

SÁRKÖZY RÉKA

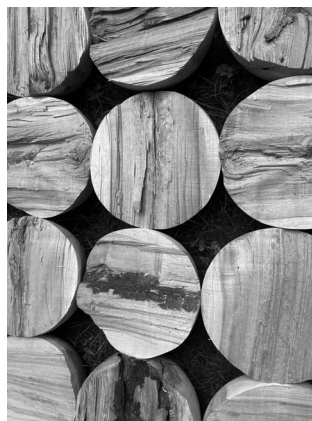
NAGYPAPÁK ÉS NAGYMAMÁK

A két világháború emlékezete dokumentumfilmekben

■ Ma is folyik a tudományos vita a történetírás és a kollektív emlékezet lehetséges viszonyáról, de az már eddig is bizonyossá vált, hogy a történettudománynak nincs kizárólagos hozzáférése a múlthoz. A film demokratizálja a történeti tudást, hiszen a tudomány kizárólagos kánonja mellé beemel más, alternatív történeti képeket. Ezek nem versengenek egyetlen narratíva elfogadtatásáért, „nem arról van szó ugyanis, hogy az emlékezet különböző médiumai felváltanak egymást, sokkal inkább arról, hogy a különböző médiumok egymásra épülésének és kereszteződésének nyomán egyre komplexebb struktúrák jönnek létre”.¹

Két film szemléli hetven év távlatából a múltat, elkészítésük között is eltelt éppen harminc év. Mindkét alkotás úttörő abban, hogy túllép a nemzeti kereteken, és a két világháború emlékezetét szokatlan, transznacionális perspektívából dolgozza fel. A Gulyás fivérek filmje, az *Én is jártam Isonzónál* a nyolcvanas években készült, a rendszerváltás előtt, míg Révész Bálint *Nagyi projektjét* 2017 novemberétől játszották a mozikban.²

Az első világháború emlékezetét a centenárium hozta egy rövid pillanatra reflektorfénybe – az évszázados távlatból szemlélt történet min-



A történelmi dokumentumfilmek új generációja ma már nem a „Mi történt ott és akkor?” kérdésre keresi választ. A középpontba az identitás került, a történelem, a múlthoz való viszony pedig annak egyik alkotóeleme.

Jelen tanulmány angol nyelvű, némiképp más hangsúlyokkal rendelkező változata itt olvasható: *Veterans and Grannies. The Polyphony of Memory in Two Hungarian Documentary Films*. Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies 2019. 17 sz. 97–114.

den egykori szereplő távozása után évtizedekkel már történelem. A Gulyás testvérek 1982 és '87 között forgatott dokumentumfilmje az első világháborúról, hetven évvel az események után, az utolsó pillanatban készült. Egyedülálló vállalkozás volt készítésekor, és maradt is az, nem követte más kísérlet az első világháború emlékezetének rögzítését. „Nem törekedtünk tudományos felfedezésekre, nem akartunk mást, mint a sokat emlegetett »kisemberek« lelki-szellemi nagyszerűségét s gyarlóságát megidézve, megőrizni magunknak s az utánunk következőknek az utolsó huszárok, egykori utászok, tüzerek és gyalogosok századunk hajnalán megélt, sokszor meghamisított élményeit, sorsát. Hogy látva láthassuk eredőinket, utunkat.”³

Révész Bálint *Granny Project* című filmje több mint harminc évvel később készült: három nagymama és unokáik bonyolult dialógusát jeleníti meg szugesztíven. Az alkotók és nagymamáik különböző nemzetiségűek: németek, britek és magyarok – a magyar rendező nagymamája ráadásul holokauszt-túlélő. A vállalkozó szellemű idős asszonyok a filmben megpróbálták közösen átélni és megérteni a múlttal való kapcsolatukat, emlékezetük középpontjában a második világháborúval és annak mindent megváltoztató következményeivel. Párhuzamosan az emlékezeti munkával a film forgatásának folyamata egymással is bonyolult viszonyrendszerbe keveri őket. Belemennek a játékba, az unokák kedvéért próbálják közösen értelmezni a múlt intenzív jelenlétét életükben, és – ez a film nagy újítása – elgondolkodnak egymás szempontjain is. Győztes és vesztes, áldozat és bűnös konfrontálódik itt, legjobb szándékaik ellenére kínos, néha megoldhatatlan szituációkba keveredve egymással és unokáikkal. Minden jó szándékukra és bölcsességükre szükség van, hogy kikerüljék a láthatatlan csapdákat. Unokáik furcsa helyzetekbe kényszerítik őket, és a legnagyobb erőfeszítésre van szükségük, hogy jól jöjjenek ki belőlük. A film egyik legnagyobb értéke, hogy bebizonyosodik, érdemes próbálkozni: a három idős asszony feszültségekkel terhelt közeledési kísérlete egymás felé minden sutaság és néhol erőltettség ellenére magában hordozza a feloldás lehetőségét.

