

Csáti Alexandra

Nemzetek és nemzedékek között ***Történelmi trauma a Nagyi Projektben***

(Révész Bálint: *Nagyi Projekt*, 2017)

Három idős hölgy áll a vonatra várva; két dolog közös bennük: imádják unokáikat és mindhárman személyesen tapasztalták meg a második világháborút. A következő képen már a nagymamák unokái és néhány barát is feltűnik, a kis társaság éppen ebédel, közben pedig történeteket osztanak meg egymással. A beszélgetés azonban kényes témákat érint: a német Gudrun éppen azt meséli, családjával hogyan tértek ki egykor a kötelező Hitler-köszöntés elől. Az asztal körül mindenki hallgat, lesütött szemmel, csöndben ülnek. Az idős hölgyek egymást támogatva erősítik meg, hogy a 20. századnak ez az időszaka rengeteg ember számára volt elborzasztó élmény. Lívia, a lágereket megjárt magyar nagymama a komor együttérzést a következő mondattal töri meg: „*Ezért fontos, hogy most itt együtt ebédelünk*”. Ezután a hangulat ugyan oldódni látszik, de a levegőben továbbra is ott marad a traumatikus események súlyos emléke.

A fenti jelenetre a *Nagyi Projekt* című film nagyjából felénél kerül sor. A néhány perces közös ebéd összefoglalja az addig látottak témáját és hangulatát, ugyanakkor előre is vetíti a néző számára a továbbiakat, hiszen Révész Bálint 2017-es dokumentumfilmje végig ezzel az emlék- és élményhalmazzal dolgozik, amely nagyon is meghatározó a világháborút megélték számára. A film tehát egyértelműen trauma-élménnyel, illetve az arra való reakciókkal foglalkozik, de igen egyedi módon. Richard Crownshaw a traumát „*az esemény és a tanú dinamikájaként*” írja le Cathy Caruth traumakutatót idézve.¹ Révészéknek² ennek megfeleltethetően sikerült egy olyan légkört megteremteniük a felvételek alatt, amelyben nagymamáik gátlások nélkül voltak képesek mesélni élményeikről, ugyanakkor teret hagyva a fiataloknak is a másodlagos feldolgozásra. Fontos leszögezni, hogy nem egyszerűen egy élménymesélő dokumentumfilmről van szó, hiszen nehéz lenne egyetlen, objektív világháború-élményt bemutatni; a készítők olyan módszerhez nyúltak, melynek segítségével az élmények elmondása, átadása nemcsak a kapcsolatok elmélyítését szolgálta, hanem egyfajta terápiává nőtte ki magát mind az idősebb generáció, mind pedig unokáik számára. A *Nagyi Projekt* ezen túl egy olyan

¹ Crownshaw, Richard: *Trauma Studies*. In: Maplas, Simon– Paul Wake (eds.): *The Routledge Companion to Critical and Cultural Theory*. London – New York: Routledge, 2013. p. 167.

² A készítésben Révész Bálint mellett a brit Merredith Colchester és a német Ruben Woodin Dechamps, a másik két nagymama unokái vettek részt.

nézőpontot kínál, amely megvilágítja, hogy az egyes nemzetek és nemzedékek kollektív emlékezetében is épp úgy tovább él az élmények szellemisége, mint az események résztvevői számára. Ennek megfelelően a filmnek nem csak az idős hölgyek a főszereplői, fiúunokáik ugyanolyan fontos szereppel ruházódnak fel a filmben megörökített folyamat során. Ez a kétféle felfogás segített megteremteni azt az atmoszférát, amely a készítés során és végül a kész alkotásban is áthatotta a cselekményt. Jelen tanulmányban elsősorban azt vizsgálom majd, hogy a filmben hogyan jelenik meg a nemzetek és a nemzedékek közötti különbség, többek között Cathy Caruth trauma-definíciói, Aleida Assmann emlékezet-elméletei, továbbá Wulf Kansteiner kollektív emlékezetre vonatkozó tanulmányának segítségével. Emellett bemutatom azt a filmkészítői attitűdöt, amelyet Révész Bálinték mutatnak fel a dokumentumfilm során, továbbá a filmes eszközök használatát, elsősorban Bill Nichols és Linda Williams dokumentumfilmmezési módokat elemző tanulmányai segítségével.

