**Murai András**

# Szembesítés. Történelmi dokumentumfilmek a rendszerváltozás éveiben

## Absztrakt

A társadalmi emlékezet és a történelmi dokumentumfilmek viszonyának kivételesen intenzív időszaka a ’80-as évek második felétől a ’90-es évek elejéig tartó korszak. A fontos közéleti szerepet is betöltő dokumentumfilmek egyidejűleg három funkciónak tettek eleget: a társadalmi emlékezet fehér foltjainak feltárása lehetővé tette a múlt kollektív birtokbavételét; feltárultak az addig elhallgatott személyes sorstörténetek; valamint a filmek dokumentálták a kortárs társadalom múlthoz való viszonyát is. Tematikai relevanciájuk mellett ugyanakkor a szembesítő eljárások, a párhuzamos emlékezetek „színrevitele” miatt váltak e filmek különlegessé. Az 1988 – 1991 között bemutatott, a személyi kultusszal és az 1956-os forradalommal foglalkozó dokumentumfilmek egyik meghatározó sajátossága, hogy gyakran az egykori rabokat, elítélteket és az őröket, a diktatórikus rendszer kiszolgálóit együtt szerepeltetve rekonstruálják a múltat. A tanulmány a korszak filmjeiben sorra veszi a szembesítés formáit és a szereplők emlékezetstratégiáit: azt, ahogyan a személyiség igyekszik a múlt torzításán keresztül a koherens ént megteremteni.

## Szerző

**Murai András** (1966) docens a Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskolán és a Nyugat-magyarországi Egyetemen.  Többek között filmtörténetet, kommunikációelméletet és kultúraelméletet tanít. Fő érdeklődési területe az emlékezet és a film kapcsolata.

Könyvei: *Film és kollektív emlékezet* (2008), és a Tóth Eszter Zsófiával közösen írt *Szex és szocializmus* (2014)

**Murai András**

# Szembesítés. Történelmi dokumentumfilmek a rendszerváltozás éveiben

Egykori rabok és őrök, vádlottak és bírók, akiket vertek, és akik vertek, akikre lőttek, és akik lőttek – áldozatok és végrehajtók egy filmben. A diktatúra tanúi ők, akik több mint három évtized távolságából beszélik el megélt történetüket, saját szerepük nézőpontjából értelmezve a múltat. Az 1988–1991 között bemutatott, a személyi kultusszal és az 1956-os forradalommal foglalkozó dokumentumfilmek egyik meghatározó sajátosságáról van szó: a „beszélő fejekre", a visszaemlékezőkre koncentráló riport-dokumentumfilmek gyakran az ellentétes oldalon állókat megszólaltatva, esetenként együtt szerepeltetve kísérlik meg a múltat rekonstruálni. A többnyire félközelikből álló, vizuálisan puritán alkotásokat a párhuzamos emlékezetek „színrevitele" teszi izgalmassá, tematikai relevanciájuk mellett többek között ezért váltak e filmek módszerüket tekintve különlegessé. A magyar dokumentumfilm történetében ezt az egyedülálló időszakot az a lehetőség hozta létre, hogy a még átalakuló, formálódó társadalmi közegben azok is vállalták az arcukat, véleményüket a kamera előtt, akik kiszolgálói voltak a kommunista diktatúrának. A '80-as évek végéig a szocialista rezsim elhallgatásra és torzításra épülő emlékezetpolitikájából adódóan érthető módon, de a '90-es évek elejét elhagyva sem jön létre olyan nagy számban szembesítésre építő film, mint az éppen lebomló szocialista rendszerben. [1]

A társadalmi emlékezet és a történelmi dokumentumfilmek interakciójának kivételesen intenzív időszaka ez. A '80-as évek első felétől kezdődően fokozatosan, majd a rendszerváltozás éveiben a csúcsra érve a dokumentumfilmek vitathatatlanul meghatározó szerepet töltöttek be a magyar társadalom emlékezetének alakításában. A filmkészítők a történészeket, a politikai elemzőket, az újságírókat megelőzve törték fel a múlt tabutémáit, hozzájárulva a Kádár-rendszer szellemi erjesztéséhez. Mindennek eredményeként a közelmúlttal foglalkozó munkák a közéletben addig soha nem tapasztalt presztízsre tettek szert, amit a körülöttük kibontakozó párbeszéd, és az is mutat, hogy a korábbiakhoz képest szokatlanul magas nézőszámot elérve nagyobb közönséghez jutottak el. [2] Arra, hogy a történelmi dokumentumfilmek ebben a pár évben a közéletben kitüntetett figyelmet vívtak ki maguknak, magyarázatul szolgálhat, hogy egyidejűleg három funkciónak tettek eleget: a társadalmi emlékezet fehér foltjainak feltárása lehetővé tette a közelmúlt kollektív birtokbavételét; feltárultak az addig elhallgatott személyes sorstörténetek, és a közönség beavatódott a kiszolgáltatottak, meghurcoltak világába; valamint a filmek dokumentálták a kortárs társadalom múlthoz való viszonyát is.

A szembesítő eljárások e korszak dokumentumfilmjei jelentős részének meghatározzák a szerkezetét és szituációit. [3] Szembesítés alatt az egykori áldozatok és végrehajtók

visszaemlékezéseinek filmen belüli ütköztetését értem, ami a múlt megismerése szempontjából két alapvető következménnyel jár. Az események több nézőpontú megközelítése egyrészről komplexebb ismeretet nyújt, másrészről a múlt egyöntetű értelmezésének problémáját veti fel. A visszaemlékezésekre épülő filmek ugyanis nemcsak a múltat tárják fel az elbeszélések alapján, hanem dokumentálják az elbeszélők emlékezetének sajátosságait, mentális reprezentációit is. Az ellentétes oldalon állók történeteinek egymás mellé helyezése kiemeli az egykori elítéltek és végrehajtók emlékezetstratégiáit, vagyis a múlt feldolgozásának eljárásait, az önigazolás mechanizmusait. A filmekből az is kiderül, hogy a rendszerváltozással átrendeződő politikai viszonyok között az „elkövetők" hogyan értékelik saját múltbeli cselekedeteiket, és az „áldozatok" a jelenben milyen magatartást tanúsítanak velük szemben. Mindez összefüggésben van a pozíciók (áldozat és elkövető) kijelölésével és értelmezésével.

A filmekben az interjúalanyok önmaguk identitásának meghatározói (volt ávós, volt rab, volt pártitkár, volt elítélt stb.), de ugyanők leírják, értelmezik a másik oldalon lévőket is („úgy tudtam, ide csak azok kerülnek, akik valami bűnt követtek el", mondja a volt őr a *Recsk*ben). Ahogyan a saját és a másik szerepét kölcsönösen értelmezik az ellentétes oldalon állók, egyértelműen látszik, hogy nincs közös múlttudat, nincs konszenzus abban, ki kit és miben tekint bűnösnek vagy áldozatnak. Ráadásul ugyanazon szerep mást jelent ma a szerep megvalósítójának, mint a szerep megvalósításának idején – hiszen a kettő között eltelt több mint három évtizedben átalakult a politikai-társadalmi környezet, és változhatott a visszaemlékező önmagáról kialakított képe is. Az *oral history* és a dokumentumfilm kapcsolatát elemezve írja Czirják Pál: „a történet nem csak az, ami akkor és ott történt, hanem mindaz, ami ezekkel az emberekkel azóta történt, amivé ezeknek az embereknek az élete lett az akkor történtek hatására. A történet nem a puszta egyszeri esemény, hanem a következményekből a film jelenéig kiható *folyamatos múlt.*" [4] E filmek a folyamatos múltat egy sajátos, átmeneti társadalmi-politikai kontextusban érik tetten a '80-as évek végén, a '90-es évek elején, amikor a múlt elbeszélhetőségének szabadsága egybeesik az egykori hatalmat képviselők önigazolási vágyával. Ugyanakkor a múlt feltárásának lehetősége több esetben ellentétbe kerül a különböző pozíciókat és szerepeket betöltő személyek eltérő múltinterpretációival. Már (és még) megszólalnak a diktatúra kiszolgálói (legalábbis néhányan közülük), de saját múltverziójuk sokszor nem a diktatúra működésének, hanem a végrehajtó, az elkövető szerep önigazoló stratégiáinak megértéséhez visz közelebb. Így a filmek több esetben (például az *Engesztelő* [Schiffer Pál, 1989] vagy a *Vérrel és kötéllel* [Erdélyi János, Zsigmond Dezső, 1989] című filmekben) a társadalmi kontextusból és a képlékeny kommunikatív emlékezetből következően a múlt rekonstrukciós folyamatának bizonytalanságát is megörökítik.

