



SZÉLPÁL LÍVIA

Sommersby, avagy *Martin Guerre* visszatérése a történelem és film kapcsolatának tükrében

Mind a történész szakma berkeiben, mind pedig a mindennapi életünkben egyre gyakrabban találkozunk azzal a kérdéssel, hogy vajon a film műfaja képes-e a múltat autentikusan, illetve hitelesen ábrázolni; valamint a jelenkorban beszélhetünk-e egyáltalán filmes avagy vizuális történetírásról. Natalie Zemon Davis *Remaking Impostores: from Martin Guerre to Sommersby* [1997] és *Slaves on Screen: film and historical vision* [2002] című – ez idáig magyarra le nem fordított – történeti monográfiáiban a film és a történelem kapcsolatát vizsgálja, és a filmes történetírás problematikáját elemzi. Mindemellett a vizuális kultúrát már nem a történetírás „függelékeként” vagy pedagógiai kiegészítéseként vizsgálja, hanem újfajta történeti reprezentációként tekint rá.¹

Davis olyan történész, aki hisz az egymás mellett létező igazságok többszólamúságának létjogosultságában, és úgy véli, hogy a fikció alkalmazása a történelmi narratívában némely esetben jobban képes reprezentálni és értelmezni a múltat, mint a hagyományos valódi tényekre való hivatkozás.² Pontosán ezért tekinti Davis a film műfaját olyan találkozási pontnak, amely egyszerre képes ugyanazt a történetet több verzióban elmondani, és a többszólamú nézőpontokat jobban bemutatni, mint a hagyományos történetírás műfaja. Davis a Martin Guerre történet megírásáról így vallott egy interjúban [*The Return of Martin Guerre*, 1983]:

„Különösen nagy fontosságot tulajdonítottam a narratívának. Carlo Ginzburg és Le Roy Ladurie is megírták a történetet (Martin Guerre történetét), a bírósági tárgyalások történetét, de kevés figyelmet szenteltek a többféle verzióknak a történetben. Tehát a cselekményvonalán én azt értem, hogy volt egyszer Martin Guerre története (a férfié, aki elmegy, majd visszajön), a feleségének története, a falu verziója, valamint a bíró által leírt történet. Rendkívül tudatossá váltam a különböző történetverziókat illetően, és elgondolkodtatott, hányféleképpen lehet egy történetet elmesélni, valamint hogyan rakják össze az emberek a különböző elbeszéléseket; s ez vezetett el engem az irodalmi reprezentáció irányába.”³

A felsorolt okok miatt Davis a Martin Guerre történet megírásakor vagy feltételes módot, vagy pedig olyan kifejezéseket használt, mint például a „lehet” vagy „így történhetett”,

¹ Szélpál Lívia: *A történelem jövője: bevezetés egy nem hagyományos (unconventional history) elméletébe*. Aetas, 22. évf. (2007) 1 sz. 144.

² Pallares-Burke, Marcia Lúca: *The New History. Confessions and Conversations*. Cambridge, 2002. 59.

³ Pallares-Burke: *The New History*, 68. [Ahol külön nem jelzem, az idézett szövegrészleteket saját fordításban közlöm. – Sz. L.]

amely történelmi munka szerepét megkülönbözteti az ítéletalkotó szerepkörtől, s amelyet hagyományosan a történész szakma metaforájával azonosítanak.⁴ Így talán nem meglepő, hogy a francia eredeti film, amelynek címe *Le Retour de Martin Guerre* [1982], különböző narratív vonalon és szinten mutatja be a történetet. Elsősorban Jean de Coras bíró személynén keresztül, amit a feleség, Betrande vallomása egészít ki, és amelyet az *auteur* rendező narrációja keretez, aki már a film legelején megerősíti mindenhatóságát, kijelentve, hogy „ez egy valódi és igaz történet” [Vigne, 1982, 0:02]. Mindez egybehangzik Davis kijelentésével a könyvének előszavában: „Könyvem így részben saját alkotó fantáziám szüleménye, melyet azonban a múltbéli források segítségével tartottam szigorú ellenőrzés alatt.”⁵

Davis mint történész szakértő vett részt egy francia film, a *Le Retour de Martin Guerre* [1982] készítésében, amely filmet Daniel Vigne rendezett, *Gérard Depardieu* főszereplésével. Ez a filmes munka inspirálta Davist arra, hogy a későbbiekben megírja történelmi monográfiáját Martin Guerre életéről, valamint arra is serkentette őt, hogy elgondolkodjon a történelmi film szerepéről, mintegy a történelmi narráció ábrázolására tett gondolati kísérletként, amelyet hitelesebb reprezentációnak tekintett minden történelmi forrásnál. Davis korábbi dokumentumfilm-kísérlete és a Martin Guerre történet filmes feldolgozása újfajta módszertani példát adott Davis számára a történelmi feldolgozáshoz, mivel egy film előkészítése hasonló etnográfiai tapasztalatokkal láthatja el a kutatót, mint a terepmunka az antropológust.⁶

Talán nem meglepő, hogy ebből az oly annyira sikeres Martin Guerre történetből 1993-ban hollywoodi változat is készült Jon Amiel rendezésében és Richard Gere főszereplésével *Sommersby* címmel. A helyszín azonban változott, és a cselekmény immár a polgárháború után, 1867-ben az Egyesült Államokban, Nashville városában játszódik. Jelen tanulmány elsődleges célja a történelmi film műfajának körvonalazása, ezen belül pedig a mikro-történetírással való kapcsolatára szeretne rávilágítani, főképpen Natalie Zemon Davis, Leger Grindon és Robert A. Rosenstone meghatározásai alapján. Másodsorban szeretné gyakorlatban elemezni és bemutatni a *Sommersby* című történelmi filmet, összehasonlítva a francia eredeti filmmel és az alaptörténet „igazság-értékével”.

Mikrotörténet-írás

„Egyáltalán nem bánom, ha mikrotörténet-íróként kategorizálnak” – vallja Davis –, „habár amikor elkezdtem a Martin Guerre történettel foglalkozni, magamra úgy gondoltam, mint egy antropológusra, aki elmegy a faluba terepmunkára, és nemcsak az etnográfia érdeklí, hanem az előadás is.”⁷ Az közzismert tény, hogy a mikrotörténet-írás az 1970-es években alakult ki, s ahogy azt Giovanni Levi oly találóan meghatározta, inkább történetírói gyakorlatként, amelyet nem könnyű definiálni, mivel elméleti hivatkozásai változóak és sokszínűek. Leginkább egy módszerhez hasonlítható, amely elsődlegesen és leginkább azon részletes gyakorlatok leírásával foglalkozik, melyek a történész munkáját alkotják, tehát a mikrotörténet-írást nem lehet meghatározni témájának mikrodimenziója alapján.⁸ A mikrotörté-

⁴ Ginzburg, Carlo: *Checking the Evidence: the Judge and the Historian*. Critical Inquiry, vol. 18. (Autumn, 1991) no. 1. 90.