Nemzetek közti különbségek

Ahogy a bevezetésben említettem a második világháborúnak nem lehet egy, univerzális és örökérvényű tapasztalatát kijelölni.³ Az eseményekre való reflexió nem egységes, nem csak a különböző országok lakói között lehetnek óriási különbségek, de a többé-kevésbé közös nemzeti emlékezet is lehet nagyon színes, és eltérő. A megéltek elmésélése, továbbadása ugyancsak nagy eltéréseket mutathat az egyes nemzetek esetében, hiszen, „*annyi emlékezet van, ahány csoport,*” írja Maurice Halbwachsot idézve Pierre Nora emlékezet-ről szóló tanulmányában.⁴ A filmben ez remekül kirajzolódik, hiszen míg például Merry nagymamája, az angol Zan igazi partner a fiúk játékos ötleteinek kivitelezésében, illetve az események egyfajta reenactmentjére is hajlandó, vele ellentétben Lívia, Bálint nagymamája nem képes a deportálással viccelődni, még egy „mi-lett-volna-ha” jelenetet eljátszásának erejéig sem. A *Nagy Projekt* címszereplői mind különböző országokban élték át az eseményeket: Zan az Egyesült Királyságban, Gudrun Németországban, Lívia pedig Magyarországon élve volt kénytelen részt venni meg az 1940-es évek eseményeiben.

³ A film nem is törekszik egyetlen örökérvényű háború-élményt létrehozni. Linda Williams hasonlóképpen jellemzi *A keskeny, kék vonal* című filmet. A szerző kiemeli, hogy a megjelenített „*események töredékek, a múltnak az emlékezet által felidézett darabjai, amelyek nem egységesként reprezentálható igazságok...*” Lásd: Williams, Linda: Emlékek nélküli tükrök: Igazság, történelem és az új dokumentumfilm. (trans. Tokai Tamás – Török Ervin). *Apertúra* (2014/tavaszi) no. 3.

<http://uj.apertura.hu/2014/tavasz/williams-emlekek-nelkuli-tukrok-igazsag-tortenelem-es-az-uj-dokumentumfilm>

⁴ Nora, Pierre: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. *Aetas* (1999) no. 3. <http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html>



Rosanne „Zan” Colchester Angliában tapasztalta meg a második világháború történéseit. Családja révén már a háború előtt számos befolyásos politikussal találkozott, erről naplójában több ízben is beszámolt, különös figyelmet szentelve a háború előtti Hitler személyének.⁵ Később kódfejtőként dolgozott a brit kormánynak, saját bevallása szerint antifasiszta és antikommunista szellemiség vette őt körül a negyvenes évektől. A háborúban betöltött szerepét talán mindvégig áthatotta a győztesek nyugalma, azonban Zan részvétele korántsem volt traumamentes; nehezen viselte az azzal való szembesülést, hogy az általa feltört kódok lehetővé tették ellenséges repülőök kilövését, így vetve véget számos ember életének. A történetek német oldalát Gudrun Dechamps személyes élményei mentén követhetjük. Gudrun kislánként még nem értette a nemzetszocializmus mibenlétét, csak a zászló szépségét és az indulók dallamosságát csodálta. Visszaemlékezései alapján azonban kiderül, hogy – családjához hasonlóan – nem minden német állampolgár volt hajlandó elfogadni Adolf Hitler vezetését és módszereit; róla is megtudjuk, hogy ahogyan idősödött, egyre világosabban látta, és egyre több szégyennel töltötte el a nemzetszocializmus kegyetlen oldala. A fent leírt jelenetben éppen azt meséli el, ahogyan édesapja úgy tett, mintha kislánya épp el akart volna futni, ezért kézen kellett fognia, így kerülve el a kötelező Hitler-köszöntést. A német nagyfi egy másik ponton is bekapcsolható a Németországban zajló eseményekbe;