A közelmúltig – a legtöbb országban máig – a történelem elbeszélésének egyetlen érvényes kiindulása a nemzet volt. Mára ez Európában lassan változni látszik, létrejönnek többszemponútú, európai emlékezeti helyek is, amelyek szükségszerűen tartalmazznak önreflexiót, kritikusabbak önmagukkal, kevésbé normatívák és önigazolók, mint a nemzeti narratívákat közvetítő társaik. Ráadásul foglalkoznak traumatikus és vitatott kérdésekkel is.⁴ Az emlékezeti munka középpontjában még ma is a második világháború története és a holokauszt áll. Az átélt trauma az eltelt évtizedek ellenére sem oldódott fel megnyugtatóan a kollektív emlékezetben, különösen Kelet-Európában,⁵ így Magyarországon sem. Az új, transznacionális megközelítés sok új szempontot emelhet be a kollektív emlékezetbe: rámutathat olyan emlékezeti hézagokra, amelyeket a közösség kizárt, vagy amelyekre nem hárult eddig elegendő figyelem.

A kizárás egyik oka, írja Aleida Assmann, hogy a nemzeti emlékezet hagyományosan a hősiességet emeli a középpontba, akár tettek, akár szenvedés révén formálódnak a hősök, így szelektív források jönnek létre, amelyeknek az a céljuk, hogy segítsék az identitásképződést. A másik ok, hogy a társadalom kerüli azokat az emlékeket, amelyek szembesítésre kényszerítenék múltbeli, esetlegesen dicstelen magatartásával. Ha az emlékezés szelektív, és összefonódik politikai mítoszokkal, könnyen válhat öncélúvá: feldolgozás helyett védőpajzssá ala-

kul azok ellen a traumatikus tapasztalatok ellen, amelyekről a nemzet legszíve-
sebben megfélekedne.⁶

Magyarországon az emlékezés még nem lépett túl a nemzeti kereteken, ezért is fontos és értékes példa ez a két dokumentumfilm. Az első világháború front-
jainak történetét mindig elnyomta Trianon emlékezete, amely máig nem tudott
kikerülni a Jan Assmann által „forró emlékezetnek” nevezett emlékezeti módból:
nem lelt nyugvópontot, az újjáéledő újnacionalizmus ideológiájának talpkövévé
vált.⁷ Annak ellenére, hogy a másik film központi problémája, a holokauszt ki-
kerül lassan a kommunikatív emlékezetből, mégsem tud konfliktusok nélkül
kulturális emlékezetté válni. A magyar társadalom műtfeldolgozási zavarai, am-
néziája szintén a „forró emlékezethez” kapcsolják, ezek felszínre kerültek a kö-
zelmúltban is: a zsidó közösségek és a Yad Vashem által is elutasított második
világháborús emlékmű a budapesti Szabadság téren vagy a sikertelen, félbesza-
kadtt óriásberuházás, a Sorsok Háza látható bizonyítékai a zavarnak.⁸

Az emlékezet többszólamúságának támogató erejét a műtfeldolgozásban
nemcsak Aleida Assmann ismerte fel. Saul Friedländer a holokauszt emlékeze-
tét kutatva azt kétfélének látja: mély emlékezetként ott él a szubjektumban, de
úgynevezett közös emlékezetté válik, ha felszínre jut. A mély emlékezetben
megfogalmazhatatlan és ábrázolhatatlan, feloldatlan traumaként él tovább a
holokauszt, míg az emlékezeti munka látható része a traumák közös emlékeze-
teként helyreállítja vagy megteremti az összefüggéseket az elbeszélésben. Ez a
munka mégsem végezhető el maradéktalanul. „Minden kísérlet, amely a kohe-
rens én felépítésével próbálkozik, megfeneklik a mély emlékezet makacs törek-
vésén a visszatérésre.”⁹ Vagyis Friedländer szerint a holokauszt közös emlékeze-
tében a koherencia csak látszólagos és félrevezető.

Friedländer egy olyan történeti keret létrehozását javasolja, amelyben mind-
két emlékezetnek jut tér. Integrált történetírásra van szükség – és ez alatt azt ér-
ti, hogy az alkotó vagy a történész „magyarázatainak szét kell bontania az elbe-
szélés egyszerű, egyenes vonalú előrehaladását, alternatív értelmezéseket bemu-
tatva, megkérdőjelezve minden elfogult következtetést, ellenállva ezzel a lezárás
igényének”.¹⁰ Ezek a megszakítások kizökkentik az olvasót, és emlékeztetik arra
– mintegy elidegenítő hatásként –, hogy a történet csak konstrukció, egy adott
személy visszaemlékezése.