⁵ Zemon Davis, Natalie: *The Return of Martin Guerre*. Cambridge, 1983. 5. [magyarul: Zemon Davies, Natalie: *Martin Guerre visszatérése*. Ford. Lafferton Emese – Sebők Marcell.] Budapest, 1999. 16.

⁶ Sebők Marcell: *Natalie Zemon Davis, a történetmondó*. In: Natalie Zemon Davis: *Martin Guerre visszatérése*. Budapest, 1999. 124.

⁷ Pallares-Burke: *The New History*, 67.

⁸ Levi, Giovanni: *On Microhistory*. In: Peter Burke (ed.) *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge, 1991. 93. [magyarul: Levi, Giovanni: *Az életrajz használatáról*. Ford. Czoch Gábor. Korall, 2000. Tél. 81–90.]

net-írás meghatározó részét képezi az új történetírásnak, és szoros kapcsolatban áll a társadalomtudományokkal, mint például az antropológiával és a szociológiával, valamint nem utolsósorban a Clifford Geertz által meghatározott „sűrű leírással” (*thick description*). Levi általános meghatározása alapján a mikrotörténet-írás olyan gyakorlat, amely lényegében a vizsgálandó skála redukcióján, mikroszkopikus vizsgálaton és a felhasználandó anyag intenzív vizsgálatán alapszik.⁹ Ezzel szemben Jacques Revel olyan kísérletként definiálja a mikrotörténet-írást – mintegy kritikai reflexióként a történeti módszerekre –, ami a társadalmat vizsgálja, de nem úgy, mint egy tárgyat a benne rejlő tulajdonságokkal, hanem változó összefüggésekként, amelyek állandóan hozzáidomulnak a meglévő helyzetekhez.¹⁰

A mikrotörténet-írás egyik leggyakoribb vizsgálati tárgya egy kis város vagy falu elemzése, mint például Emmanuel Le Roy Ladurie könyve Montaignou falujáról, amelynek címe *Montaignou: village occitan de 1294 à 1324* (Montaignou, egy okszitán falu életrajza, 1294–1324), valamint gyakori eset jelentéktelen kisemberek történetének vizsgálata, mint például Mennocchio esete Carlo Ginzburg *Il formaggio e i vermi: Il cosmo di un mugnaio del '500* című művében (A sajt és a kukacok: Egy XVI. századi molnár vilásképe), vagy Martin Guerre története Natalie Zemon Davis olvasatában.

Le Roy Ladurie és Carlo Ginzburg inkvizíciós jegyzőkönyveket használtak fel ahhoz, hogy úgynevezett „alulról jövő történelmet” (*history from below*) írjanak a mikrotörténeti vizsgálat keretein belül. Egy, a hagyományos történetírástól merészen eltérő vonalat követtek, amely Natalie Zemon Davis számára modellként szolgálhatott. Ezt a fajta történelmi narratívát legáltalában Ginzburg írja le említett könyvének előszavában: egyszerre kíván narratíva lenni és történelmi monográfia is; egyformán megszólítva mind az általános olvasót, mind pedig a történészeket. Valószínűleg az utóbbiak fogják a végjegyzeteket is elolvasni, melyeket Ginzburg szándékosan a könyv végére helyezett, számozás nélkül, hogy ne gátolják meg a narratíva olvasatát.¹¹

A Martin Guerre történet mint mikrotörténet filmen

Ki is Martin Guerre, aki történetének újra és újra megírására ihletett oly sok embert? Martin Guerre egy tizenhatodik században élt paraszti származású valós személy volt, aki egy híres csalási per főszereplőjévé vált. A történet központi mozgatórúgójaként az szolgál, hogy miután Guerre váratlanul elhagyta családját és faluját, egy férfi, nevezzük Arnaud de Tilh-nek, Guerre-nek adta ki magát, és a helyébe lépett, megtévesztve mind a falut, mind pedig a feleséget, Bertrande de Rols-t három éven keresztül. Azonban minden próbálkozása ellenére lelepleződött, perbe fogták, és a per során az igazi Martin Guerre újra előkerült, és leleplezte a csalót, akit kivégeztek. Ez a nem mindennapi történet olyannyira megragadta az emberek képzeletét, hogy mind a mai napig számtalan tanulmány és történet született róla. Még a tárgyalás bíróját, Jean de Coras-t is elbűvölte az eset, beszámolójában ezt meg is említi. Amikor Davis először olvasta el Jean de Coras feljegyzéseit, már akkor megszületett benne a gondolat, hogy ebből jó filmet lehetne csinálni. Davis szavaival élve a Martin Guerre esetről írt történeti monográfiájában:

⁹ Levi: *On Microhistory*, 98.

¹⁰ Revel, Jacques: *Microanalysis and the Construction of the Social*. In: Revel, Jacques – Hunt, Lynn (eds.): *Histoires: French Constructions of the Past*. New York, 1995. 492.

¹¹ Ginzburg, Carlo: *The Cheese and the Worms. The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*. London, 1981. XII. [magyarul: Ginzburg, Carlo: A sajt és a kukacok. Egy XVI. századi molnár vilásképe. Ford. Galamb György János. Budapest, 1991.]

„Amikor először olvastam a bíró beszámolóját, arra gondoltam, ebből a történetből filmet kell készíteni. A történész csak ritkán talál egy ennyire tökéletes narratív szerkezetet a múlt eseményeiben vagy egy ennyire erős, tömegekre ható, drámai vonzerejű történetet. Véletlenül tudomásomra jutott, hogy Jean Claude Carrière forgatókönyvíró és Daniel Vigne filmrendező éppen e történet forgatókönyvében kezdett dolgozni. Csatlakozhattam hozzájuk, és együttműködésünkből megszületett a Martin Guerre visszatérése című film [*Le Retour de Martin Guerre*]. [...] Elnézvén Gérard Depardieu fokozatos azonosulását az ál-Martin Guerre alakjával, másként kezdtem értékelni az igazi imposztor, Arnaud de Tilh teljesítményét. Úgy éreztem, saját történeti laboratóriumom van, amely nem bizonyítékokat, hanem történeti lehetőségeket állít elő.”¹²

Davis visszaemlékezése szerint szeretett a filmen dolgozni, de hamar felismerte, hogy az a kitaláció problémáját hozta felszínre a történész számára, mivel a film sok tekintetben eltért a történeti feljegyzésektől. Először is a film kedvéért a Guerre család baszk származását feláldozták, másodsor a falusi protestantizmus ábrázolását figyelmen kívül hagyták, és végül a feleség és a bíró belső ellentmondásait lágyították. Mindemellett Davis figyelmét felkeltette az a dilemma, hogy vajon a film műfaja képes-e a történet jellegéből adódó bizonytalanságokat, „talánokat,” valamint „talán így történhetett” érzeteket sikeresen átadni és közvetíteni, amelyekhez a történész folyamodhat, amennyiben nincs elegendő forrása, vagy éppen ellentmondanak egymásnak.¹³ Davis érdeklődése a történet bizonytalanságai iránt inspirálta az azonos című történeti monográfia, valamint a történelem és film kapcsolatáról szóló számtalan munka megírását.¹⁴