## A tabutémák és a múlt birtokbavétele

A múltat kutató dokumentumfilm közéleti értéke arányos a nemzeti amnézia mértékével: minél mélyebb az elfojtás, annál katartikusabb a bemutatott filmek hatása. Az eltitkolt emlékek felszabadítása a magyar rendszerváltozás éveiben sajnos bőven szolgáltatta a megtisztulás

lehetőségét, mikor az alkotók sorra emelték a nyilvános diskurzusba a 20. századi történelem addig elhallgatott vagy hamisan reprezentált eseményeit, a tönkretett emberi sorsokat, a megrendítő élettörténeteket.

„Ez a tabuk nélküli világ felé az első lépés" – 1988-ban *A Dunánál* című filmről szóló egyik kritika utolsó mondata ez, [5] amely kiemeli a filmszociográfiák és bennük az addig elhallgatott „mindennapok embere" történetének jelentőségét. E filmek tették először nyilvánvalóvá, mennyi sérelemmel és veszteséggel élnek együtt évtizedek óta a magyar társdalom tagjai. Hozzá kell tennünk, hogy a játékfilmek már jóval korábban, a hatvanas évektől fokozatosan kikezdték a tabutémákat, a személyi kultusz visszaéléseit és az '56-os „ellenforradalom" eseményeit, természetesen a kádári kultúrpolitika alakította határokon belül. [6] Egészen mást jelentett azonban a tényfeltáró dokumentumfilmes megjelenítés: már nem áthallásos beszéd formájában kerültek részleges igazságok nyilvánosságra, hanem színről színre, megvitatható módon váltak a közbeszéd tárgyává a felejtésre kényszerített múlt témái.

1982 és '83 fontos év, mert az 1956-os forradalom kivételével ekkor készülnek a cenzúrázott kérdésekről (II. világháború, holokauszt, a személyi kultusz koncepciós perei) az első munkák – igaz, nem mindegyik kerülhetett azonnal a nézők elé. Ebben az évben kezdi vetíteni a televízió Sára Sándor 25 órás munkáját, a *Krónikát* a 2. magyar hadsereg doni katasztrófájáról – néhány rész után leveszik műsorról, s rövidített változatban, *Pergőtűz* címmel kerül később mozikba. A Gulyás testvérek ebben az évben kezdik forgatni, de csak 1986-ban készül el az I. világháború egykori katonáinak visszaemlékezésein alapuló *Én is jártam Isonzónál*. Az ötvenes évek koncepciós pereiről és megtorlásairól először Ember Judit készít filmet 1982-ben, a *Pócspetri* bemutatására azonban csak 1989-ben kerül sor. Az 1983-as *A látogatás*, B. Révész László munkája pedig egy holokauszt túlélő hazájához való ambivalens viszonyával szembesít. A '80-as évek közepétől aztán a történelmi dokumentumfilmek az 50-es évekre és a forradalomra koncentrálnak, az 1987 utáni öt évben készült 35 munka kétharmada foglalkozik ezzel az időszakkal. [7] A filmeknek ebből a korpuszából most a szembesítés szempontjából releváns munkákat emelem ki.

Az internáló- és kényszermunkatáborok belső életéről szinte semmit nem lehetett tudni, míg három jelentős munka fel nem tárta az ávósok és a fogvatartottak külvilágtól elzárt világát. A hortobágyi kitelepítéseket minden részletre kiterjedően először Gulyás János és Gulyás Gyula *Törvénysértés nélkül* című filmjükben (1988) mutatták be, majd egy évvel később került a mozikba a hírhedt internáló tábor működését feltáró *Recsk*, Gyarmathy Lívia és Böszörményi Géza filmje; az *Ítéletlenül*, Almási Tamás rendezése a kistarcsai női börtönről 1991-ben készült. A filmek forgatása között eltelt egy-két évnek a rendszerváltozás felgyorsult eseményei miatt jelentősége lehet, hiszen a szituációteremtés eltérő módszereit látjuk a három alkotásban. Míg a *Recsk* és a *Törvénysértés nélkül* az interjúk szerkesztésével mutatja be az ellenpólusokat, a volt elítéltek és őrök párhuzamos, gyakran ellentmondásos vallomásaiból tudjuk meg a tábor embertelen körülményeit, addig az *Ítéletlenül* személyesen szembesíti az egykori börtönőrt a volt rabokkal.



*Recsk(Gyarmathy Lívia és Böszörményi Géza, 1988)*



*Törvénysértés nélkül (Gulyás János, Gulyás Gyula, 1988)*

A *Recsk*ben jelentős mértékben forgattak külső, a tábor addigra alig felismerhető helyszínein, míg a *Törvénysértés nélkül*-ben az eredeti helyszínen forgatott szituációt csak a film keretezésére használják az alkotók, az *Ítéletlenül* dramaturgiai szempontból legfontosabb jeleneteit pedig az egykori börtönben, a cellában vették fel. A *Recsk* és a *Törvénysértés nélkül* közös vonása, hogy az internáló táborok működése mellett kitérnek az 1947-től kezdődő és 1956-ig terjedő, összefoglalóan az ötvenes éveknek nevezett diktatórikus rendszer kiépülésére és működésére. A rendkívül puritán képi világú *Törvénysértés nélkül* kizárólag a visszaemlékezésekből építkezik, a néző a korszakot csak az elbeszélésekből rekonstruálhatja, [8] míg a *Recsk* archív felvételek és narrátor segítségével a korszak átfogóbb ismertetésére is törekszik. Ez utóbbi film szándéka a hatalmi mechanizmus átvilágítása, az államvédelmi hatóság terrorjának értelmező bemutatása, ezért a legkülönbözőbb társadalmi rétegeket képviselő személyek visszaemlékezéseit is zártabb egységekbe szerkeszti. [9] Az *Ítéletlenül* – az előzőekkel ellentétben – a személyes találkozás, Piroska parancsnok és a hajdani börtönlakók kommunikációja köré szerveződik. Itt is sor kerül a börtön mindennapjainak leírására, és kibontakoznak egyéni sorsok is, a dramaturgiai csúcspont

azonban a harminchét év utáni találkozás: a cellába belépő Piroska és az egykori rabok reakciója.