A két film alkotói vélhetőleg nem ismerik Friedländer idézett művét, de a le-
írt tudatos elidegenítést mind alkalmazzák. Megpróbálják jelezni a mély emlé-
kezet jelenlétét, ugyanakkor az is kiderül, hogy szereplők alkalmatlanok a tel-
jesség átadására. Nem is jön létre koherens történet, ennek ellenére mindkét
filmbe létrejön az emlékezet „közös nevezője”: a háború traumája. Bevonva az
emlékezeti munkába másokat, létrejön a történelem „többszólamú” változata:
a szenvedés közös alapjáról kiinduló elbeszélés nem egyféle és vitathatatlan, ha-
nem sokféle és kétségbe vonható.

A folyamatban részt vevők dialógusa adhat teret a lelki feldolgozási folya-
matnak. Ezt mindkét film alkotói felismerik. Tisztában vannak azzal, hogy jelen-
tős feladat hárul rájuk a lelki feldolgozásban. A mély emlékezet megőrzi rejtőz-
ködését, nehéz megragadni és láthatóvá tenni. „Még ha a történeti elbeszélés új
formái fejlődnének is ki, vagy a megjelenítés új módzatai, és még ha az iroda-
lom és a képzőművészet nem várt módon jó kilátást nyújtó pontokról vizsgálná
is a múltat, akkor sem lehetne valószínűleg láthatóvá tenni a »mély
emlékezetet«. A »lelki feldolgozás« pedig nem más, mint »örködni a hiányzó

jelentésen.«¹¹ A felszínre nehezen jutó mély emlékezetet teszik láthatóvá és érzékelhetővé a dokumentumfilmek; mindkét, tanulmányomban elemzett filmnek közös célja ez, dacára a köztük lévő nagy időbeli távolságnak, alkotói attitűdnek.

Gulyásék filmje valójában egy ad hoc létrejött csoport közös emlékezeti munkája, résztvevői komoly utat tesznek meg a valóságban és bensőjükben egyaránt. A hosszú buszos utazással járó összezártság és az utazás élménye katalizátorként hat rájuk, és előhívja emlékeiket. Az út során eltelt idő teret enged a mélyen eltemetett emlékek felszínre hozásának, feldolgozásának, az átéltek értelmezésének.

„Amikor egy nemzeti közösség negatív múltbéli tapasztalatokkal szembesül, mindössze három olyan szerep van, amelyet a közösség magára ölthet: a gonosz fölött diadalmaskodó győztesét, a gonosznak hősiiesen ellenálló harcosét, valamint az áldozatét, aki végtelenül szenved el a gonosz kínzásait.” Minden mást elfelejt.¹² Ezt a hősiességre felfogást Gyáni Gábor szerint a magyarok történelmi tudatában az őstörténet, a honfoglalás, a második világháború, Trianon és 1956 képes nyújtani.¹³ Ezen a listán nem szerepel sem az első világháború frontjainak története, sem a holokauszt. A két vizsgált film középpontjában viszont éppen ez a két trauma áll.

A Gulyás fivérek első világháborús filmjében a heroikus küzdelem, a bátorság történetei fokozatosan adják át helyüket a traumatikus tapasztalatok, a szenvedések történetének. A katonáknak hetven év után is fontos, hogy ne lehessen elvitatni hősiességüket.

„A magyarság lelkesedéssel és odaadással harcolt az összeomlásig.”

„Minket nem vertek meg a fronton. Az az olasz hadsereg akár tíz évig se tudott volna áttörni. Ha lett volna élelmünk és golyónk.”

„Nem azért vesztettük el a háborút, mert gyávák voltunk.” „Nem azért. Az, amit az olaszok mondtak, hogy csináljunk véget a háborúnak, úgy, hogy az olaszok beszüntetik a harcot, velük szembe szüntessük be a harcot mi is. Mink, magyarok arra hajlandók is voltunk, de az osztrákok, franciák mind harcolni akartak.”

Az olasz katonák perspektívájának megjelenítéséhez a közös nevezőt a szenvedés, az értelmetlen áldozatok és a humánus adja meg, ebből a kiindulópontból a két egykor ellenséges nemzetet képviselő idős férfiak meg tudják hallgatni egymást, és be tudják fogadni a sajátjukon kívül a másik szenvedését is. Többségük fogságba esett, emlékeik jó része is ehhez kapcsolódik. Pozitív és negatív történetek váltakoznak, nem kioltva egymást, inkább árnyalva az olasz hadseregéről kialakított képet. Ki volt a valódi ellenség? Ellenség mindenki, aki folytatni akarta a harcot. Volt, aki önmagát is felelősnek tartja. A legfőbb bűnös pedig maga a háború.