Mielőtt a film tárgyalásába belekezdének, ki kell térnem a történeti monográfia bemutatására is. Davis történeti munkájában *The Return of Martin Guerre* (Martin Guerre visszatérése, 1983) címmel bírósági dokumentumokat és toulouse-i parlamenti jegyzőkönyveket használt fel a korszakból mint forrásokat, az eredeti jegyzőkönyvek és a tárgyalás teljes tanúvallomásai hiányában. Mind a könyv, mind pedig a film egyik legfontosabb forrása a bíró, Jean de Coras feljegyzései, aki az ügyről könyvet is írt *Arrest Memorable* (1561) címmel az imposztor Martin Guerre kivégzése után. A francia film mindenható pozícióba helyezett narrátora úgy kezdi és meséli el a történetet, hogy kiemeli Coras szerepét mint az események igazi, hiteles elbeszélőjét, akinek Bertrande, a feleség megvallotta a történetet. Davis egyaránt felhasználta Coras munkáját, ami jogi szöveg és irodalmi fikció ötvözete, valamint Guillaume Le Seur *Historia* című munkáját mint egymás kiegészítéseit.¹⁵

Az imposztor Martin és Bertrande kötelező szerelmi története akkor ér véget, amikor is az imposztor, Martin Guerre apjának hagyatékát szeretné örökölni, és beperli Guerre nagybátyját, Pierre-t az örökségért. Pierre Guerre, aki Martin Guerre távollétében feleségül vette Bertrande megözvegyült anyját, ezek után szembefordul a hamis Martinnal, és megpróbálja megölni, de Bertrande közbe tud avatkozni. Egy csavargó katona, aki keresztülmegy Artigat-on, leplezi le végül a csalót, azt állítva, hogy az igazi Martinnal együtt szolgált

¹² Zemon Davis, Natalie: *The Return of Martin Guerre*, viii [magyarul: Davis: *Martin Guerre visszatérése*, 5–6.]

¹³ Davis: *The Return of Martin Guerre*, VIII. [magyarul: Davis: *Martin Guerre visszatérése*, 6.]

¹⁴ Hughes-Warrington, Marnie: *History Goes to the Movies. Studying History on Film*. London, Routledge, 2007. 18.

¹⁵ Davis: *The Return of Martin Guerre*, 4–5. [magyarul: Davis: *Martin Guerre visszatérése*, 15–16.]

a hadseregben, aki elveszítette fél lábát. 1599-ben a hamis Martint csalás vádjával perbe fogták, Bertrande a férfi kivégzéséig, 1560-ig mellette maradt.

A bírósági tárgyalás mind a film, mind pedig a történeti monográfia drámai fordulópontja. A tárgyalás közben az igazi Martin váratlanul megjelent, aki tényleg elveszítette egyik lábát. Meglepő módon a Martin múltjával kapcsolatos kérdésekre az imposztor Martin jobban tudott válaszolni, mint az igazi, aki sok mindent elfelejtett. Ez is kérdésessé teszi Bertrande, a feleség be nem avatottságát a csalást illetően. A családdal való szembesítés során az imposztor végleg lelepleződik, és 1560. szeptember 12-én halálra ítélik házasságtörés és csalás vádjával. Ezek után Arnaud de Tilh, ismertebb nevén Pansette a szomszédos Sajas faluból megtört, és bevallotta, hogy miután két falusi összekeverte Martin Guerre-rel, úgy döntött, belebújik Martin szerepébe; két segítőtje volt a részletek kidolgozásában. Nyilvános bűnbánatra ítélték (*amende honorable*), elbűcsúzott Istentől, a királytól, a királytól, Martin Guerre-től, Bertrande de Rols-tól és Pierre Guerre-től,¹⁶ amit a francia film oly drámailan és hatásosan be is mutat, majd Martin Guerre háza előtt felakasztották. Pierre Guerre-t és Bertrande-ot szabadon eresztették, amely epizód szintén hiányzik a filmből, és Coras olvasatában a bírók megerősítették, hogy Bertrande-t valóban becsapta Arnaud, és ezáltal legitimálták a mindeközben született leánygyermek családi állapotát is.

Davis történeti monográfiájában kiemeli, hogy Bertrande hallgatólagosan vagy nyilvánvalóan beleegyezett a csalásba, mivel Arnaud jól bánt vele, és szüksége volt egy férjre, hogy a helyi társadalmi struktúrában megerősítse identitását, mivel a korszakban kizárólagos férfitársadalmi struktúra uralkodott.¹⁷ Robert Finley meglehetősen élesen kritizálta Davis ezen álláspontját a *The American Historical Review* (1988) című folyóiratban, azzal érvelve, hogy Davis által megrajzolt Bertrande kép nem valóságos, mivel elképzelhetetlennek tartja, hogy Bertrande cinkosságot vállalt volna a hamis Martinnal, hiszen ez a házasságtörés és a hamis tanúzás súlyos vádját vonta volna maga után. Davis úgy érvelt, hogy különbség van az identitás kialakításának mai és korabeli módozatai között is. Hiszen a 16. században a jómódú háztartásokon kívül nem gyakran néztek az emberek tükörbe, nem léteztek ujjlenyomatok, fotók, vagyis a 16. századi embereknek egyáltalán nem volt szubjektív személyiség- vagy énképük, kizárólag szerepeiken, kapcsolataikon és kötelezettségeiken keresztül határozták meg önmagukat.¹⁸ Finley és más történészek szerint is ez túl merész és általánosító megállapítás, és a Davis argumentációjában használt, Stephen Greenblatt által definiált „személyiség megformálása” [*self-fashioning*] esetét is megkérdőjelezte kritikájában. Finlay szavait idézve:

„Sajnálatos módon a könyv egyetlen egy sarkalatos pontja sem – ismerve Bertrande-ot, a bonyolult bírósági rendszert, a tragikus románcot, a protestáns igazságszolgáltatást, a személyiség megformáló [*self-fashioning*] parasztokat, a meghasonlott bírót, a szöveg többszólamúságát – alapul történeti tényeken. Ennek eredményeképpen csak egy híres mese újraértelmezését olvashatjuk, amely inkább hasonlít egy történelmi románchoz, mint egy történeti beszámolóhoz, melyet a múlt hangjai szoros ellenőrzés alatt tartanak. [...] Az *Artigat*ban történt eseményeket valószínűleg soha többé nem fogják részleteiben megvizsgálni, mivel *Bertrande* Davis által megrajzolt valószínűtlen történelmi képe örökre rögzült köztudatban. Miután a férje

¹⁶ Davis: *The Return of Martin Guerre*, 93. [magyarul: Davis: *Martin Guerre visszatérése*, 84.]

¹⁷ Davis: *The Return of Martin Guerre*, 29. [magyarul: Davis: *Martin Guerre visszatérése*, 35.]

