikájú filmeket.²¹

Utóbbival kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy a németek milliói számára akkor tudatosodott a holokausztért viselt felelősségük, amikor az 1978-as *Holocaust* című sorozatot bemutatták. Addig ez egy távoli történet volt. Egy populáris tévésorozatnak kellett megszületnie ahhoz, hogy a németek számára a téma ne csupán felejtendő múlt legyen. A kritika közben fanyalgott: „a hatalmas és elismerő visszhang ellenére a sorozat vetítése után még hosszú időn át folyt a vita arról, hogy ezt a témát szabad-e erősen leegyszerűsített hollywoodi filmben feldolgozni. Mégis ez az alkotás volt az, amely a tragédiát milliók számára emberi közelségbe hozta, és felfoghatóvá tette a látszólag felfoghatatlant.”²²

²¹ A *Holocaust* című 1978-as amerikai sorozatot tartják a holokausztfilm műfaj megalapozójának. Huszonöt éve mutatták be Németországban. Ehhez lásd: <https://mult-kor.hu/cikk.php?id=766>.

²² Uo.

| Néhány alműfaj | Téma | Jellegzetes évtizedek |
|------------------------|---|-------------------------------|
| „kard és szandál” film | Görög-római ókor | 1950–60-as és 2000-es évek |
| „kard és köpeny” film | 16–18. század, Európa (leggyakrabban Franciaország és Anglia) | 1940–1970-es évek |
| II. világháborús film | II. világháború | 1950–60-as évek, 2000-es évek |
| holokauszt-filmek | holokauszt (soá) | 1970–2000-es évek |

A történelmi film néhány alműfaja

Magyarországon az 1949-től kialakuló sztálinista pártállam osztályharcos tartalommal töltötte föl a 48-as és kuruc-protestáns alapú függetlenségi kultuszt. Olyan hazafias pátoszú filmek születtek, mint a *Rákóczi hadnagya* (1953) vagy a *Föltámadott a tenger* (1953). A kommunista kultúrpolitika helyesen ismerte föl – részben szovjet

sugalmazásra és példákából okulva –, hogy az állampolgári közösség kohéziójának megteremtésére a sematikus szocializmus alkalmatlan, annál hatékonyabb lehet a függetlenségi '48-as és a kuruckultusz. Míg a Horthy-kor a forradalmakkal nem tudott mit kezdeni, az 1949 utáni rendszer éppen az ellenkezőjét folytatta: a forradalmat pozitív történelmi fogalomként értelmezte, tehát 1848 is vállalható volt, de azt föltöltötte osztályharcos tartalommal. A sztálinista kultúrpolitika ezzel kétségtelenül nagy kárt tett a történelmi emlékezetben.

A színes tablók végigkísérték az 1950–60-as évek magyar filmjeit. Emellett léteztek filozofikusabb hangulatú filmek, amelyek történelmi jelenetek között játszódtak, de mélyebb mondanivalót közvetítettek. Jancsó Miklós *Szegénylegények* (1965), *Még kér a nép* (1972) és a *Magyar rapszódia* (1979) című filmjeiben boncolgatta hatalom és egyén viszonyát. Ezek az alkotások történetvezetésükkel, dramaturgiai jegyeikkel és szimbolikájukkal is bátrabbak voltak, mint a korábbi évtized sematikusabb, lineáris történetvezetésű filmjei (*Egy magyar nábob* (1966), *Kárpáthy Zoltán* (1966), *A kőszívű ember fiai* (1964) vagy az évtized szuperprodukcója, Várkonyi Zoltán *Egri csillagokja* (1968)).