Nem mindenki szól pozitívan az olaszokról sem, nem felejtette el, hogy cseréket vágtak a fejéhez a falvakban, amikor mint hadifoglyot végighajtották rajtuk. Elbeszélését rögtön árnyalja viszont egy másik megszólaló, aki toleránsabb álláspontot képvisel a lakosság indulatai kapcsán. Nincs konszenzus semmiben, sőt, ellentmondó emlékek, hangos veszekedés, az eltérő konstrukciók szenvedélyes összecsapásai követik egymást. Nincs türelmük egymást végighallgatni, nagyon sokáig és nagyon mélyen elfojtott emlékek törnek fel az Isonzó folyó partján látszólag békésen ücsörgő idős férfiaktól. Az, hogy nem toleránsak egymással, és mindenki a saját igazáért harcol, amely egymásnak tökéletesen ellentmond, nem von le a visszaemlékezések értékéből. „Kérem szépen, én nem halandzsázok, én a valóságot fogom elmesélni.” És amit elmond, valóban igaz –

számára mélyen átélt valóság, koherenciája belső mércével mérhető. Nem más ez, mint az oral history természetének paradoxona: mint történeti forrás pontatlan, de mint átélt történelem, hitelességéhez nem fér kétség.

Viszonylag kevés az olasz megszólalás a filmben, az alkotóknak természetesen a magyarok emlékezete volt fontos. Az olaszok hozzáállása a találkozáshoz nagyon lelkes, őszinte érdeklődést mutatnak. Számukra az első világháborús magyar részvétel negatív emlékezetét felülírja a Garibaldi mellett harcoló magyar lovasság hősie, pozitív emlékezete. Az olaszok keveset szólnak meg, de a szertartás, amelyre meghívják a magyarokat, beszédes gesztus: közös keresztelő, amelynek végén a misét bemutató pap felszólítja őket a békülésre. A suta ölelkezést, zavart valódi érzelmi katarzisz követi: a lassított kép egy veterán katonára könnyet elmorzsoló közelijén áll meg. Ugyanazok az egykori katonák, akik a film elején még nem vitatták a háborúban való magyar részvételt, az Isonzóhoz tett hosszú fizikai, lelki és emlékezeti utazás végén már nem vonják kétségbe a háború értelmetlenségét. „Nem a magunk akaratából. Mindig volt egy nagyhatalom fölöttünk, aki parancsolt nekünk. A menetszázadból kilépni nem szabad. Ez volt a törvény.”

A magyar filmkészítői hagyományoknak megfelelően az oral historyt megjelenítő filmek sorában viszonylag kevés az úgynevezett performatív dokumentumfilm. Révész Bálint szituatív nagymamafilmje formailag is úttörő, de az alábbiakban inkább tartalmi újításairól lesz szó. A filmkészítő személye maga a provokáció: három, első pillantásra idéetlennek tűnő, végig bolondozva provokáló fiatalember. A szó szoros értelmében belerántják a projektbe a nagyikat, hozzák-viszik, tolják és kíséretlik a jelen és a múlt helyszínein, országhatárokon innen és túl, közös játékkal hívva elő az emlékezetet, így téve elevenné az emlékezés megjelenítését és generálva az emlékezés folyamatát. A nagymamák egész jól viselik a forgatást, sok érzelmi hullámmal: veszekednek, egy keveset könnyeznek, csak néha tesznek szemrehányásokat, és sokat nevetnek a filmben. A fiúk érdeklődése nem szűkül le a múlt eseményeire, nemcsak az foglalkoztatja őket, hol volt a szeretett nagymama helye a múlt szövevényes viszonyrendszerében, hogyan élték át, hogyan látják magukat és hazájukat akkor és ma, hanem megtudjuk azt is, a hátuk mögött tudták-e hagyni a múltat. Meglepő kép rajzolódik ki.

A fiúk sem vonhatják ki magukat a szembenézés alól: bármilyen hihetetlen, még a rendszerváltás éveiben született generációnak is okoz nehézséget a múlt, nagyszüleik átélt háborús tapasztalata. Ők természetesen önmagukat keresik ebben a történetben, így legalább annyira fontos nekik saját világszemléletük kialakítása és ezáltal önmaguk megértése, mint nagyanyáik emlékezetének befogadása, értelmezése. Segíti mindhármukat ebben az erős és kölcsönös szeretet, amely összefűzi őket, és amely nélkül ez a film sem jöhetett volna létre, hiszen lehetetlen helyzetekbe hozták a forgatás során nemcsak magukat, de a hozzájuk türelemmel és nyitottan forduló nagymamákat is.