*Ítéletlenül (Almási Tamás, 1991)*

A Kádár-rendszer érinthetetlen témájáról, az ’56-os forradalomról, illetve két vidéki városban számos halálos áldozatot követelt sortűzről 1989-ben készültek először filmek. A *Vérrel és kötéllel* és az *Engesztelő* is a civilek és katonák, túlélők és a végrehajtók találkozásán keresztül az igazság megismerésének határához vezet el, mivel egyik sem tud megnyugtató magyarázatot adni felvetéseire. Erdélyi János és Zsigmond Dezső *Vérrel és kötéllel* című filmjében a mosonmagyaróvári 1956. decemberi tragikus események állnak a középpontban. A sortűz szemtanúi és túlélői (akik között egyetemi tanárok, diákok és pártvezetők, valamint katonák egyaránt vannak) beszámolóiból körvonalazódnak az események, a legfontosabb kérdésekre azonban – ki adta ki a tűzparancsot, hol volt Dudás János laktanyaparancsnok egyáltalán? – a filmben elhangzó vallomásokból nem kapunk választ. A *Vérrel és kötéllel* ugyanakkor az események hiteles feltárásánál jóval többre törekszik, mikor a harminchárom év után végre szabad és forrásban lévő emlékezet működését dokumentálja, s azt is megmutatja, a jelenben hogyan tudnak egymás szemébe nézni az elkövetők és a túlélők, az áldozatok hozzátartozói. A film keretét ugyanis az a találkozó adja, amelynek során a tűzparancsért esetleg felelős Dudás János a mosonmagyaróváriakkal találkozik 1989-ben.



*Vérrel és kötéllel (Erdélyi János, Zsigmond Dezső, 1989)*

Az *Engesztelő* egyszerre a megismerés lehetőségének és a bizonyosság hiányának a filmje. Ebben Erdélyi és Zsigmond alkotásánál is jobban hangsúlyozódik a múlt rekonstruálásának lehetetlensége. A film készítői az áldozat családtagjaival közösen próbálják kideríteni, milyen körülmények között halt meg Salgótarjánban, az ’56-os forradalmi események után két nemzetőr. Az 1956. december 8-i sortüzet követően pár nappal két acélgyári mérnököt, a forradalom alatt nemzetőrnek álló Hadady Rudolfot és Hargitay Lajost az ÁVH-sok megverték, megkínozták, majd az Ipolyba lőtték. 1989-ben Hargitay felesége és két felnőtt lánya szeretné megtudni az igazságot, mi történt harminchárom évvel azelőtt, és miért. A film nem egyszerűen követi a családtagok nyomozását a gyilkosság részletei és a felelősök után, hanem részesévé válik a múltbeli események felderítésének. Mivel a rendező, Schiffer Pál a családtagokkal közösen gondolkodik az információk megszerzésének lehetőségein, honnan kellene elindulni, hol, kinél találják a múlt jeleit, a néző átéli azt a tanácstalanságot, amit a kivégzett és jeltelen sírba tett férj és apa emlékét kutató hozzátartozók. Bár a rendszerváltozással együtt járó szabadság lehetővé teszi az addig eltitkolt események utáni kérdezősködést, mégis többnyire a hallgatás fala veszi körül a múlt bűneit. Hivatalos segítséget nem kapnak az ügyészségtől, a volt ÁVH-s katonák nem nyilatkoznak a kamera előtt, és a zárt ajtók mögötti beszélgetésen azt állítják, semmire sem emlékeznek, a falu lakóinak, a lehetséges szemtanúknak pedig nincs pontos információjuk. Sem a sírt, sem a tetteseket nem találják. Ezért tér vissza többször a kamera a bűntény helyszínére, az Ipoly partjára: a természet nem árulkodik semmiről, a jelenben már nincsenek a múlt jelei. Az *Engesztelő* a korszak munkái közül talán a legszélsőségesebben mutat rá, hogy az élő emlékezet dacára és egyúttal épp ennek okán a múlt pontos megismerése nem lehetséges.

Az elhallgatott történelem külön területét képezik a falusi embereket 1949 és 1956 között ért atrocitások és koncepciós perek. Ez utóbbi áldozatairól készítette filmjét Sípos András és Závada Pál 1989-ben. A *Statárium* a visszaemlékezésekből azt a folyamatot rekonstruálja, amelynek során a halálos ítéletet előbb hozták meg, mint ahogy a tárgyalás lezajlott. A film három peren keresztül tárja fel a kulákként nyilvántartott parasztság ellen indított támadás mechanizmusát, mindhárom

esetben a koholt vád a termény felgyújtása volt. Egyiknek kivégzés és öngyilkosság lett az eredménye, a második esetben életfogytiglanra ítélték a kuláknak titulált embert, a családhoz tartozó terhes asszonyt úgy megverték, hogy elvetélt. A harmadik történetből az derül ki, a halálos ítélettel megzsarolt parasztembert az ÁVH besúgójának kényszerítették. A korszak filmjeihez hasonlóan a *Statárium* is a végrehajtók és az áldozatok nézőpontját váltakoztatva teremti meg az időben kibomló eseményeket. Mégis annyiban eltér az eddigiektől, hogy itt a „másik oldalt" nem az egykori ávósok vagy katonák, hanem egy másik társadalmi réteg, a rendszert kiszolgáló, szervilis, iskolázott hivatalnokok képviselik (például bíró, ügyész).

Szintén a falusi emberek megpróbáltatásairól szól *A Dunánál*. A filmbeli elbeszélések tanúsága szerint sem a személyi kultusz, sem a forradalom eseményei nem követeltek emberéletet, mégis drámai az egyéni élettörténeteket viszonyrendszerben látni. Magyar Bálint és Schiffer Pál szociográfiájában hét ember – kiválasztásuk egy ötvenes évekbeli falu társadalmának keresztmetszetét adja – mondja el saját és ezen keresztül Dunapataj történetét a '40-es évektől az '56-os forradalmon át a Kádár-rendszerig. A film az emberi sorsok találkozásának, viszonyának és szétválásának története, s a hét életút közös pontjaiból, a néha egymásra rímelő, egymást erősítő-kiegészítő, máskor egymásnak ellentmondó elbeszélésből ad képet a falu életének meghatározó eseményeiről. Az eddig bemutatott filmekhez képest itt szerepüket, elhivatottságukat tekintve más személyekkel találkozunk. A szereplők egy része ugyanis a betöltött funkciója ellenére – vagy épp ezt felhasználva – igyekezett az ötvenes évek jogtalanságain enyhíteni (a beszolgáltatások követeléseit kivédeni, '56-ban a vérontást elkerülni).

A tárgyalt korszak filmjei tehát a túlélők, a szemtanúk visszaemlékezésére épülnek, s csak ritkán használnak archív felvételeket (mint például a *Recsk*), szakértőket pedig egyáltalán nem szerepeltetnek. A múlt feltárására mindkét oldal, az egykori büntetettek és végrehajtók megszólaltatásával törekednek, és a „hogy volt" kérdésre a választ a visszaemlékezések szerkesztett, több nézőpontú változata adja [10] – a (re)konstrukció eredményében azonban különbségeket látunk. Éppen azért, mert az emlékezet munkájának ki van szolgáltatva a riportalany (és így a filmkészítő is), mint láttuk, különböző variációit adják a filmek az egykori események megismerhetőségének. Mi a szerepe tehát az élő emlékezetnek a múlt (re)konstrukciójában?

## A visszaemlékezések szerepe

„Ez az első eset, hogy szó kerül a kitelepítésről" – mondja az egykori deportált a *Törvénysértés nélkül* című filmben, a felvétel valamikor a '80-as évek közepén készült, több mint harminc évvel meghurcoltatása után. Addig legfeljebb szűk családi körben mertek beszélni kálváriájukról az érintettek. A rendszerváltozás éveiben a dokumentumfilmek a nemzeti önismeret újrafogalmazásától elválaszthatatlanul az egyének és a kisközösségek elhallgattatott történeteinek is médiumává váltak. El nem mondott emlékek, elfojtott traumák törnek a felszínre, s ebből, az évtizedeken át visszatartott sérelmek, az emberöltőn keresztül rejtegetett emlékek

kinyilatkoztatásából fakad a filmek ereje. Azonban az egyéni élmények elbeszélésével összefüggésben a visszaemlékezések több funkciót is betöltenek.