¹⁸ Zemon Davis, Natalie: Utószó a magyar kiadáshoz. In Zemon Davis, Natalie: *Martin Guerre visszatérése*, 117.

impotenciája miatt megalázták, és évekre a férje által elhagyottan élt, becsapta és kihasználta egy impostor, zaklatta a családja és megszegyénítette a közössége, *Bertrande de Rols* most olyan poszthumusz bélyeget kapott Davistól, amely őt egy asszertív elvbajnokká alakítja, egy olyan férfi agyafúrt és lángoló társává, aki átváltoztatta magát a nőért. *Bertrande* többé már nem egy rászedett áldozat, hanem a korabeli paraszti kultúra proto-feminista hősnője.¹⁹ [Finlay, 1988: 569–570]

Davis válasza Finley kritikájára az említett folyóirat azonos számában jelent meg. Davis különbséget tesz az „újtörténetírás” és a hagyományos történetírás között, melyet szerinte Finlay képvisel, és elmagyarázza retorikai és narratív stratégiáit.²⁰ Davis úgy érvel, hogy véleménye szerint *Bertrande* és *Arnaud* már korábban találkoztak egy közeli szállóban, mielőtt a férfi a faluba érkezett volna. Sőt, Davis elképzelhetetlennek tartja, hogy egy nő összetevesse a férjét egy idegennel. *Bertrande* támogatta a férfit a tárgyalásig és bizonyos módon még a tárgyalás alatt is, és olyan bensőséges történetet osztott meg a bírósággal, amit valószínűleg előre megbeszéltek. Davis érvelése pszichológiai benyomásokon alapszik abban az értelemben, hogy szerinte „Finlay értelmezése azon a feltevésen nyugszik, hogy az egyén személyisége rögzült és állandó valami, azonban valamilyen okból kifolyólag az emberi természet azon képessége, hogy becsapjon és becsapják az identitással kapcsolatban, majdhogynem korlátlan.”²¹ Davis érvelésének sarkalatos pontja a „személyiség megformálás” [*self-fashioning*] fogalma, amelyet mind történeti monográfiájában, mind pedig a francia filmben hangsúlyoz, és a macskazene (*charivari*) hagyományához köt, amelyben az ifjú házasságokat, társadalmilag nem elfogadott házasságokat vagy a házasságtörőket gúnyos, maszkarába öltözött csöcselék szerenáddal kifigurázta.²² Davis szerint az ál-Martin túlnőtt a *charivari* játékos maszkján, és új személyiséget és életet alkotott magának.²³ Mindez azt a naív, de merész következtetést indukálja Davis véleménye szerint, hogy *Arnaud* nem egy igazi impostor volt, hanem csak követte az emberi természetben rejlő ösztönt önmagunk elmaszkírozására.

A *charivari* hagyománya kulcsfontosságú szerepet játszik mind a filmben, mind pedig a történeti monográfiában, valamint szubverzív formában a *Sommersby* című filmben is. A *charivari* Davis megfogalmazásában az egyén ideiglenes elmaszkírozása a helyi közösség jólétét szolgálva, egyfajta közösségi feszültség-levezetésként értelmezhetjük. A *charivari* vagy más ünnepek alatt a helyi falusi férfiakkal lehetőségük volt állatbőrbe bújni vagy női ruhát öltve elmaszkírozni magukat, amit leginkább egy másik személy megalázása céljából tettek.²⁴ Ezt a hagyományt a már korábban említett „személyiség megformálás” [*self-fashioning*] fogalmához köthetjük – Davis szavait idézve:

¹⁹ Finlay, Robert: *The Refashioning of Martin Guerre*. *The American Historical Review*, vol. 93., No. 3. (1988, June) 569–570.

²⁰ Sebők Marcell: *Natalie Zemon Davis, a történetmondó*, 126.

²¹ Zemon Davis, Natalie: *On the Lane*. *The American Historical Review*, vol. 93. (1988, June) no. 3. 602.

²² A macskazene (*charivari*) hagyományát így írja le Davies: „Az a fiatal házaspár, amelynek házában meghatározott idő után sem volt gyermekáldás, biztos célpontja lett a *charivarinak* (vagy ahogy Pamiers környékén hívták, a *caribarinak*, illetve *calivarinak*). Azok a legények, akik Martinnal boksztak és vívtak, valószínűleg bekormozták arcukat, női ruhát vettek fel, és összegyűltek a *Guerre* ház előtt, boroshordókat ütögettek, csengőket ráztak és kereplöztek. Ez valóban megalázó lehetett.” Zemon Davis, Natalie: *Martin Guerre visszatérése*, 28.

²³ Davis: *The Return of Martin Guerre*, 41. [magyarul: Davis: *Martin Guerre visszatérése*, 46.]

²⁴ Davis: *The Return of Martin Guerre*, 40. [magyarul: Davis: *Martin Guerre visszatérése*, 28.]

„Stephen Greenblatt egy nagyon fontos esszéjében, melynek a címe „Pszichoanalízis és reneszánsz kultúra” – a *Martin Guerre visszatérésétől* kezdve figyelemremélően megragadva egy irodalmi folyamatot – azt feltételezte, hogy a tizenhatodik századi megfigyelők számára bizonytalan volt, hogy mi van egy személy maszkja mögött, vagyis a személyiség nem a múlt belső élményén keresztül van megalapozva, amely visszanyúlna egészen a gyermekkorig. Tehát pontosan ez a helyzet állt fenn a tárgyalt esetben is, hiszen Martin Guerre nem mint alany, hanem mint tárgy szerepelt, aki tulajdonviszonyok, rokonsági kötelékek, szerződéses kapcsolatok, szokásjogok és etikai kötelezettségek összetett rendszerének a helyét foglalta el.”²⁵ (Davis, 1988: 602)

A „személyiség megformálás” [*self-fashioning*] ezen gyakorlatát a film kitűnően rekonstruálja. Davis szavaival élve, a „filmnek például meg van az az előnye a mikrotörténelemmel szemben, hogy képes előadást [*performance*] bemutatni.”²⁶ Ugyanezt támasztja alá Davis másik érvelése, melyet a *Slaves on Screen* című történeti filmekről szóló monográfiájában olyan találóan megfogalmazott, amely szerint a film műfaja hasonló módon tudja elmondani a múlt eseményeit, mint egy történeti életrajz vagy a mikrotörténelem. Davis szerint a mikrotörténelemben a történészek mélységében kutatnak egy sokatmondó példát, ami lehet meglepő bírósági tárgyalás vagy büntetés, és arra használják fel ezeket az eseteket, hogy felfedjenek olyan társadalmi folyamatokat, amelyek tipikusak vagy éppen szokatlanok az adott korra nézve.²⁷ A film és a mikrotörténelem kapcsolatáról pedig azt mondhatjuk el, hogy