Milyenek ezek a nagymamák?

A német nagymamáról derül ki a legkevesebb, unokája is a legzártabb személyiség a három fiú közül. Nincs is könnyű helyzetben: a bűnös, a náci szerepét osztották rá, meg kell küzdenie családjá nemzetiszocialista múltjával, és nem nagyon hajlandó erre. Tagadja családjá tagságát a náci pártban, nem derül ki, mennyire sodródott a náci mozgalomba vallási szektát alapító nagyapja. Érdekes módon unokája is elutasító: magyarázat nélkül tagadja meg bizonyos kérdések feltevését a másik két fiúnak. A német nagy és unokája osztozik a nem egyér-

telmű elbeszélésekben, a hallgatásban. Hallgatás és túlzott bőbeszédűség dialektikája sejteti, hogy még az emlékezeti munkában élen járó Németországban sem hangzott el minden, és még egy ilyen nyitott, a közreműködésre épülő filmben is maradnak kérdések, amelyeket nem tesznek fel, vagy amelyekre merev elzárkózás a válasz.¹⁴

Mindhárom nagymama történeteikhez drámai keretet ad az öregedés, a felejtés és a halál közelsége. Ezek a bizonytalanságok nem csökkentik az elhangzottak hitelességét: Assmann szerint a felejtés nem más, mint üres lap, amely sötét hátteret ad az emlékezéshez, hogy írni lehessen rá.¹⁵

A brit nagymama van látszólag a legkönnyebb helyzetben: ő a győztes, ráadásul aktívan részt is vett a háborúban: a Bletchley Park hírszerzője volt, sőt a háború után is dolgozott a titkosszolgálatnak a hidegháború éveiben. Érdekes, hogy a legyőzöttség érzése egy pillanatra közös nevezőre hozza a német nagyit a holokauszt-túlélő magyar nagymamával – egyformán irritálja őket a brit nagyfi fölényessége. Kiderül azonban, hogy ő is traumatizált: ártatlan emberek haláláért felelős, ez az emlék kínozza azóta is. Magánéletének titkai is felszínre jutnak – a legnagyobb zavart okozva az unokának, akinek sok mindent kell megértenie és elfogadnia a háborús tapasztalaton kívül is.

A magyar nagyfi a rendező, Révész Bálint nagymamája. Meglepő, de egyedül róla tűnik úgy, hogy sikerült feldolgoznia a múltat, legalábbis megtanult együtt élni vele. A rendező provokatív kérdésére – „Van-e pozitív hozadéka a holokausztnak?” – tud bölcsen válaszolni: lehet, hogy neki igen, de ez nem osztható meg, nincs benne tanulság még az unokának sem. Sokat támadják a filmet e miatt a kérdésfeltevés miatt. Van, aki szerint ez blaszfémikus, üres provokáció, sőt kegyeletsértő, a válasz pedig a vádlók szerint úgysem lehet őszinte: csak a megfélemlés szándéka motiválja a válaszoló nagymamát.

A filmben sok hasonló provokáció van. Performatív dokumentumfilmként igyekszik szituatívvá tenni a jeleneteket,¹⁶ a budapesti elhurcolás helyszínén, a gangos pesti bérház folyosóin és lépcsőházában lövöldözőset játszanak. Később elmennek egy igazi lőtérré is, a temetőben pedig halottat játszanak: sírhelyre hevernek. Ezek a jelenetek kelthetnek megütközést, de bennük van annak a lehetősége is, hogy új formai megoldásokat hozzanak a történeti narratívájú dokumentumfilmnek, amely megújíthatja a műfajt. A film ezt figyelembe véve is provokálja a nézőt, a végletekig feszíti a toleranciáját.

A három nagyfi sem kerülheti el a provokációt. Néha minden jó szándékuk ellenére nagyon kiborulnak, lázadni próbálnak. „Hogy hozhattál ilyen helyzetbe?” – kérdi a német nagyfi, aki egyrészt mint vesztes, másrészt mint bűnös lép színpadra hármójuk találkozásakor, morálisan ő van a legrosszabb helyzetben. Hazafelé tartva egy feszült piknikről, a kocsis hátsó ülésére beszáfolított három öregasszony merev arca, egymástól elfordított üres tekintete szavak nélkül árulkodik a felhalmozódott belső feszültségről és a helyzet erőltettségéről. Mégis, legalább megpróbálták átlépni saját belső határaikat, odafigyeltek a másokra, ha megérteni, elfogadni nem is mindig tudták a másik álláspontját. A film nem akar mindenáron megoldást kicsikarni. Megelégszik egymás figyelmes meghallgatásával, szempontjainak megértésével.