*Narráció.* A történetek kialakításakor a párhuzamosan futó visszaemlékezések összefűzésére a rendszerváltás vizsgált dokumentumfilmjeiben alapvetően három megoldást láthatunk. Az egyik a refrén-szerkezet, amikor ugyanazon eseményt, jelenséget több elbeszélés is említi; a másik a lánc-szerkezet, mikor az egymástól független elbeszélésekből kirakható egy történet. A harmadik megoldás, s ez valóban a rendszerváltozás éveiben készült filmek sajátossága, az ellenpontozás, vagyis az ugyanazon eseményre vonatkozó ellentmondó elbeszélések ütköztetése. Ez megakasztja a történet folytonosságát, mégis kulcsszerepe van, mert a személyek eltérő megközelítésein keresztül épp a múlt vitatott, elhallgatott, torzított pontjaira mutat rá.

*Hitelesítés.* Mindhárom fenti szerkesztési mód összefüggésben van a filmek hitelességével. A „történelmi hűség" kérdése a filmek információtartalmának valódiságára vonatkozik, s ennek igazolása szempontjából érdemes megkülönböztetnünk a külső referenciát és az önreferencialitást. Az előbbi esetben a film felhasznál már legitimált történelmi tudáshoz kapcsolódó elemeket (például archív felvételeket, szakértőket). Az önreferencia a mű felépítésére, az elbeszélés igazságára, logikájára utal, tehát a „narratív igazság" szempontja dönt a hitelességről. Gyáni Gábor White történeti tipológiáját elemezve így fogalmazza meg az önreferencialitást: „az elbeszélés igaz (hihető), mert felépítését tekintve összefüggő és a benne előadott események elengedhetetlenek a történet szempontjából". [11] A tabutémákat feldolgozó dokumentumfilmek hitelességüket önmagukból merítik, hiszen az általuk felépített narratívának nincsenek a hivatalos történelemfelfogásban előzményei, illetve csak a filmekkel szembehelyezkedő felfogások léteztek. Nem az egyes visszaemlékezések önmagukban, hanem azok szerkezete hitelesíti az elmondottakat. Amikor az egymástól független elbeszéléseket történetté lehet szerkeszteni, vagy ugyanazt az eseményt több túlélő mondata írja le, akkor a film által kialakított történelemképet a visszaemlékezések egymást erősítő, szerkesztett változata igazolja. Érdekes, hogy az ellentmondó múltmegjelenítések is megerősíthetik az elbeszélés egyik verzióját (és nem feltétlenül oltják ki egymást). Ugyanis míg a volt elítéltek között kialakul az emlékközösség, ezzel szemben a végrehajtók maguk maradnak az események számukra kedvezőbb értelmezésével.

A hitelesség kérdésénél maradva: feltűnő, hogy a filmek többségében mindenkit nevén neveznek (kiírják vagy kimondják a nevet). Szabó Miklós 1988-ban a következőképpen fogalmazza meg azt az újdonságot, hogy a diktatúra kiszolgálói nevükkel és arcukkal szerepelnek a nyilvánosság előtt: „A megszólalóknak, minden oldal képviselőinek – hiszen nem csupán a volt elítéltek szólalnak meg – van nevük és személyazonosságuk. Mintha vége felé tartana a sok évtizedes gyakorlat, hogy aki ma Magyarországon közöttünk él, annak nevét kompromittáló összefüggésben nem szabad leírni." [12]

*Involválás.* Az emlékezés során a szereplők gyakran érzelmileg újra átélik a történteket, az élmények pedig szélsőséges érzelmeket is kiválthatnak. Az *Ítéletlenül*-ben az egyik volt rab szinte hisztérikus reakciókat mutat, miközben a megaláztatásait sorolja, vagy a *Törvénysértés nélkül*

szereplője több évtized után is könnyezve beszéli el, hogyan égett meg a keze az őrök kegyetlensége miatt.



*Ítéletlenül(Almási Tamás, 1991)*




*Recsk (Gyarmathy Lívia és Böszörményi Géza, 1988)*

Érdekes megfigyelni, hogy az egykori végrehajtókat – valószínűleg környezetük meggyőzése céljából – vallomásuk során a higgadtság és tárgyilagos stílus jellemzi, indulat vagy a lelkiismeret-furdalásból adódó érzelmek nem nagyon jelennek meg kommunikációjukban. A *Vérrel és kötéllel* című filmben például, mikor az összegyűlt tömeg számon kéri Dudás János laktanyaparancsnokon tettét, a sortűz sebesültjei, az áldozatok családtagjai nem tudják indulataikat visszatartani. Ezzel szemben az akkor már nyugdíját élvező katonatiszt higgadtságot mutat. Dudás János túlzó udvariassága vagy a géppisztolysorozatot leadó katona magabiztos nyugalma talán csak a nyilvánosság számára kialakított homlokzatuk része, e homlokzat mögé azonban nem látunk.



*Vérrel és kötéllel (Erdélyi János, Zsigmond Dezső, 1989)*

*Önmeghatározás.* Milyen célok vezérlik az emlékezőt a történet elbeszélésekor? Ezek eltérőek a rendszer hajdani kiszolgálói és áldozatai esetében. A szenvedésüket először nyilvánosság előtt vállalók motiváltsága érthető, hiszen ez jóvátételt, rehabilitációt jelent számukra. De mi vezérelheti a másik oldal képviselőit? Valószínűleg az okok között szerepel a pozitív énkép kialakítása. Jól látható az ötvenes évek rabtartóinak, őreinek, katonáinak, bíróinak megnyilatkozásaiból, hogy a személyes emlék a jelen érdekeinek megfelelően konstruált, az adott körülmények hozzák létre a szükséges, tehát az individuumot védő múltértelmezést. Az emlékezést alapvetően befolyásolja a személy jelenbeli identitása, ami visszahat a múltbeli cselekedetek megítélésére. [13] (Később még kitérek a filmekben megjelenő emlékezetstratégiákra.)

*Egyéni és közösségi emlékezet*. Személyes emlékekből épül a közösségi múlttudat, és az egyéni traumák együttállása eredményezi a kollektív traumát. Az egyéni emlékezetek a dokumentumfilmekben is többszörösen rétegződnek egymásra. Egyrészről majdnem mindegyik itt tárgyalt filmre igaz, hogy a személyes történeteken túl egy közösségről is szólnak, a személyes élmények kollektív emlékké állnak össze. Az internáló táborok volt foglyainak vagy a mosonmagyaróvári sortűz sebesültjeinek, túlélőinek az egymást követő láncszerű elbeszéléseiből, az egymásra reflektáló megszólalásokból a film készítői szerkesztenek virtuális közösséget. Néhány film pedig a jelenben meg is teremti a fizikai együttlétet. A szituációteremtő eljárásra kiváló példa az *Ítéletlenül*, ahol a volt női rabok találkoznak Kistarcsán. „Olyan, mint egy osztálytalálkozó”, mondja egyikük a film elején. A *Törvénysértés nélkül* című filmben pedig az alkotók az interjúkból összeállított filmet vetítik le a volt raboknak, akik az őrök és a táborvezetők elbeszéléseire reagálva további emlékeiket mondják el, s a vetítőteremben jön létre az élmény- és emlékközösség.