„a filmek képesek társadalmi struktúrákat és kódokat kinyilvánítani egy adott időben és térben, valamint kapcsolatok és konfliktusok forrásait és formáit, illetve a hagyományos és az új közötti feszültséget feltárni. A film be tudja mutatni, pontosabban el tud azon tűnődni, hogyan tapasztalták és reagáltak le a múltat, milyen hatalmas erők és nagyobb események történtek helyi szinten, illetve részleteiben. Az alaposan kutatott történeten felül a filmek történelmi ereje a többszintű technikában és a több nézőpontú történetmesélésben rejtezik.”²⁸

A film műfaja mint kulturális reprezentáció lehetőséget nyújt a nézőnek, hogy abba az illúzióba ringassa magát, hogy legalább látszólagosan, de közvetlen kapcsolatba került a múlttal az érzeteken, a tapasztaláson és az érzéseken keresztül.²⁹ Mindez kapcsolatba hozható Peter Burke érvelésével, mely szerint olyan filmes és/vagy irodalmi technikák, mint a *flashback*ek, *vágások*, a *színhely* és a történet változtatásának helyes használata segíthetik a történészek munkáját az események és struktúrák közti kapcsolatok felfedésében és az összetett nézőpont megjelenítésében,³⁰ mely eszközöket Davis és Vigne fel is használtak a Martin Guerre történet film adaptációjakor. A *Le Retour de Martin Guerre* című francia film tökéletes példája a filmes mikrotörténet-írásnak, melyet a következő alfejezetben ismertettek.

²⁵ Davis: *On the Lane*, 602.

²⁶ Pallares-Burke: *The New History*, 70.

²⁷ Zemon Davis, Natalie: *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*. Cambridge, 2000. 6.

²⁸ Zemon Davis, Natalie, *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, 6.

²⁹ Szélpál: *A történelem jövője*, 144.

³⁰ Burke, Peter: *Az eseménytörténet és az elbeszélés felélesztése*. (Ford. Kisantal Tamás) In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 4*. Budapest, 2000. 51–52.

Le Retour de Martin Guerre, a film és a történelem viszonya a gyakorlatban

A Daniel Vigne által 1982-ben rendezett történelmi film a Barthes-i kép/zene/szöveg egységén keresztül mutatja be Martin Guerre történetét. A film zenéje és a *mis-en-scène*, vagyis a díszletek, a hagyományok, a kosztümök és a helyszín, valamint a mindennapi élet rituáléinak és kellékeinek korhű rekonstrukciója hitelesen adja vissza egy középkori falusi közösség életét oly meghatározóan felforgató történet környezetét. Ahhoz, hogy autentikusan rekonstruálják a tizenhatodik századi francia paraszti életet, Davis és Vigne korabeli festményekre támaszkodott a történeti és esztétikai hitelesség érdekében. Peter Brueghel festményeit például, melyek a nyugat-európai paraszti életet ábrázolják, Davis különösen jelentős segítségnek találta a kor szellemének visszatükrözésére. Brueghel festményei közül legfőképpen a *Paraszt tánc* és a *Paraszt esküvő* című képeket használták fel a történelmi helyszín és a valóság-hatás illúziójának megteremtésére. Ezek a képek leginkább a falusiak negatív színezetű tulajdonságait ábrázolják, mint például a mohóság vagy a fékevesztett szexualitás, amelyek a legfigyelemreméltóbban a falusi esküvői lakoma bőséges ünnepének hagyományában tükröződnek.

Ahogy ezt egy már korábbi esszémben az új történetírásról és gyakorlatáról kifejtettem; Frank R. Ankersmit történelmi tapasztalatként határozta meg azt a fajta közvetlen érzékszervi tapasztalatot, melyet a vizuális reprezentáció tesz lehetővé azzal, hogy közvetlen és autentikus kapcsolatba lép a néző a múlttal, azáltal, hogy a szemünkkel mintegy letapogatjuk a múltat megjelenítő tárgyat, és az önmegtapasztalás mozzanatában a múlt egy vonatkozása tükröződhet.³¹ Hayden White ezt történeti képiséggé, *historio-photy*-ként definiálta,³² amely által bizonyos szubjektív kvázi/tényként kezelt érzetek, fogalmak megjeleníthetők a vizuális reprezentáció által, mint például a történelmi események tájképe, a színek, illetve a filmes ábrázolásban a tér-időtömörítés a bahtyini *kronotóp* által.³³ Eképp a történelmi tapasztalatban közelről érint bennünket a múlt, azt az illúziót keltve, hogy mintegy szemtanúi lehetünk a múltnak (*eyewitnessing the past*) a vizuális médiumon keresztül.³⁴

A film egy utazó képével indul, majd a néző tanúja lesz Bertrande és Martin házasságkötési ceremóniájának egy korabeli paraszti esküvő minden babonás hagyományával és rituáléjával. A film tudatosan használja a kosztümök színeit, például Bertrande piros ruhát visel az esküvőjén, amely szín nagy jelentőséggel bír a languedoc-i nők viseletében. A film azt is hatásosan bemutatja, ahogy az esküvő után Martin a falusi közösség gúnyának és nevetségének tárgya lesz vélhetőleg impotenciája miatt. A film egyik jelenete szemléletesen mutatja be a *charivari* hagyományát, amikor is a helyi fiatal legények maskarába öltözve, dobokkal és csörgőkkel zajongva és rímbe szedett gúnyverseket kiabálva, a *charivari* hagyományát követve, nevetségessé teszik Martint a saját háza előtt, feltehetőleg ez a megaláztatás volt az oka annak, hogy elhagyta a családját és a falut. (Vigne 1982, 0:07)

A film a francia társadalom néhány igen fontos elemét mutatja be a narratíva műfaján keresztül, amire csak a vizuális kultúra reprezentációja képes minden műfaji korlátja ellenére. Robert Brent Toplin filmtörténész szerint minden egyes jelenet új információt nyújt a tizenhatodik századi Franciaország szokásairól és gazdasági helyzetéről, a helyi közösség hagyományairól, rituáléiról, valamint a toulouse-i parlament rendjéről és menetéről. Davis

³¹ Szélpál: *A történelem jövője*; Ankersmit, Frank R.: *A történelmi tapasztalat*. (Ford. Balogh Tamás.) Budapest, 2004. 67.

³² White, Hayden: *Historiography and Historiophoty*. *The American Historical Review*, vol. 93. (1988) no. 5. 1193.

³³ Szélpál: *A történelem jövője*, 144–145.

³⁴ Burke, Peter: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidences*. London, 2001. 159.

a film készítése közben részletes leírást adott a szereplők karakteréről a színészek számára, és tájékoztatta a rendezőt a történelmi festményekről és fametszetekről, amelyek segítették a helyszín korhű reprodukcióját.³⁵ A *Le Retour de Martin Guerre* nemcsak egy jól sikerült film Depardieu remek színészi játékával, hanem valóban minden szempontból törekszik a múlt hiteles ábrázolására, elhítelve a nézővel a hitelesség illúzióját.