A film vége felé, egy sokféleképp értelmezhető jelenetben, a német nagyfi Skype-on felhívja a magyart. Szappanbuborékot fúj feléje, látjuk a másik arcát, ahogy a képernyőn követi a gesztust. A szándék egyértelmű: szimbolikus bocsánatkérés, beismerés, de az is érezhető: nem feltétlenül őszinte. Virtualitása elle-

nére fontos gesztus, valamiféle békejobb – talán a valós kéznyújtást meg sem merné kockáztatni a német nagymama. A megszólított fél, a magyar nagyfi bölcse, csendben néz egy darabig, gondolkodik. Végül dönt. Kinyújtja a karját, és elfogja a képzeletbeli szappanbuborékot, belemegy a játékba. Zavarban vannak, meglepődnek, és meg is könnyebbülnek mindketten. Egy határátlépés itt biztosan megtörtént.

Aleida Assmann a kétezres évek elején dolgozta ki dialogikus emlékezetfogalmát,¹⁷ amely reményei szerint felválthatja a kizárólag nemzeti keretek között működni képes monologikus, tehát kizárólag önmagára reflektáló emlékezeti módot. Mindennek azért van kiemelt jelentősége, mert az emlékezés az erőszakos múlt traumájával való leszámolás egyik eszköze lehet, segítve a feldolgozást az eltérő emlékezőstratégiák és múltképek összevetésével. Lehetséges-e ez olyan több generáció távlatában történt traumáknál is, mint az első világháború emlékezete volt a nyolcvanas években? Vagy ma a második világháború emlékezete kapcsán? Mindkettő régen túl van már a Jan Assmann-nál fordulóponként értelmezett két emberöltőnyi távlaton, amely leginkább kedvez az emlékezet átadásának.¹⁸ A filmek bizonyítják Aleida Assmann állítását, hogy az emlékezetmunka nemcsak a traumát közvetlenül követő időszakban történhet meg, hanem sokkal később, akár hetven év távlatából is, ha a máig tartó hatásaira keressük a megoldást.

A két film eltérő módon jut el az emlékezeti dialógusig, hiszen a készítésük között eltelt harminc év alatt átalakult az emlékezethez való viszony. Gulyásék elsősorban a magyar katonák első világháborús emlékezetét szerették volna megőrizni, mielőtt végképp eltűnik. A nyolcvanas években sorra készültek magyar dokumentumfilmek a közelmúlt elhallgatott, addig tiltott történeteiről, felszabadítva az ötvenes évek kitelepítéseinek, kényszermunkatáborainak, koncepció-s pereinek történetét a tabusítás alól. A traumatikus múlt és az annak emlékezetét őrző túlélő állt e történetek középpontjában. A filmek narratív kerete a hosszú interjú volt, Sára Sándor *Krónika* című filmje huszonnégy részben emelte a beszélő embert a történelmet átélő, hiteles tanú szerepébe, odaszögezve a nézőket a televízió képernyője elé.¹⁹ Ezek a filmek utat nyitottak az addig elhallgatott múltnak a nyilvánosság felé: általuk el lehetett siratni a második világháború katonáit, az ötvenes évek terrorját elszenvedők áldozatait.

Gulyásék filmjének dramaturgiai kerete egy társasutazás az egykori hadszíntérré 1984-ben. Az egykori trauma helyszínének felkeresését egy másik dokumentumfilm is használja katalizátorként ugyanebben az évben: Auschwitzba utazik a túlélők egy csoportja Gazdag Gyula dokumentumfilmjében.²⁰

A múlt feltárását célul tűző filmek sikeréhez az is hozzájárult, hogy a visszaemlékezők történeti forrásközlő szerepében léptek fel, mivel az írott forrásokhoz a hozzáférés korlátozott volt, a történettudomány nem léphette át a szovjet típusú rendszer által megszabott tartalmi kereteket. A rendszerváltás után a források hozzáférhetővé váltak, a dokumentumfilm mint forrás elvesztette jelentőségét. Megmaradt egy speciális oral history szerepében, de a rendszerváltás után készült interjúkból építkező filmek lassan a perifériára kerültek, mivel már nem töltötték be azt a fontos társadalmi funkciót, mint a nyolcvanas években.

Az ekkor kialakult szerep és az arra kialakult dokumentumfilmes hagyomány azonban ma is erősen hat az alkotókra, kanonizálódott, de meg is merevedett. Vizualitása, a statikus, hosszú interjúkból építkező filmes forma sem vállalható ma már, tartalmi megközelítése is elavult.