Az olyan történelmi filmek, mint Eisenstein *Rettegett Ivánja* (1941–45), Kawalerowicz *Máter Johannája* (1961), Tarkovszkij *Andrej Rubljovja* (1966), Luchino Visconti *Ludwigja* (1973), sőt az Umberto Eco regényéből forgatott *A rózsza neve* (1986), Magyarországon a *Déryné* (1951), az *Erkel* (1952) és a *Semmelweis* (1952), közel állnak ahhoz, hogy egy-egy személyiség életén és lelki vívódásain keresztül bepillantást engedjenek a kor eszmei, vallási dilemmáiba. Például az

*Andrej Rubljov*ban a művészet és vallás viszonya Rubljov, Kirill és Feofan Grek párbeszédeiben válik témává, és hármójuk eltérő fölfogása, azok ütköztetése közel viheti a nézőt a kor ortodoxiája és a művészet kapcsolatának megértéséhez.

Szélesebb embercsoportok, családok vagy régiók mintáján mutatják be egy-egy történelmi esemény hatását az olyan filmek, mint Visconti *Párduca* (1963), a *Misszió* (1986), a *Huhogók* (1988) vagy a *Rob Roy* (1995). Teljesen az egyén érzelmei és az általa átélt mikrotörténelem áll olyan filmek középpontjában, mint a *Martin Guerre visszatér* (1982) vagy a *Farkasokkal táncoló* (1992). A mikrotörténet népszerűsége magyarázza az érdeklődést a „nagy emberek” privát szférája iránt, bár egy hétköznapi ember (legyen az egy 16. századi katona, egy molnár) élete sokszor jobban tükrözi egy adott kor és társadalom mentalitását.

Napjainkban

Az 1990-es években Nyugaton a történelmi film műfaja végleg képlékennyé vált. A rajzfilmek, filmsorozatok, rockoperák is megkapták a történelmi jelzőt (Magyarországon az első és egyetlen sikeres az *István, a király* rockopera, amely mára vitathatatlanul a nemzeti kultúra része). A műfaji gazdagságnak semmi nem szabhatott határt.

Sokszor „történelmi” jelzővel díszítenek föl olyan alkotásokat, amelyeknek csak annyi közük van a történelemhez, hogy egy történelmi korban játszódnak, ám cselekményük éppúgy elképzelhető

lenne egy akciófilm vagy szimpla kalandfilm keretében is. A Mel Gibson főszereplésével készült *Rettenthetetlen* című film (1995) például olyannyira szabadon kezelte a skót és angol történelmet, hogy történelmi filmként értékelhetetlen. Jellemző, hogy mégis sokan így nézték, még magában Skóciában is, sőt az 1990-es évek skót nacionalista mozgalmára is ösztönzőleg hatott, ami mutatja, hogy a történelmi film nemcsak – mint feltételezik – a megtörtént események hű ábrázolására alkalmas, hanem legalább annyira egy „képzelt történelem” kialakítására is. Közben mindinkább elterjedtek Nyugaton és Keleten a történelmi sorozatok, az angol Tudor-királyokról, a francia Capet- és Valois-királyokról, Szulejmán szultánról stb.

A török, kínai, japán stb. történelmi filmek exportja a „soft power” része.²³ A saját történelem reklámozása óhatatlanul alakítja a filmet gyártó ország történelméről, kultúrájáról kialakult képet (a *Szulejmán* sorozatért rajongó magyarok például arra vannak kényszerítve, hogy óhatatlanul oszmán szemszögből nézzék a magyar történelmet is). Az ázsiai, afrikai, latin-amerikai országok kezdik fölismerni a történelmi film szerepét a nemzetállami kohézió megteremtésében. Hiszen rokonszenves hősökkel, akik szenvedtek a mi-csoportért, a közösségért, könnyebb azonosulni, mint a nemzeti lét egyéb, gyakran távoli és idegennek érzett intézményeivel. A történelmi film olyan szerepet tölthet be ezekben az országokban, mint amelyet a 19. századi történelmi regény betöltött a nyugat-európai népek nemzetté válásának időszakában.