*Törvénysértés nélkül (Gulyás János és Gulyás, Gyula, 1988)*

A filmek az egyéni emlékezetekből nemcsak közösségi élményt formálnak, hanem a másodlagos emlékezet fontos feladatát is elvégzik. [14] Elsődleges emlékezetnek nevezzük a szemtanúk generációjának emlékeit, ami saját, szubjektív tapasztalaton alapul, és ezért töredezett, a visszaemlékezőnek nincs egységes képe a történésekről. A másodlagos emlékezet képviselői már a következő generáció tagjai, akiknek nincsen saját tapasztalatuk az eseményekről, viszont lehet rálátásuk, és képesek egységes(ebb) formába szerkeszteni az elsődleges tapasztalatot. Az itt tárgyalt dokumentumfilmek ezt az egységes képet igyekeznek megteremteni, még ha alkotóik nem is mindig tartoznak a másodlagos emlékezet generációjához. (Sőt, az egyik alkotónak, Böszörményi Gézának, volt recski fogolyként ugyanúgy saját tapasztalata van a börtönlétről, mint a megkérdezetteknek.) 1988-tól rövid időn belül egymás után kerültek a mozikba az emlékekből áttekintő történelemképet alkotó filmek, így még erősebben kirajzolódhatott az ország egyéni sorsokból és traumákból álló magántörténelme.

## A szembesítés formái

Az alkotók még az egyszemélyes riportdokumentumban, a kommunista diktatúra vérbírójának monológjában is élnek a múlt eltérő megélésének ütköztetésével. „A magam lelkiismeretét rendbe tettem" – ez a halálos ítéleteket koncepciós perekben hozó bíró végszava, az alkotók azonban nem hagyják annyiban, az utolsó vágás joga az övék. A *„… hol zsarnokság van …"* című film első és utolsó pár másodperceiben egy idős, megtört tekintetű asszonyt látunk fekete-fehérben, akinek fiát kivégezték. Egyszerű képkompozíció: előtérben az édesanya, a háttérben a fiú fényképe. A filmet keretező két beállítás között pedig több mint egy órán át halljuk dr. Sárközy Endre egykori (majd pozíciójáról önként lemondó) bíró részletes elbeszélését a Rákosi-rendszer halálos ítéleteinek lefolyásáról.



*„... holzsarnokság van ...” (Gyarmathy Lívia és Böszörményi Géza, 1989)*



*„...hol zsarnokság van ...” (Gyarmathy Lívia és Böszörményi Géza, 1989)*

Direkt ítélkezéstől általában távol tartják magukat a dokumentumfilmek, ami összhangban van a rendszerváltozás erőszaktól mentes folyamatával. Az alkotók elsősorban a múlt feltárására, az elhallgatott jelenségek leleplezésére helyezik a hangsúlyt. Ugyanakkor a maguk eszközeivel rámutatnak a vétkesekre, és felvetik a felelősségüket. Erre (is) szolgálnak a szereplők elbeszéléseit szembeállító eljárások, aminek négy formáját alkalmazzák: (1) személyes találkozás, (2) montázs, (3) filmek felhasználása, (4) hang és kép szembeállítása.

*(1) Személyes találkozás.* Amikor az ellentétes oldalon állók személyesen találkoznak, a szereplők a kamera jelenlétében átélt lélektani szituációban nyilatkoznak meg, ezért a szembesítés nemcsak valamely régi esemény rekonstrukciójáról szól, hanem a jelenlegi és egykori identitások dialógusáról is. Az interakció részben a múlt konkrét eseményére irányul, másrészt azonban a jelen szituációjában felvett szerepek megvédése a tét. Ezt a szituációteremtő eljárást Almási Tamás

az *Ítéletlenül*-ben összekapcsolja az eredeti helyszín felkeresésével: az ötvenes években Kistarcsán raboskodó nők sorsáról szóló filmben a volt rabok és fogvatartójuk a cellában találkoznak újra. A 35 év utáni találkozást azért ezen a helyen szervezte meg Almási, hogy a trauma helyszíne felerősítse az emlékezés folyamatát.



*Ítéletlenül (Almási Tamás, 1991)*

A film prológusában összegyűlnek a szereplők a börtönben, mire Piroska „őrszemes" megérkezik, az idős nők a priccseken ülve már sok emléket felelevenítettek. [15] Piroska belépésekor a film megakasztja az eseményeket, következik a szereplők élettörténetének bemutatása saját elbeszélésük alapján. Ezt követi a film harmadik szakasza, a film csúcspontja, ami visszavisz minket a cellába, az egykori foglyok és a fogvatartó találkozásának pillanatához. A szembesítés drámai szituációját az alkotó filmes eszközökkel is kiemeli, a közelképek, a lassítás, a zenei aláfestés jelzi a bekövetkező érzelmi vihart. A rabtársak eltérő módon reagálnak a helyzetre, van, aki a megbocsátás felé hajlik, van, aki a sérelmeit említi, mindenesetre a film elején kialakuló emlékező közösség felbomlik, hiszen minden résztvevő a saját élettörténete alapján és a jelenbeli elvárásainak megfelelően értelmezi múltját. [16]

Piroska parancsnok vagy Dudás János, hajdani laktanyaparancsnok vállalták a nyilvános szembesítést – mindvégig hárítva saját felelősségüket. Az *Engesztelő* annyiban különbözik az előző filmektől, hogy nem személyesíti, mert nem tudja megszemélyesíteni a „másik", az esetleges bűnösök oldalát, mivel az egykori ávósok nem állnak kamera elé. „A politika nem úgy alakult, hogy szerepelhessek ebben a filmben" – halljuk messziről az egyik volt katonát, arcát azonban nem láthatjuk. A film a nyilvánosság elutasítását dokumentálja, ezért az ávósok általános alanyként kerülnek megnevezésre, ők a „pufajkások", „azok, akik a halottakat eltüntették".

*(2) Montázs.* A leggyakoribb eljárás, mikor az alkotók az ellentétes oldalon állók ellentmondó elbeszélését helyezik egymás után. Az emlékek ütköztetése egyúttal a személyek és csoportok szembenállását is jelenti, hiszen a montázs következtében az elítéltek emlékeiből kialakuló virtuális közösség összecsengő elbeszélésével szemben kisebbségben marad az egykori őrök,

katonák, ávósok véleménye. Érdemes ezen a ponton kitérni a filmkészítő-riporter szerepére, mert az ő beavatkozásának mértéke meghatározza a visszaemlékezők viselkedését. Ebből a szempontból lényeges eltérést láthatunk a filmek között. A *Recsk*ben vagy a vérbíró elbeszélését dokumentáló *„... hol zsarnokság van ...”* című filmben az alkotók, Gyarmathy és Böszörményi kérdezik, faggatják az interjúalanyokat, sokszor ők szembesítik az egykori őröket elfeledni vágyott viselkedésükkel. A *Statárium* és *A Dunánál* abban különbözik ezektől a filmektől, hogy az alkotók nem vagy kevésbé feszegetik a megszólalók felelősségét, hagyják, alakítsák saját szerepértelmezésüket. A *Statárium*, amely a parasztok elleni koncepciós perek mechanizmusát tárja fel, szintén megszólaltja az ellentétes oldalon állókat, a visszaemlékezők között felváltva látjuk az áldozatok hozzátartozóit és a bírósági eljárás résztvevőit. Mikor a bírósági fogalmazó vagy az ügyész maga mondja el, mi volt a szerepe a nyilvánvalóan hazug folyamatban, nem merül fel a felelősségük, nem esik szó arról, ma mit gondolnak egykori szerepükről. Meglepő, milyen magától értetődő természetességgel és tárgyilagosan beszélnek munkájukról, a tárgyalások és a kivégzések menetéről. A *Recsk* alkotói kitartóan kérdezik az egykori őröket, kíváncsiak a saját szerepük jelenkori értékelésére, a *Statárium*ban viszont a diktatúra egykori végrehajtói mint a rendszer alkalmazottai jelenítik meg magukat. Ezért a *Statárium*ban nem éles az áldozat és végrehajtó ellentéte, a szereplők inkább ugyanazon rendszer kiszolgáltatottjaiként jelennek meg, amely amplitúdójának két végpontja a halálra ítélt kulák és a halálos ítéletet kérő ügyész.