⁵ Rosanne fiatalkori naplójában többször ír arról, milyen jó kiállítású embernek tartja Hitlert, illetve, hogy néha még álmodott is vele. Ez a hozzáállás bizonyos szinten áttevődik unokájára is, pontosabban hasonló formában jelenik meg. Merry inkább félelem és másodlagos jelentések nélkül képes beszélni az egykori német vezetőről, ezzel szemben társai tartással, óvatosan emlegetik a nevet.

nagyapja Johannes Müller a náciizmus ellenző kiritikai attitűd jegyében igyekezett alternatív vallást létrehozni. Mindezen tények, illetve a közösségi német kulturális emlékezet erősen megterheli a német fiú, Ruben hozzáállását is. Aleida Assmann egyik tanulmányában arról ír, hogy a múlthoz való viszony keretei folyton újradefiniálódnak a társadalom által, illetve, hogy a kollektív emlékezet változásait befolyásolhatja a nemzedékek változása.⁶ Ezért elképzelhető, hogy a fiatal német srác nem hajlandó családja múltjáról, főleg Müllerről beszélni barátainak. Valamivel később később Ruben elmeséli a többieknek, hogy kellemetlenül érzi magát a nemzeti múlt történései miatt, és úgy érzi, a bűntudat erősen megterheli a generációk közti kapcsolatokat, még abban az esetben is, ha a család nem követett el náci rémtetteket. A három nagymama közül talán a világháborút leginkább megszenvedő Révész Lívia történeteit hallva rajzolódik ki igazán a háború kegyetlensége. Bálint nagymamája kegyetlen és szívszorító emlékekkel rendelkezik az 1940-es évekről, hiszen barátaival együtt deportálták őket zsidó származásuk miatt. Holokauszt-túlélőként a továbbiakban kommunistaként jellemzi magát: sok más magyarországi zsidóhoz hasonlóan új ideát, reményt látott az új rendszerben. Az idős hölgy nem hajlandó – és talán nem is képes – humorral kezelni a történeteket, a fiúkat is megkéri, hogy vegyék komolyabban a témát.⁷ A beszélgetésekből fokozatosan kiderül, hogy Lívia a történetek miatt hatalmas ellenérzéssel fordult minden felé, ami fasiszta és *német*. A film során azonban számára is láthatóvá válik, hogy bizonyos német családok ugyanúgy traumával élték végig az eseményeket, így hozzáállása megváltozik, majd Gudrunnal barátságot is kötnek és a személyes találkozásokon túl is tartják a kapcsolatot.



⁶ Assmann, Aleida: *Személyes visszaemlékezés és kollektív emlékezet Németországban 1945 után*. In: Kovács Mónika (ed.): *Holokauszt: történelem és emlékezet*. Budapest: Hannah Arendt Egyesület– Jaffa, 2005. p. 358.

⁷ Ennek is természetesen van kivétele: egy jelenetben, dominózás közben Lívia orra alá egy fekete dominó-darabot tesz, ezzel imitálva Hitlert, nyilvánvalóan humoros megközelítésben.