²³ A kínai soft power elemzi Salát Gergely: Kína puha ereje. In: Kommentár, 2010/6, http://kommentar.info.hu/iras/2010_6/kina_puha_ereje

A történelem nemcsak élőszereplős alkotások tárgya, hanem rajzfilmeké is. Sokak számára ma is megmosolyogtató a gondolat, hogy a rajzfilmeket úgy is lehet elemezni, mint a társadalmi valóság leírását. Holott Nyugaton nagy hagyománya van annak, hogy a rajzfilmeket úgy tekintik, mint amelyek tükröt tartanak a társadalom elé. Nem újdonság a kultúrában, hogy bizonyos társadalmi, politikai kérdéseket „állatbőrben” ábrázolnak, gondoljunk csak *Aiszóposz* és *La Fontaine* állatmeséire. A filmtörténet állathősei is az ő köpönyegükből bújtak ki. Christopher P. Lehman amerikai történész például egész könyvet szentelt annak a témának, hogy a '60-as évek amerikai rajzfilmjei hogyan reflektáltak a korabeli amerikai társadalom problémáira, a vietnami háborútól a polgárjogi mozgalmakig, és a lázadó hősöket (pl. Maci Laci) hogyan váltották fel az 1970-es években a konform középosztálybeli szereplők (pl. Garfield), akik besimulnak az új amerikai fogyasztói társadalomba, és legfeljebb cinizmussal reagálnak a társadalom visszásságára.²⁴ Lehman munkájával nem kevesebbet sugall, mint hogy az amerikai társadalom közelmúltját megérthetjük a rajzfilmekből, pontosabban a hősök magatartásának változásából. Sajnos még kevés az olyan magyar mű, amelyek hasonló szempontból elemeznék a magyar rajzfilmes alkotásokat.

Magyarországon a 20. századi történelmi traumák kerültek az új történelmi film középpontjába. A szovjetizált blokkba tagozódó Magyarországon, ahol 1949-től kiépült a sztálinista diktatúra, majd

²⁴ Lehman, Christopher P.: *American Animated Cartoons of the Vietnam Era. A Study of Social Commentary in Films and Television Programs, 1961–1973.* McFarland & Company, Jefferson, N. C., 2006

1956 novemberétől a Kádár-rendszer, számos társadalmi csoport fájdalma kibeszéletlen maradt. Ugyanakkor a Kádár-rendszer a maga módján biztosította az állampolgárok egyenjogúságát és egyenrangúságát: azáltal, hogy az egész témát kerülte, nem adott helyet a nyilvános közösségi identitás- és történelmi emlékezetvitáknak, viszont egyénileg mindenki számára biztosította az állampolgári jogokat. Egyéni értékválasztás szempontjából a Kádár-rendszer ideális volt a hazai zsidóság, németség, cigányság számára, hiszen a rendszer nem tűrt nyílt antiszemitizmust, sovinizmust vagy rasszizmust. Sőt, még a volt (1945 előtti) társadalmi elit tagjait sem háborgatta, néhány kirívó esettől eltekintve. Ennek ára azonban a felejtés volt, a kibeszéletlenség, ami a rendszerváltás utáni sérelmi vitákban tört föl, és egyebek között azért is volt oly éles, mert nem voltak olyan filmes alkotások nagy számban, amelyek feldolgozták volna traumákat.

A zsidóság történelmi beilleszkedését és ezzel kapcsolatos reményeket, várakozásokat, valamint a zsidó származású és/vagy vallású magyarok csalódásait számos alkotás bemutatta. A napfény íze és a Glamour család története keresztül illusztrálja a magyar zsidó polgárság 20. századi történetét, természetesen tragikus csomópontjával, a zsidótörvényekkel és holokauszttal együtt. A napfény íze négy generáción keresztül mutatja be egy zsidó család életét, mely a Sonnenschein, aztán a Sors, majd megint a Sonnenschein nevet viseli. A Sorsok-Sonnenscheinek mindent megtesznek, hogy elfogadtassák magukat a mindenkori elittel, legyen az arisztokrata, nagypolgári és dzsenti vagy kommunista. Vagyis a

család újra és újra az önfeladással, identitásfeladással reagál a külvilág által támasztott elvárásokra.