Sommersby, avagy Martin Guerre visszatérésének „visszatérése”

A francia film sikerét követve mintegy várható volt, hogy Hollywood is elkészíti a maga verzióját a Martin Guerre történetről *Sommersby* címmel, amely 1997-ben kasszasikert hozó történelmi film lett Richard Gere és Jody Foster főszereplésével. A hollywoodi verzió jelentős mértékben eltér mind a történelmi tényektől, mind pedig a francia filmtől, és inkább egy történelmi filmnek álcázott *love story*-ra emlékeztet. A történelmi kor ebben az esetben a polgárháború utáni Egyesült Államok, és Martin/Arnaud immár Jack Sommersby/Horace Townsend néven szerepel. A helyszín pedig egy egykori déli rabszolga ültetvény, a rekonstrukciós kor minden faji, társadalmi és gazdasági feszültségével és ellentétével. Az alaptörténet sémája ugyanaz maradt: egy Jack Sommersby nevű férfi a polgárháborúba megy, majd onnan nem tér vissza, de semmilyen nyom nem marad utána, így a hátra maradt felesége és fia nem tudják, hogy a férfi él-e vagy meghalt. Majd váratlanul megjelenik egy férfi, aki Sommersbynek vallja magát.

Az Egyesült Államokban az 1980-as évek végén és az 1990-es években az amerikai identitás korábbi narratíváit megkérdőjelezte a különbözőség megjelenő politikája. Robert Burgoyne-t idézve, Hollywood tudatosan részt vett ebben a váltásban, és a nemzet hagyományos narratíváit felváltotta az amerikai nemzet „gyógyult emlékeinek,” vagyis kulturális emlékezetének autentikus reprezentációja, mint például a rabszolgaság, a rasszizmus, a politikai gyilkosságok vagy a vietnámi háború traumájának ábrázolása, ezáltal újraformálva az Egyesült Államok önképét.³⁶ Hollywood stratégiai szerepet vállalt a kulturális emlékezet alakításában az amerikai történelem filmes ábrázolásával, és az 1980-as és 1990-es években sorra születtek olyan történelmi filmek, mint például a *Glory* (Az 54. hadtest, 1989), *Born on the Fourth of July* (Született július 4-én, 1989), *Dances with Wolves* (Farkasokkal táncoló, 1990), *JFK* (1991), *Malcolm X* (1992), *Forrest Gump* (1994), *Nixon* (1995), *Amistad* (1997), *Titanic* (1997) vagy *Saving Private Ryan* (Ryan közlegény megmentése, 1998), hogy csak néhányat említsünk.³⁷

Természetesen Hollywood abban is élen jár, hogy más kultúrák történetét kisajátítsa magának, mintegy amerikanizálja, a saját nyelvére lefordítsa, mint például esetünkben a Martin Guerre történetet. Steven Spielberg *Schindler listája* (1993) című filmje is jó példája annak, hogy a populáris film képes-e egyáltalán a *holocaust* traumáját hitelesen és a téma mélységében ábrázolni. A heves viták a történész szakma berkeiben, melyeket a *Schindler listája* kiváltott, olyan lényeges kérdéseket vetettek fel, mint például az autentikus emlékezet (*authentic memory*) problémája, s e kérdések leginkább újabb kérdéseket gerjesztettek, de összességében inkább megerősítették – pártolói élen Hayden White – mint cáfolták a populáris film azon képességet, hogy méltón és tisztelettel ábrázolja a traumát. Bár az autentikus emlékezet fogalma maga is elég problematikus, Pierre Nora az emlékezet helye-

³⁵ Brent Toplin, Robert: *The Filmmaker as Historian*. *The American Historical Review*, vol. 93. (Dec. 1988), no. 5. 1224.

³⁶ Grainge, Paul: *Introduction: memory and popular film*. In: Grainge, Paul (ed.): *Memory and Popular Film*. Manchester–New York, 2003. 3.

³⁷ Grainge: *Introduction: memory and popular film*, 4.

iként (*lieux de memoire*) határozta azt meg, vagyis az emlékek valós vagy nem kötött emlényeiket felváltják bizonyos helyek nyomai.³⁸ Ez a fajta emlékezet természetesen átalakul és transzformálódik a tömegkultúra hatására, amiben lássuk be, Hollywood tevékeny szerepet vállal.

A *Sommersby* című film narratíváját az évszakok járása foglalja keretbe, a háború utáni hideg tél fagyosságából eljutunk az őszi patetikus komolyságig, amikor is az imposztor Jacket halálra ítélik és kivégzik. A film nyitójelenetében Richard Gere-t látjuk a téli vidéken vándorolni, körülvéve a halál allegóriáival, mintegy megelőlegezve a történet végkifejletét is. Az ismeretlen férfi a film nyitójelenete után nem sokkal eltemet egy holttestet a kövek alá – talán az igazi Jack-ét –, majd keresztülsetál egy temetőn, és a gyerekek a háttérben egy akasztott ember körül játszanak (Amiel 1993, 0:04). A remény szimbolikusan visszatér tavasszal, amikor is Jack – a régi Jacktól szokatlan módon – földet oszt a felszabadított rabszolgáknak és a falu közösségének, elindítja dohánytermesztési vállalkozását, valamint Laurel, a feleség állapotos lesz. A nyár a dohánytermesztés üzleti sikerét hozza el, és Sommersby szerencséjének végét is.

Ebben a filmben azonban, ellentétben a francia eredetivel, a néző előtt a film végéig kérdéses, hogy vajon az igazi vagy az imposztor Sommersbyvel állunk-e szemben. Bár a néző figyelmét felkelti, hogy a család kutyája először megugatja visszatérő „gazdáját,” majd hirtelen a rákövetkező éjszaka az állat rejtélyesen kimúlik, vagy amikor a suszter mintát vesz Sommersby lábáról, kiderül, hogy az két számmal kisebb lett „régiből.” Mindenesetre a film karakterábrázolásában kiemeli, hogy Sommersby teljesen megváltozott, jószívű apa és szerető hitves lett, ami korábban nem volt rá jellemző, megszűnt rasszista lenni, esténként Homéroszt olvas, amit a régi Jack korábban sohasem tett. A film fordulópontja az a látványos jelenet, amelyben a *Ku Klux Klan* emberei egy éjszaka az egyik felszabadított rabszolgát brutálisan megverik, és Sommersby ajtaja elé dobják, válaszul földosztási kezdeményezésére. (Amiel 1993, 0:59). Ebben a jelenetben a KKK – Leger Grindon fogalmát használva – nyilvános rituális (*public ritual*) kereszttegetése a francia filmben bemutatott *charivari* hagyomány szubverzív formájának feleltethető meg.