A történelmi dokumentumfilmek új generációja ma már nem a „Mi történt ott és akkor?” kérdésre keresi választ. A középpontba az identitás került, a történelem, a múlthoz való viszony pedig annak egyik alkotóeleme. A vizsgálódások már sokkal inkább arra keresnek választ, „Hogyan éltem át?”, „Mi történt velem?”, hogy eljussanak a legfontosabb problémához: „Ki vagyok én?” A hagyományaiiba bezárult magyar történelmi dokumentumfilm megújítását egy új generáció színre lépése hozhatja el, Révész Bálinték alkotása erre egy erős bejelentkezés.

A nyitóképen alulról látjuk a három fiút, amint egy jéggel borított felületet ugrálva megpróbálnak beszakítani: nyilvánvaló, hogy a múlt és a hallgatás falát akarják áttörni erővel, sok energiával. Ez egészen más, mint a nyolcvanas években készült Isonzó-film lassú bevonása a történetbe. Mégis vannak közös problémák, amelyekkel mindkét film alkotói szembesülnek, bár mást gondolnak a dokumentumfilm műltfeltáró szerepéről. A legfontosabb talán az emlékezet sokszólamúsága, amelyre Gulyásék ösztönösen ráéreztek, és amelyről a fiúk már az első pillanattól tudtak, éppen önmagukból kiindulva. Gulyásék is tisztában vannak az emlékek pontatlanságával, de azt is tudják, hogy az elmondásuk felzabáló erővel bír, a hitelesség forrása pedig a megszólalások összességéből kirajzolódó kép, az eltérések és az azokból adódó vita pedig azt csak erősíti és árnyalja.²¹ Tudják, hogy nem számítanak a különbségek, mert mindent felülír az átélt háborús traumából fakadó sorsközösség.

A Gulyás testvérek filmje megelőlegez valamit, amit akkor még „nem találtak fel”, ez a már említett dialogikus emlékezet. Újragondolják a történetet azáltal, hogy a másik fél történetét is beemelik a filmbe, nem sértve a nemzeti emlékezetet, de elmozdítják annak ábrázolását egy másik struktúra felé. Így az elbeszélőnek sem kell a saját perspektíváját beszorítani és korlátozni, hanem elismerve a történelmi erőszakot, a traumát, újra tudja értelmezni a múltat a történelmi számonkérhetőség keretei között. Az Isonzót túlélő veteránok meg is nevezik azokat, akiket felelősnek tartanak szenvedéseikért, „tetemre hívják őket”. A Gulyás fivérek korán ráéreztek, hogy a dokumentumfilm kiváló médium két vagy több szempontrendszer integrálására, hiszen keveredik és reflektál egymásra az interjúalanyok eltérő képe a múlttól, és új perspektívát hozhat a diskurzusba a filmkészítő külső személye is. A nézőben pedig a filmben ábrázolt dialógus további kérdéseket vethet fel, tehát egy ilyen film a társadalmat akár nagyobb léptékű emlékezetmunkára is készítheti.

Révész Bálint filmjében a többszólamú emlékezet a kiindulópont: eleve hárman vannak az alkotók három különböző országból. Céljuk éppen ennek a többszólamúságnak a megragadása, és persze a közös pontok felfedezése. Tudatosan próbálnak elszakadni a kanonizálódott formától, mert érzik, mondani-valójuk nem szorítható a keretei közé, de nem akarnak lemondani a múlt reprezentációjáról, inkább kísérletet tesznek annak gyökeres megváltoztatására: „Nem akarjuk magunkat a múlthoz láncolni, és mint mindenki, sóhajtva, komoly arccal, földre szegezett szemmel válaszolni a múlt által felvetett kérdésekre. Pont ez ennek a filmnek a célja: nem akarunk udvariasak lenni, hiszen a nagymamáink majdnem elmentek. Húsz év múlva ez az egész olyan lesz, mint a francia forradalom: mindenki, aki átélte, halott lesz. Ez valójában egy nyelv, amit mi találtunk fel, hogy ilyen témákról lehessen beszélni. Tőlünk függ, mennyire használjuk komolyan. Egyszerűen muszáj beszélni róla.”²²

Az Isonzó-film záróképében az ünnepség után egy megrendült idős magyar férfi áll egyedül a folyóparton, és sír. Közvetlen közelében megmosolyogják a helyi kamasz fiúk. A kép sokféleképpen értelmezhető. Értetlennek is láthatjuk a fiatalokat, sértőnek mosolyukat. De azt is feltételezhetjük, hogy életükben először szembesültek valamivel, ami tőlük igen távol áll, és amit nem értenek, nem tudnak vele mit kezdeni. Mosolygásuk lehet csupán a zavar jele.