Érdekes megoldás a *Statárium* elején a két rövid filmrészlet, amelyek egymást követve jól érzékeltetik az áldozatok rehabilitációjának hiányát, és egyáltalán, a Kádár-rendszer torz felfogását a múltról. A film egy 1988-as történelmi dokumentumfilm részletével indul: a *Velünk élő történelem* ben beszél egy „szakértő” a kulákok okozta károkról, a kulákról mint népellenségről, majd egy korabeli, a személyi kultusz idejében készült propagandafilmből látunk pár, szintén a kulákok bűneiről szóló képkockát. A két film készülte között eltelt három évtizedben semmi nem változott, sugallja a filmrészletek montázsa.

*(3) Filmvetítés.* A *Törvénysértés nélkül* alkotói saját készítésű filmfelvételüket használják a rabok és őrök visszaemlékezéseinek ütköztetésére. Levetíttetik a felvételek egyes részeit a túlélőknek, és a reakciójuk az elkészült film részét képezi. [17] A legerősebb indulatokat a pálforduláson átesett őr szerepeltetése váltja ki a vetítőteremben ülőkből. Ennél a résznél Gulyásék kétszeresen is elősegítik a néző meglepődését. Először a film forgatásakor a vallási megszállottságban élő férfi történetét ismerjük meg, ami már önmagában hihetetlen történet, ráadásul Balla Mihály az ’56-os harcoktól indítja megtérésének történetét, majd csak ezt követően térünk vissza időben a hortobágyi időszakra. A volt őr elmondása szerint megtérését követően minden bűnét egyenként végiggondolta és megbánta. Amikor azonban hajdani fegyőri tevékenységéről kérdezte a film készítője, a megbánás helyett a múlt meghamisítását választja. „Akik itt vagyunk, valamennyiünknek volt afférja vele”, mondja az egyik nő, és a vetítőteremben ülő idős emberekből sorra tör elő a verések és kínzások emléke, amelyek összeadódnak, hitelesítik egymást, és megerősítik az egykori rabok élményközösségét.

*(4) Hang és kép ellentéte.* A hangfelvételt választják a *Recsk* alkotói, mikor az egykori ávóst a falubeli

randalírozásával és erőszakosságával szembesítik. A kocsmáros elbeszéléséből megtudjuk az ávósok önkényeskedő viselkedését, majd ennek hangfelvételét lejátsszák a katonának. „Természetesen nem igaz", tagad ő azonnal. A film montázsának köszönhetően itt is az ávós marad egyedül állításával, míg a sértettek egymástól független vallomásai szemben állnak az elkövető emlékezetével.

A *Vérrel és kötéllel* első pár percében az alkotók létrehoznak egy jelenetet, amely a mosonmagyaróvári sortűz kapcsán kialakult ellentétet többrétegűen fogalmazza meg. Miközben a narrátor a hivatalos verziót olvassa fel a *Határhősök nyomában* című, 1987-es kiadványból, mely a lövések jogosságát indokolja, a daruzó kamera beállított szituációban mutatja a laktanyán kívül a lakosokat és a laktanyán belül a katonákat. Ebben a szépen megkomponált helyzetben egymásnak feszül az érintett személyekben hordozott feldolgozatlan és a hivatalos emlékezetben élő meghamisított múlt.

## Emlékezetstratégiák

„Az emlékezet kisimítja a disszonancia ráncait" – Aronson és Tavris lényegre törő megfogalmazása a személyiség önvédő mechanizmusára utal, arra, hogy gyakran nem véletlenül emlékszünk rosszul, hanem azért, hogy védelmezzük az önmagunkról kialakult pozitív képünket, illetve megteremtsük a belső konzisztenciát. A személyiség célja a koherens én megteremtése, ezért mentséget keres korábbi hibás döntéseire, és emlékezetén keresztül akarja megvédeni magát környezete és saját elvárásaival disszonáns tette következményeitől. [18] A tárgyalt korszak dokumentumfilmjeiben az egykori végrehajtók, őrök, katonák, bírák, parancsnokok önigazolása sok hasonlóságot mutat. A jellegzetes magyarázatok a jelenben a múlt cselekedeteire a következők.

*„Parancsot teljesítettem": a felelősség hárítása.*

A végrehajtók oldalán állók elbeszéléseikben gyakran értelmezik cselekedeteiket úgy, hogy arra nem saját akaratukból került sor. „Én végső soron parancsot teljesítettem, nekem lelkifurdalásom nincs" – mondja a volt ávós a *Recsk*ben. Amikor az egyik őrnek a szemébe mondja a vádat a film készítője: „Magáról az terjedt, hogy hihetetlenül kegyetlen volt Recsken", ő így válaszol: „Katona voltam, ezt tudom mondani".



*Recsk (Gyarmathy Lívia és Böszörményi Géza, 1988)*

Az *Ítéletlenül*-ben is hasonló magyarázatot talál cselekedeteire Piroska: „a rendszer csinálta, nem én". A tett színhelyén, a cellában, az egymással szemben álló szereplők eltérően viszonyulnak a múlthoz: a ma már nyugdíjas hajdani őr megszépíti a börtönben töltött időt, míg az egykori rabok többsége a megaláztatásokat sorolja. Vajon Piroska őrszemes önmagát becsapva elhiszi egykori cselekedeteinek helyességét, vagy másoknak szándékosan hazudik, hogy elkerülje környezete haragját? Az *Ítéletlenül* erre nem adhat pontos választ, csak sejthetjük, hogy önigazolásról, az emlékezet énvédő torzításáról van szó.

*„Ilyen természetesen nem volt": tagadás*

A tagadás az önigazolás eszközévé válhat, mint például a *Recsk*ben: „Gúzsba kötés nem volt" – állítja az egyik volt őr, a film készítője azonban többször is rákérdez a kínzásnak erre a formájára, míg végül az interjúalany, hogy ellentmondását önmaga előtt is leplezze, arrogáns támadásba lendül, majd a felelősség hárításának a „parancsot teljesítettem" megoldására tér át: „persze, hogy volt gúzsba kötés, ez a fogolytáborok sajátja".



*Recsk (Gyarmathy Lívia és Böszörményi Géza, 1988)*

*„Hittem abban …": kitartás a meggyőződés mellett*

Hol húzódik a határ az ideológiai meggyőződés és az emlékezet torzulása között? Egyáltalán tehetünk-e különbséget e kettő között azon szereplőket hallgatva, akik a Rákosi-rendszer politikai hitét vallják a filmek készítésének idején is? Találkozhatunk ugyanis a dokumentumfilmekben olyan visszaemlékezőkkel, akik nem értékelik felül a jelenben korábbi önmagukat, sőt, kitartanak meggyőződésük mellett, így verve hidat jelenbeli és egykori énjük között.