A film végén Jacket elfogják, és bíróság elé állítják egy másik városból származó ember feltételezett meggyilkolásáért, amit az igazi Jack Sommersby állítólagosan elkövetett. Amennyiben bűnösnek találják, Jacknek a halálos ítélettel kell szembenéznie, hacsak be nem vallja, hogy ő nem az „igazi” Jack. A tárgyalás során megpróbálnak fényt deríteni a személyazonosságára, és kideríteni, ki is ő valójában: az „igazi” Jack vagy csak egy imposztor, aki találkozott az „igazi” Jackkel a börtönben, miután dezertáltak a hadseregből. A *Sommersby* című filmben a bírósági tárgyalás a film egyik „gyenge pontja” összehasonlítva a francia eredetivel, ahol is a tárgyalás, Leger Grindon fogalmát használva, valódi látványosság (*spectacle*), a film drámai csúcspontja; a *Sommersby*-ben ugyanis a tárgyalási jelenet nincs jól felépítve, és inkább egy melodrámára hasonlít, amelyben Jack és Laurel érzelmei dominálnak. A tárgyalás során a vád tanúkat sorakoztat fel, hogy bebizonyítsa Sommersby csaló, és valójában egy virginiai angol tanár, akit Horace Townsend-nek hívnak.

A társadalomtörténész szempontjából a tárgyalás talán legizgalmasabb jelenete, amikor az egyik tanú megvádolja Sommersby-t azzal, hogy korábbi városának közösségét elárulva több ezer dollárt sikkasztott el az iskolaszék fejlesztési pénzéből. Sommersby a vádat ügyesen cáfolva kijelenti, hogy a vádló valójában a KKK egyik tagja, és azok között volt, akik Sommersby egyik felszabadított rabszolgáját meglincseltek. A jelenet feszültségét az adja, hogy a bírót egy briliáns fekete színész, James Earl Jones játssza, akinek láthatóan szimpa-

³⁸ Grainge: *Introduction: memory and popular film*, 5.

tikus Sommersby magatartása, és szembesíti a KKK-tag tanút tettével, aki erre erősen raszszista felkiáltásban tör ki: „Ha a Jenkik innen elmentek, te vissza fogsz kerülni a földekre, ahová való vagy!” A bíró csendre inti, és harminc nap börtönfogságra ítéli, amelyet hatvanra emel a férfi zajos ellenkezésére. (Amiel 1993: 1:11)

A drámai helyzet kibontakozásával Sommersby saját védőügyvédjeként kikérdezi tanúként Laurelt és rákérdez, miért gondolja Laurel azt, hogy ő nem az „igazi” Jack Sommersby; Laurel válasza érzelmi kitörés: „Mivel én őt soha nem szerettem annyira, mint téged!” (Amiel 1993: 1:33). A bíró erre magához szólítja Jacket és rákérdez, valóban akarja-e, hogy Jack Sommersbyként ítéljék el, mert akkor biztos halálos ítélet vár rá. Jack válasza előtt rápillant a fekete bérlőkre, akiknek megígérte, hogy földet ad el, majd Laurelre és a fiára tekint, és végül kijelenti, hogy ő valóban John „Jack” Sommersby. A tárgyalás során végül Jack Sommersbyt bűnösnek találják gyilkosság vádjával, és halálra ítélik. A halálson Laurel meglátogatja, és megkéri, válaszoljon neki egyszer és mindenkorra őszintén: „Te valóban John Sommersby vagy?” Ezután Jack/Horace elmesél neki egy történetet, hogyan találkozott egy emberrel, aki teljesen úgy nézett ki, mint ő, mialatt a hadseregből való dezertálás miatt börtönben ült. A börtön után együtt vándoroltak, míg Townsend meghalt. Jack állítása szerint eltemette őt a kövek alá egy hegytetőn Virginiában. Laurel erre visszakérdezett: „Mármint John Sommersbyt temeted el?” – mire Jack így válaszol: „Én úgy értem, hogy Horace Townsendet temettem el.” (Amiel 1993: 1:35) Mindezzel Jack/Horace szándékosan választja Sommersby identitását, és visszautasítja korábbi életét Horace Townsendentként, ezzel mindeközben született közös gyermekük személyazonosságát is legitimálva.

A film zárójelenetében Laurelt láthatjuk, amint egy dombra megy fel kezében virágokkal, majd letérdel „Jack Sommersby” sírja előtt, és virágokat helyez el rá. (Amiel 1993: 1:43) A film záró képe a város templomának tornya, amelyet Jack/Horace sikeres dohányültetvény vállalkozásának a hasznából építettek, tehát a dráma epifániája is adott. Habár a *Sommersby* című film jelentős eltérést mutat az eredeti francia filmtől és Natalie Zemon Davis történeti narratívájától, megőrizte az identitás kérdésének problematikáját, amely a Leger Grindon által a történelmi filmek elemzésére meghatározott valós történelmi események okozati erőinek egyik fő reprezentációs elemét jelenti.

A történelmi film műfaja

Leger Grindon *Shadows on the Past. Studies in the Historical Fiction Film* című könyvében úgy érvel, hogy a történelmi film történeti értelmezésében központi szerep jut a történelmi ok fogalmának, amely olyan meghatározó erők reprezentációját vonja maga után, amelyek társadalmi változásokat eredményeznek. Mindezt ő átfogó néven a reprezentáció okozati erőinek (*causal forces of representation*) nevezte el. A forgatókönyvek több eszközt használnak fel az okozat (*causation*) kifejezésére, vagyis drámai és vizuális jelekre építik fel történeteiket, amelyek inkább átfogó megértést adnak, mint egymást követő érveléseket. Mégis, közvetve vagy közvetlenül, minden egyes történelmi film eszméket fejez ki a történelemben működő okozati erőkről. Ezeket az erőket olyan drámai elemeken keresztül fejezi ki, mint például a szereposztás és a cselekmény vagy az olyan látványos elemek, mint a történelmi helyszín és a tömegjelenetek alkalmazása.³⁹

³⁹ Grindon, Leger: *Shadows on the Past. Studies in the Historical Fiction Film*. Philadelphia, 1994. 5–6.

Leger Grindon a történelmi filmekben működő okozati erők reprezentációját (*causal forces of representation*) a következő táblázatban foglalta össze:⁴⁰

DRÁMAI ELEMEEK/ DRAMATIC ELEMENTS	LÁTVÁNY ELEMEEK/ SPECTACLE ELEMENTS
Személyes elemek/ <i>Personal Elements</i>	Személyen kívüli elemek/ <i>Extrapersonal Elements</i>
Cselekmény/ <i>Plot</i>	Történelmi helyszín/ <i>Historical Setting</i>
Egyén/ <i>Individual</i>	Társadalom/ <i>Society</i>
Eltérő személyiség/ <i>Distinct Personality</i>	Csoport profil/ <i>Group Profile</i>
Személyes lélektan/ <i>Personal Psychology</i>	Közös cselekedet/ <i>Collective Action</i>
Bensőséges jelenet/ <i>Intimate Scene</i>	Nyilvános rituálé/ <i>Public Ritual</i>
Jellemzés/ <i>Characterization</i>	Látvány/ <i>Spectacle</i>