A képből ott van a folytatás ígérete is, a fiúkban kérdéseket ébreszthet a férfi látványa, akár oda is léphetnének hozzá. Ez a közeledés történik meg Révész Bálint filmjében, amely kibontja és történetté építi fel a két generáció találkozását harminc évvel később egy másik történetben. Az értetlen olasz kamasz fiúknál pár évvel idősebb társaik alkotóvá és főszereplővé lépnek elő. Igaz, a zavar érzése végigkíséri őket a megismerési folyamatban, amit vállaltak a filmmel. De átveszik a megrendültséget is, érzéseik folyamatosan kavarnak bennük, e sokszólamúság nemcsak a megértés és a múlttal való szembesülés kínjait érzékelteti, de a nézőt is figyelmezteti: legyen türelmes, és ne ítélkezzen se a múlt, se annak megközelítése okán, mert az nehéz.

■ JEGYZETEK

1. Aleida Assmann: *Szövegek, nyomok, hulladékok: a kulturális emlékezet változó médiumai.* (Ford. Görföl Balázs) In: Kisantal Tamás (szerk.): *Narratívák 8. Elbeszélés, kultusz, történelem.* Kiárat Kiadó, Bp., 2009. 159. (A továbbiakban Assmann 2009.)
2. *Én is jártam Isonzónál,* rendező Gulyás Gyula, Gulyás János, operatőr Gulyás János, 91 perc, 1986; *Granny Project,* rendező Révész Bálint, operatőr Ruben Woodin Dechamps, 89 perc, 2017.
3. *Magyarok és az I. világháború.* Filmajánló. http://hosokvoltak.blog.hu/2011/06/22/film-ajanlo_magyarok_es_az_i_vilaghaboru (Utolsó letöltés: 2023. szeptember 22.).
4. Lásd Aleida Assmann: *Az emlékezet átalakító ereje.* (Ford. Máté Éva Gyöngy) *Studia Litteraria* 2012. 1–2. sz. 15. (A továbbiakban Assmann 2012.)
5. Jolanta Ambrosewitz-Jacobs: *The Holocaust and Coming to Terms with the Past in Post-Communist Poland.* Ina Levine Annual Lecture, 25 April 2012.
6. Vö. Assmann 2012. 16.
7. Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* Atlantisz, Bp., 1999. (A továbbiakban Assmann 1999.)
8. Heisler András: *A holokauszt-emlékévé mérlege.* *Népszabadság* 2015. 04. 08. <http://nol.hu/velemenya-holokauszt-emlekeve-merlege-1526681> (Utolsó letöltés: 2023. szeptember 22.).
9. Saul Friedländer: *Trauma, Transference, and „Working Through” in Writing the History of the Shoah.* *History and Memory* 1992. Vol. 4. No. 1. (Spring–Summer), 41. (A továbbiakban Friedländer 1992.)
10. Saul Friedländer: *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe.* Indiana University Press, Bloomington, 1993. 132.
11. Friedländer 1992. 55. (Ford. tőlem – S. R.)
12. Lásd Assmann 2012.
13. Gyáni Gábor: *Nemzet, kollektív emlékezet és public history.* In: *Uő: Nép, nemzet, zsidó.* Pesti Kalligram Kft., Bp., 2013. 173?210.
14. Aleida Assmann: *Személyes visszaemlékezés és kollektív emlékezet Németországban 1945 után.* (Ford. Szűcs Kinga) In: Kovács Mónika (szerk.): *Holokauszt: történelem és emlékezet.* Jaffa Kiadó, Bp., 2005. 386.
15. Assmann 2009. 156.
16. Bill Nichols: *A dokumentumfilm típusai.* (Ford. Czifra Réka) *Metropolis* 2009. 4. sz. 20?42.
17. Lásd pl. Assmann 2012.
18. Assmann 1999. 52.
19. *Krónika 1–24,* rendező Sára Sándor, operatőr Kurucz Sándor, 32 óra, 1982.
20. *Társasutazás,* rendező Gazdag Gyula, operatőr Ragályi Elemér, 75 perc, 1985.
21. Szekfű András: *Hallgatásra ítélve. Beszélgetés Gulyás Gyulával és Gulyás Jánossal.* *Filmvilág* 2014. 8. sz. 13–17.
22. Pozsonyi Janka: *Granny Project: Nincs benne felelősség, csak a játék. Dokumentumfilm három különleges nagymamáról és unokáikról.* *Filmhu* 2017. 12. 21. <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/granny-project-nincs-benne-felelosseg-csak-a-jatek.html> (Utolsó letöltés: 2023. szeptember 22.).