A kiegyezés után született első nemzedék tagjai (Ignác, Gusztáv, Vali) megválnak a Sonnenschein névtől, hogy magyaros névválasztásukkal is kifejezzék magyarságukat. A második nemzedék, amely a Horthy-korszak antiszemita levegőjében él, föladja a vallást. A harmadik nemzedék egyetlen túlélő tagja, Sors Iván pedig az ÁVH-ban csinál karriert, föladva az utolsó mentsvárat, a polgári életet és kultúrát. Sokan vitatkoztak a film mondanivalójáról, többek között arról, hogy a film végkicsengése az asszimiláció kudarca-e, vagy pedig hogy egy kiskaput az asszimilációnak; hogy a Sors-család sorsa tipikus zsidó sors-e, vagy nem.

Heller Ágnes például megkérdőjelezte, hogy a Sors-család története tipikus „zsidó történet” lenne; úgy vélte, ez egy tipikus „parvenü történet” – a család tagjai a mindenkori hatalomhoz „asszimilálódnak”. Ugyanis „csak felfelé lehet asszimilálódni, a hatalomhoz, az uralkodó ízléshez, a domináló kultúrához, lefelé nem. Az ember a Másik tekintetének engedelmességgel asszimilálódik, meg akar felelni mások elvárásainak, úgy akar viselkedni, mintha mindig hozzájuk tartozott volna, hogy a másiknak tessen, hogy befogadja, elismerje. A másiknak, akihez asszimilálódik, nem kell tettetnie. De elvárja, hogy az asszimilálódó ismerje el a fölényét azzal, hogy hozzá,

az ő világához alkalmazkodik, és többnyire továbbra is idegennek fogja tekinteni. Az asszimilálódó parvenü.”²⁵

Heller szerint paradigmátikus jelenet, amikor Sors Ádám, a kiváló vívóbajnok, aki nemrég keresztelkedett ki, hogy a tiszti klubban vívhasson, zsidózik, maga is átvéve a kor antiszemita szólamát. Mindeközben az antiszemiták számára nem lett kevésbé zsidó attól, hogy kikeresztelkedett. Sőt, az antiszemitizmus túléli a holokauszt, háború és nyilas uralom ikerördögeinek pusztulását is: Sors Ivánt egy anticionista perben akarják fölhasználni, és a Sztálin-képű, tahó ÁVH-s tábornok a legdurvább antiszemita kliséket vágja az arcába („többen jöttek haza, mint ahányat elvittek”).

Nemes Jeles László filmje, a *Saul fia* (2015) új szint hozott a magyarországi holokauszttematikába, akárcsak Török Ferenc *1945-je* (2017). Mindkét film újdonsága, hogy nem az asszimilálódott, neológ zsidóság felől nézik a történelmet (ami a korábbi filmekre, a *Jób lázadása* kivételével, jellemző volt), és az események átfogó elmesélése helyett egy-egy szűkebb mikroközösségre fókuszálnak: a *Saul fia* a koncentrációs táborra, az *1945* pedig egy alföldi falu társadalmára a nyilas uralmat követő időszakban. Nem mentik föl a magyar társadalom egészét, sem egyes csoportjait a zsidótörvények és a holokauszt bűne alól, de elsősorban az egyéni választás szerepét hangsúlyozzák.

²⁵ Heller Ágnes: A parvenük kora. Megjegyzések és ellenmegjegyzések Szabó István filmjéhez, http://www.multesjovo.hu/en/aitdownloadablefiles/download/aitfile/aitfile_id/2360/