A felsorolt kategóriák a történelmi filmek elemzésének alapjául szolgálnak. Mind a *Le Retour de Martin Guerre*, mind pedig a *Sommersby* című filmek egy közösség mikrotörténetét mutatják be, amely egyben az egész korabeli társadalom makro dinamikájára is enged következtetni. A közösség személyes lélektana és csoportprofilja olyan mértékben kapcsolódik egymáshoz, hogy az egyének a társadalom hagyományos szerepei és vallási elképzelései szerint alakítják személyiségeiket. A film történelmi helyszíne és a *mis-en-scène* a hitelesség auráját teremti a múlt újratereztésével. Mindkét filmben a feleség jellemzésének egyik jelentős eleme az ő alárendelt szerepének bemutatása. Az a bensőséges jelenet (*intimate scene*), amikor Bertrande választott férje előtt letérdel, kapcsolatuk legitimálását szolgálja (Vigne 1982: 0:55), és Laurel is letérdel „új” férjének sírja előtt a *Sommersby* című film végén. Mindezzel a bensőséges jelenettel a középkori ellen-házasság hagyományát rekonstruálták. Davis szavaival élve:

„A 12. század végétől egészen 1564-ig a kánonjog szerint csakis a partnerek egyetértésével jöhetett létre a frigy. Ha egymás jelenlétében kimondva is férjnek és feleségnek tekintették egymást (még akkor is, ha se pap, se tanúk nem voltak jelen), majd zálogot cseréltek, és különösen, ha utána együtt is háltak, felbonthatatlan szövetségre léptek egymással.”⁴¹

Mindkét film esetében a bírósági tárgyalás jelenete Grindon besorolása alapján a látványosságnak (*spectacle*) feleltethető meg, amely megelőzi a „bűnösök” akasztásának nyilvános rituáléját (*public ritual*) mint a közösség öntisztító folyamatának eszközét.

A történelmi tények eltorzítása, a művészi szabadság, a történelmi bizonyítékok leegyszerűsítése, a múlt érzelmi alapon történő ábrázolása ellenére a történelmi film műfaja a multimédia korában paradigmaváltást mutat a filmes történetírás elmozdulása irányában. Robert A. Rosenstone filmtörténész szerint a filmes történetírás nem azt akarja nekünk megmutatni, ami valójában történt, hanem azt, hogy a múlt mit jelent számunkra. Ennél fogva a film diskurzusának lehetősége van arra, hogy hatékonyan elmesélje számunkra a múltat, és új módon tegyen fel számunkra történelmi kérdéseket.⁴² A vizuális történelmi

⁴⁰ Grindon: *Shadows on the Past*, 8.

⁴¹ Davis: *The Return of Marin Guerre*, 46. [magyarul: Davis: *Martin Guerre visszatérése*, 50.]

⁴² Rosenstone, Robert A.: *Does a Filmic Writing of History Exist?* *History and Theory*, Issue 41 (December 2002), 135.

metafikció (*historiographic metafiction*) műfaja is ezt a kérdéskört feszegeti, elmosva a műfaji határokat történelem, irodalom és film, valamint a tények és a fikció között.

Davis *Slaves on Screen* című könyvében, amelyet Rosenstone recenziójában ki is emel, a történelmi filmeket két csoportba sorolja. Az egyik valós történelmi eseményeken alapszik, míg a másiknak fiktív cselekménye van, de olyan igazolható történelmi eseményekkel, amelyek lényegesek a cselekmény szempontjából. Ebben az értelemben a *Le Retour de Martin Guerre* az első kategóriába tartozik, míg a *Sommersby* mint történelmi románc több hasonlóságot mutat a második kategóriával. Mindemellett Davis különbséget tesz a reprezentáció két módja között a történelmi film műfaján belül, melyek közül az egyik a történelmi életrajz, míg a másik a mikrotörténelem (melyet ő maga is írt).⁴³ Ezzel szemben Rosenstone a történelmi film műfajának három típusát vázolja fel *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History* című könyvében. Az egyik a történelem mint dráma, ami valós történelmi eseményeket mutat be fiktív komponensekkel. A történelmi film mint dráma besorolás a legáltalánosabb, a legtöbb történelmi filmet ide sorolja Rosenstone, így a *Le Retour de Martin Guerre* és a *Sommersby* című filmek is ebbe a kategóriába tartoznak. A második kategóriába helyezi a történelmi filmet mint dokumentumot; ide értelemszerűen a dokumentumfilmeket sorolja, amelyek rendelkeznek némi narrációval, de esetünkben a történelmi tények dokumentumszerű felsorolása dominál. Rosenstone a harmadik kategóriába sorolja a történelmi filmet mint kísérletet, amely alternatív képi megoldásokra törekszik, és ötvözi a drámai elemeket és a dokumentumjellegét, mint például Szergej Eisenstein *Patyomkin páncélos* című filmje vagy Roberto Rossellini *La Prise de pouvoir par Louis XIV* című filmje.

Összefoglalásképpen elmondhatjuk, hogy a történelmi film műfajából adódóan igen gyakran populáris kategóriába sorolható, ezért a közérthetőségre törekszik, és hogy minél szélesebb körhöz eljusson, vagyis anyagilag is megérje a producereknek és a befektetőknek a filmkészítés. Bár a cselekményesítés leegyszerűsítése végett a történelmi bizonyítékokat és eseményeket sok esetben redukálja, és kihagy számos részletet, gyakran erős érzelmet kiváltó drámai vagy morálisan felemelő történeteket mesél el, és előszeretettel helyez románcot a cselekménybe, mégis hatékony eszköznek bizonyul a múlt interpretálására a multimédia korában, mivel a jelenhez beszél a jelen eszközeivel. Lényegében a történelmi filmek sajátossága Pierre Sorlin gondolatmenetét követve az, hogy olyan diszciplína határozza meg azokat, ami teljesen kívül esik a film műfaján, vagyis a történelem és film kapcsolata önellentmondásos fogalom-meghatározást eredményez. Ennélfogva minden egyes történelmi film az adott ország alapvető történelmi kultúrájának lenyomatát tükrözi, vagyis a közérthetőség mögött ott rejtőzik a történelem alapvető logikája.⁴⁴ A történelmi filmek, mint például a *Le Retour de Martin Guerre* vagy a *Sommersby* olyan értekezések a történelemlről, amelyek nem kérdőjelezik meg vizsgálatuk tárgyát – szemben a történelmi monográfiákkal –, hanem kapcsolatot létesítenek a narráció tényei és fiktív komponensei között, és viszonylagosan felületes nézetet nyújtanak arról a néző számára többé-kevésbé élvezetes formában. Így a történelem és a fikció állandó kölcsönhatásban állnak egymással, mivel lehetetlen csak úgy tanulmányozni az előbb említettet, ha figyelmen kívül hagyjuk a narratívát összetartó fiktív komponenseket.

⁴³ Rosenstone: *Does a Filmic Writing of History Exist?* 138.

⁴⁴ Sorlin, Pierre: *How to Look at a 'Historical Film'?* In: Landy, Marcia (ed.): *The Historical Film. History and Memory in Media*. New Brunswick, 2001. 37.