*A Dunánál* című film felrajzolja egy meggyőződéses kommunista életútját, a falu iskolaigazgatójának pályáját, a felemelkedéstől a csalódását követő visszavonulásig. Őt láthatjuk áldozatnak, akiben fel sem merül, hogy esetleg rossz utat választott, de vonatkozhat rá a disszonanciaelméletnek a „vakfolt-felfogása" is. Eszerint annyira elvakítja magát akaratlanul is az illető, hogy nem vesz észre létfontosságú eseményeket, így saját viselkedésében sem talál kétségbe vonható elemeket. [19] Festinger a kognitív disszonanciát kidolgozó könyvében a következőképpen fogalmazza meg ezt az esetet: „Disszonancia fennállása esetén az egyén elkerüli az olyan új információt, amely valószínűleg a disszonancia növekedéséhez vezetne." [20] Jó példa az információk elkerülésére a hortobágyi telep egykori vezetője, aki a következő magyarázatot adja a kitelepítésekre a *Törvénysértés nélkül* című filmben: „az volt a haszna a hortobágyi hasznosításnak, hogy annak a sok munkanélküli embernek munkalehetőséget adjon".

*„szívesen tettem eleget": a hivatalos elismerések*

A környezet lehet a kognitív disszonancia csökkentésének egyik fontos tényezője. [21] A Kádár-rendszer hivatalos elismerései valószínűleg segítették az elkövetők önigazolását. A mosonmagyaróvári sortűz elkövetője, miután elsorolta a kitüntetéseit, a kamerába nézve mondja: „Én úgy értelmezem, hogy hiba bennünk nem volt". Szintén a *Vérrel és kötéllel* című filmben Dudás János, a mosonmagyaróvári laktanyaparancsnok meséli büszkén, hogy szívesen tett eleget a meghívásnak és előadást tartott a középiskolásoknak az '56-os „ellenforradalomról". Ezen a ponton a film alkotói a távolságtartó, megfigyelői magatartásból kimozdulva reflektálnak Dudás önelégült,

dicsekvő szavaira, és néhány megrázó archív képet vágnak be a sortűz áldozatairól.

Kevés olyan visszaemlékezőt láthatunk, akinél az önvédő mechanizmus nem működik, aki a jelenben nyíltan beszél korábbi brutalitásáról, mintha az a feladat elvégzésének természetes módja volna. Ilyen szereplő *A Dunánál* című filmben az egykori terménybegyűjtő, aki évtizedek után is büszkén meséli módszerét: „Ha nem nyitod ki a padlásajtót, úgy váglak a falhoz, hogy szétmén a fejed. Aztán megráztam, akkor kinyitotta." A filmnek olyan szereplőjéről van szó, aki – derül ki elbeszéléséből – élete során gond nélkül csapódott az éppen aktuális hatalmi formációhoz.

Úgy lesz teljes a kép, ha mindehhez hozzátesszük a fogvatartottak, az ártatlanul elítéltek és megkínzottak filmekből kiolvasható múltstratégiáit. Hogyan lehetett a sérelmekkel, a rehabilitáció teljes hiányával együtt élni? A múlthoz itt is többféle viszonyulást láthatunk. Vannak, akik nem tudnak megbocsátani, továbbra is indulatok fűtik. A *Vérrel és kötéllel* alkotója így csitítja a hevesen vitatkozó egykori sorkatonát és főhadnagyot: „Csak higgadtan, végül is 33 év után lehet higgadtan beszélni a történtekről" – de téved: nem tudják indulatok nélkül megvitatni még ennyi idő után sem a mosonmagyaróvári laktanya környékén történt pusztítást. Mások a megbocsátás útját választják. „Ha emberek akarunk maradni, nem szabad csak gyűlöletet táplálni a múltunk iránt" – vallja az egykori internált a *Törvénysértés nélkül*-ben. Az *Ítéletlenül* cellájában a hajdani fogvatartott kezet nyújt Piroska őrszemesnek, aki ezen felbuzdulva még tovább csökkentené az emlékek különbségét. „Adj egy puszit!" – „Azt azért nem", hangzik a válasz, kijelölve a demarkációs vonalat. A megbocsátás nem a szerepek összemosását, nem a közös múlttudatot jelenti, hanem a múltunkkal való együttélés lehetőségét. „Megbocsátottam mindenkinek, aki ellenem vétkezett" – vallja könnyes szemmel *A Dunánál* című filmben az idős férfi, akit falubeli ellenfelei jelentettek fel. Kivételes az olyan vallomás, amelyben a poklot megjárt ember pozitívan is értékeli a rendszer által elrabolt, börtönben, internáló táborban töltött éveket. A *Törvénysértés nélkül* befejező képsoraiban az egykori internált a tábor hűlt helyén járva arról beszél, élete gazdagabb lett az ott töltött évektől. S az *Ítéletlenül* írónője úgy összegzi a kistarcsai éveket, hogy „mindenkinek szüksége lenne egy-két börtönben töltött évre".

A múlt eltérő feldolgozásait figyelve különböző emlékezetstratégiákkal találkozhatunk, egyvalami azonban egyik filmben sem jön létre: közös emlékezet áldozat és végrehajtó, ávós és internált, őr és fogoly között.

**Jegyzetek**

1. Néhány hasonló tematikájú film készült később is. A tíz évvel a rendszerváltozás után forgatott *Recski rabok a kövek árnyékában* (Sághy Gyula, 2000) szintén megszólaltja a volt internáltakat és ávósokat, vagy említhetjük a Biszku Béla felelősségét felvető filmpublicisztikát, a *Bűn és büntetlenséget* (Novák Tamás és Skrabski Fruzsina, 2010).
2. A történelmi témák mellett a jelen problémáit feldolgozó szociográfiák is jelentős kritikai és nézői sikereket értek el, például Dér András – Hartai László: *Szépleányok* (1986), Schiffer Pál: *Kovbojok* (1985), Sára Sándor: *Bábolna* (1985), Dobray György: *K1* (1989). A hazai dokumentumfilm '80-as években betöltött szerepéről és változásairól ad áttekintést Varga Balázs: A magyar dokumentumfilm rendszerváltása – a

magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után című tanulmánya. *Metropolis*, 2004/2. 8–15.