A magyar történelmi filmek jelentős része valójában kalandfilm, miként a *Kincsem* (2017) vagy a *Tenkes kapitánya* (1963). Ettől persze szocializációs szerepe lehet ezeknek a filmeknek is, hozzájárulhatnak a hazafias állampolgári neveléshez a maguk módján és eszközeivel, de nem valódi történelmi filmek, hiába játszódnak történelmi korban. Ugyanakkor az elmúlt évek nagysikerű történelmi filmje volt a *Guerilla* (2018), amely valóban képes volt megidézni az 1848–49-es szabadságharc atmoszféráját. Mindenekelőtt a pusztítás képeivel, amelyek teljesen hiányoztak a korábbi, mesekönyvvé varázsolt Jókai-adaptációkból. A *Guerilla* nem vállalkozott többre, mint hogy megmutassa egy szűkebb embercsoport, egy erdőben rejtőzködő gerillacsapat életén és két testvér belső vívódásain keresztül a harc vagy megalkuvás dilemmáját. Jó példa arra, hogy lehet sikeres 1848–49-es témájú filmet alkotni Kossuth, Petőfi alakjának földidézése és nagy harci jelenetek nélkül is.

Konklúzió

Napjainkban Magyarországon megújult érdeklődés övezi a történelmi film műfaját. Ez mindenekelőtt annak köszönhető, hogy az 1980-as évek óta a műfaj válságba került nálunk. Közben a rendszerváltás lezajlott, és a tabuk megszűnésével számos történelmi és emlékezetpolitikai probléma került napvilágra, elsősorban az elmúlt száz év történetével kapcsolatban.

Miközben e történet eseményei sem kerültek megnyugtató módon társadalmi megbeszélésre, addig érződik egy igény a

közönségben, hogy a magyar történelem „dicsőséges” (a 20. századnál mindenképpen dicsőségesebb) korszakairól is látványos filmek készüljenek. Hosszú évek óta tervben van egy Hunyadi Jánosról szóló film, bár sokan szívesebben látnának egy televíziós sorozatot, azzal érvelve, hogy Hunyadi fordulatos, harcokban és emberi, közéleti drámákban bővelkedő élete és kapcsolatrendszere nem férne bele csupán egy másfél-két órás mozifilmbe.²⁶

Eközben Észak-Amerikában, Nyugat-Európában, Latin-Amerikában és a Távol-Keleten is számos történelmi televíziós sorozat készült. Gondoljunk olyanokra, mint a Robert Druon regényéből forgatott *Elátkozott királyok* (1972, 2005), a *Tudorok* (2007) vagy a *Borgiák* (2011) sorozatra. Nyilván a szappanopera-jelleg nem menti fel az alkotókat a történelmi hitelességre törekvés követelménye alól (emiat kritizálták például jogosan a *Szulejmánt*, mely a mohácsi csata körülményeit tekintve nagyvonalúan bánt a történelmi tényekkel). De egy ember vagy dinasztia életét könnyebb bemutatni ebben a műfajban, mert nincs az állandó kényszer arra, hogy a történelmi időt „megrövidítsék” hirtelen vágásokkal.

A történelmi sorozatoknak azonban, éppúgy, mint a mozifilmeknek, vannak buktatóik. Ilyen a felszínes és céltalan naturalizmus, a borzalmakban és a régi korok kegyetlenségeiben való tobzódás, amelyet a maga korában Lukács is kritizált a történelmi regény 19. század végi példáival kapcsolatban. A másik buktató az,

²⁶ Ld. *Ez itt a kérdés* c. műsor magyar történelmi filmekkel foglalkozó két részét: <https://www.youtube.com/watch?v=z5sruZvbBMQ>, <https://www.youtube.com/watch?v=FWaGd5Ys0zk>.

ha a történelmi film örvén egy politikai tézis mellett kívánunk bizonyítékokat sorakoztatni, és a történelem szereplőit aszerint soroljuk a „jó” és „rossz” figurák közé, ahogyan az megfelel a tézisünknek. Ebben az esetben a történelmi díszlet elveszíti minden funkcióját. Ha nem hús-vér szereplők mozognak a történelmi díszletek között, hanem tézisek megszemélyesítői, akkor éppen a lényeg, az adott történelmi korszak és társadalom elevensége vesz el. A történelmi filmek nem válhatnak – hasonlóan a történelmi regényhez – a jelenről szóló tézisművekké.