3. Korábbi, nem a múlttal foglalkozó dokumentumfilmek is éltek már a szembesítés eljárásaival. A BBS pedagógiai témájú filmjei kapcsán ír erről Czirják Pál. Alkalmazott filmezés. A BBS pedagógiai témájú dokumentumfilmjei. In Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest, Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, 2009. 319–331.
4. Czirják Pál: Elbeszéléskényszer, dokumentumfilm és a történeti emlékezet konstruálása. *Replika*, 58. 2007. 111.
5. Reményi József Tamás: Csak egy bűne van. A Dunánál. *Filmvilág*, 1988/3. 19.
6. Az ötvenes évek játékfilmes feldolgozásáról lásd Murai András: *Film és kollektív emlékezet*. Szombathely, Savaria University Press, 2008.
7. A korszak történelmi dokumentumfilmjeiről precíz áttekintést nyújt Sárközy Réka: *Elbeszélt múltjaink* című könyve. 1956-os Intézet – L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2011.
8. Ebből a képi egyszerűségből fakad a film koncentráltsága. Erre hívja fel a figyelmet többek között Zalán Vince 1988-as írásában (Zalán Vince: Péter és Pál. Törvénysértés nélkül. *Filmvilág*, 1988/5. 16–17.) és a történelmi dokumentumfilmekről szóló átfogó tanulmányában Czirják Pál (Czirják: Elbeszéléskényszer, dokumentumfilm és a történeti emlékezet konstruálása).
9. A *Recsket* a hatalmi mechanizmus szemszögéből, elsősorban Foucault elméletére támaszkodva elemzi Győri Zsolt: Diskurzus, hatalom és ellenállás a késő Kádár-kor filmszociográfiáiban. *Apertúra*, 2013. tavasz. https://www.apertura.hu/2013/tavasz/gyori_diskurzus-hatalom-es-ellenallas-a-keso-kadar-kor-filmszociografiaiban/Mindkét filmben sokszínű az üldözöttek származása és a társadalomban elfoglalt helye. Hortobágyra többek között a jugoszláv és az osztrák határ közelében élő, gyanúba fogott kisemberek és a Jugoszláviával bármilyen kapcsolatban állók, valamint a kulákok és a régi arisztokrácia képviselői kerültek, de megismerjük egy holokausztot is megjárt házaspár történetét is.
10. Készültek az ötvenes évekről egyetlen visszaemlékezőt megszólaltató filmek is. Ilyen például a *Faludy György, költő* (1988) vagy a *„… hol zsarnokság van …"* (1989), amely a Rákosi-diktatúra vérbírójának monológja. Mindkettő Gyarmathy Lívia és Böszörményi Géza filmje.
11. A kétféle referencia megkülönböztetését a történészek munkájához kapcsolódóan Hayden White teszi. Lásd Gyáni Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelmi elbeszélés*. Budapest, Napvilág Kiadó, 2000. 24–25.
12. Szabó Miklós: Tábori palackposták. Történelmi dokumentumfilmekről. *Filmvilág*, 1988/4. 5.
13. Az emlékezet konstruktív felfogását megalapozó művek Bartlett, Charles Frederic: *Az emlékezés. Kísérleti és szociálpszichológiai tanulmány*. Ford. Pléh Csaba. Budapest, Gondolat, 1986.; Halbwachs, Maurice: Kollektív emlékezet. In Felkai Gábor – Némedi Dénes – Somlai Péter (szerk.): *Szociológiai irányzatok a XX. század elejéig*. Budapest, Új Mandátum, 2000. 403–432.
14. Az elsődleges és a másodlagos emlékezetről Koselleck, Reinhart: Az emlékezet diszkontinuitása. *2000*, 1999/11. 3–9.
15. Almási Tamás egy beszélgetés során elmondta, hogy a volt cellatársak egy része éveken keresztül tartotta a kapcsolatot és rendszeresen összejártak. A filmben látható emlékközösségnek voltak tehát előzményei, s ez azért lehet fontos, mert edzésben tartották a régi emlékeket, kialakultak az elbeszélési sémák.
16. Udvarnoky Virág: Történelem és emlékezet dokumentumfilmben. *Metropolis*, 2004/2. 50–56.
17. Ezt az eljárást először a cinema vérité atyjának tartott Jean Rouch alkalmazta. A francia etnográfus az 1960-ban készült *Egy nyár krónikája* (Chronique d'un été) című munkájában az elkészült filmet a szereplőknek levetítette, és az ő reakciójuk is a film részévé vált.
18. Aronson, Eliot – Tavris, Carol: *Történtek hibák (de nem én tehetek róluk). Az önigazolás lélektana*. Ford. Borbás Mária, Varga Katalin. Budapest, ABOVO Kiadó, 2009. 67–68.

19. Aronson – Tavris: i. m. 44.
20. Festinger, Leon: *A kognitív disszonancia elmélete*. Ford. Berkics Mihály, Hunyady András. Budapest, Osiris, 2000. 262.
21. Uo. 194.

## Irodalomjegyzék


- Aronson, Eliot – Tavris, Carol: *Történtek hibák (de nem én tehetek róluk). Az önigazolás lélektana*. Ford. Borbás Mária, Varga Katalin. Budapest, ABOVO Kiadó, 2009.
- Bartlett, Charles Frederic: *Az emlékezés. Kísérleti és szociálpszichológiai tanulmány*. Ford. Pléh Csaba. Budapest, Gondolat, 1986.
- Czirják Pál: Elbeszéléskényszer, dokumentumfilm és a történeti emlékezet konstruálása. *Replika*, 58. 2007. 91–119.
- Czirják Pál: Alkalmazott filmezés. A BBS pedagógiai témájú dokumentumfilmjei. In Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest, Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, 2009. 319–331.
- Festinger, Leon: *A kognitív disszonancia elmélete*. Ford. Berkics Mihály, Hunyady András. Budapest, Osiris, 2000.
- Gyáni Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelmi elbeszélés*. Budapest, Napvilág Kiadó, 2000.
- Győri Zsolt: Diskurzus, hatalom és ellenállás a késő Kádár-kor filmszociográfiáiban. *Apertúra*, 2013. tavasz. https://www.apertura.hu/2013/tavasz/gyori_diskurzus-hatalom-es-ellenallas-a-keso-kadar-kor-filmszociografiaiban/
- Halbwachs, Maurice: Kollektív emlékezet. Ford. Kántor Gábor. In Felkai Gábor – Némedi Dénes – Somlai Péter (szerk.): *Szociológiai irányzatok a XX. század elejéig*. Budapest, Új Mandátum, 2000. 403–432.
- Koselleck, Reinhart: Az emlékezet diszkontinuitása. Ford. Schein Gábor. *2000*, 1999/11. 3–8.
- Reményi József Tamás: Csak egy bűne van. *A Dunánál*. *Filmvilág*, 1988/3. 18–19.
- Sárközi Réka: *Elbeszélt múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útja*. Budapest, 1956-os Intézet, L'Harmattan Kiadó, 2011.
- Szabó Miklós: Tábori palackposták. Történelmi dokumentumfilmekről. *Filmvilág*, 1988/4. 2–5.
- Udvarnoky Virág: Történelem és emlékezet dokumentumfilmben. *Metropolis*, 2004/2. 50–56.
- Varga Balázs: A magyar dokumentumfilm rendszerváltása – a magyar dokumentumfilm a rendszerváltozás után. *Metropolis*, 2004/2. 8–15.
- Zalán Vince: Péter és Pál. Törvénysértés nélkül. *Filmvilág*, 1988/5. 16–17.


## Filmográfia

- *„… hol zsarnokság van …"* (Gyarmathy Lívia és Böszörményi Géza, 1989)
- *A Dunánál* (Magyar Bálint és Schiffer Pál, 1988)
- *A látogatás* (B. Révész György, 1983)
- *Bábolna* (Sára Sándor, 1985)
- *Bűn és büntetlenség* (Novák Tamás és Skrabski Fruzsina, 2010)

- *Engesztelő* (Schiffer Pál, 1989)
- *Én is jártam Isonzónál* (Gulyás János és Gulyás Gyula, 1986)
- *Faludy György, költő* (Gyarmathy Lívia és Böszörményi Géza, 1988)
- *Ítéletlenül* (Almási Tamás, 1991)
- *K1 – film a prostituáltakról* (Dobray György, 1989)
- *Kovbojok* (Schiffer Pál, 1985)
- *Krónika* (Sára Sándor, 1982)
- *Pócspetri* (Ember Judit, 1982)
- *Recsk 1950-53 - Egy titkos kényszermunkatábor története* (Gyarmathy Lívia és Böszörményi Géza, 1988)
- *Recski rabok a kövek árnyékában* (Sághy Gyula, 2000)
- *Statárium* (Sipos András, 1989)
- *Szépleányok* (Dér András – Hartai László, 1986)
- *Törvénysértés nélkül I-II. Filmszociográfia a hortobágyi munkatáborokról* (Gulyás Gyula és Gulyás János, 1988)
- *Vérrel és kötéllel. Sortűz és megtorlás Mosonmagyaróváron* (Erdélyi János, Zsigmond Dezső, 1989)

© Apertúra, 2015. Ősz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2015/osz/murai-szembesites-tortenelmi-dokumentumfilmek-a-rendszervaltozas-eveiben/