Kollektív emlékezet, empátia és terápia

Ahogy az láthatóvá vált, a film során egyfajta győztes–résztvevő–áldozat dinamika épül fel a nagymamák emlékezet-narratívái között. Ezt a dinamikát kiegészítve szeretném felidézni Aleida Assmann holokauszt-emlékezetet leíró hármas modelljét.⁸ A szerző ebben a tanulmányában írja le az emlékezetközvetítés három eltérő formáját.⁹ Elsőként az *identifikációs módot* jelöli ki, amely leginkább a zsidó áldozatokra jellemző, így a *Nagyi Projekt*ben ezt a szerepet egyértelműen Lívia tölti be. Ebben az esetben a családon belül, illetve a túlélők rokonai között tudatos az átadás és az azonosulás, továbbá „megemlékezésésként szolgál a generációk között.”¹⁰ Assmann második kategóriaként az *etikai módot* írja le, amely a második világháború rémtetteinek elkövetőire, illetve honfitársaikra vonatkozik, a filmben ez Gudrunra, és másodlagosan unokájára, Rubenre hárul. A tanulmány leírja, ahogyan a német és osztrák családok évtizedekig csendben hordozták magukkal az 1940-es évek eseményeit; továbbá, hogy a következő generáció is egyfajta késői büntudattal ruházódik fel.¹¹ Ruben viselkedésére egyértelműen hat ez az etikai mód, melynek során büntudat, szégyen, felelősségtudat és gyász tölti el a szembe-sülés során a történetekkel kapcsolatban.¹² Assmann harmadik kategóriája az *empatikus mód*, melyet a „szemlélőkre”, kívülálókra alkalmaz, vagyis azokra az emberekre, akik sem áldozatai, sem elkövetői nem voltak a Holokausztnak. Ezt a szemlélői szerepet a filmben az angol nagyi, Zan tölti be, ugyanakkor, véleményem szerint mindhárom fiúra is jellemző lehet. Assmann leírja, hogy csak akkor lehet empátiáról¹³ beszélni – ellentétben a részvétellel –, ha az adott esett résztvevői (akár a média közvetítésével, akár személyesen) képesek valódi átérzésre a másik szenvedésével kapcsolatban. Rosanne esetében ez a többi nagymamával való találkozás, történeteik meghallgatása során alakul ki; a három fiúnál ugyancsak a történetmesélések, továbbá az archív felvételek és a „vajon milyen volt?” típusú elmélkedések segítik elő az empátia egyre erősebb kialakulását.

Az említett hármas filmbeli építkezés a *Nagyi Projekt*ben azt is láthatóvá teszi, hogy a nemzeti identitás sok esetben mennyire megterhelődik a történelmi eseményekkel. Azonban, ahogyan Cathy Caruth vonatkozó tanulmányában megfogalmazza, „a trauma maga kapcsolatot teremthet kultúrák között”,¹⁴ és bizony egy világméretű eseménynek igenis lehet kollektivizáló

⁹ ibid. p. 28.

¹⁰ ibid. p. 29.

¹¹ ibid. p. 30.

¹² ibid. p. 31.

¹³ Assmann a következőképpen írja le az empátiát: „Az empátia lehetővé teszi az emberek számára azt, hogy mások fejével gondolkodjanak és elképzeljék egy másik ember szenvedését.” (ibid. p. 33.)

¹⁴ Caruth, Cathy: *Trauma and Experience*. In: *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1995. p. 11.

ereje, a nemzeti különbségeken túl is. A *Nagyi Projekt* során többször látunk a bevezetésben felvázolthoz hasonló találkozás, összeülős jelenetet, melyek során az idős hölgyek rálátnak és rádöbbennek a többiek tapasztalatára, a „Má-sik” nézőpontjára; így jön létre és körvonalazódik egyre inkább az országok közti kapocs. Itt tartom érdekesnek Linda Williams azon megfogalmazását, mely szerint „*a jelen és a múlt együttes kontextualizálása válik a leghatásosabb reprezentációs stratégiává*”, amit a szerző a *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) és *A keskeny, kék vonal* (Errol Morris: *The Thin Blue Line*, 1988) kapcsán írt,¹⁵ azonban jelen filmre is teljes mértékben alkalmazható. Erre az együttes feldolgozásra csak akkor van lehetőség, ha nem csak a múltbeli eseményeket és nem csak nosztalgikus jóérzéssel vizsgáljuk, hanem szembenézünk azzal a horrorral, amit több ezer ember számára jelentett. Aleida Assmann Hannah Arendt kutatónőt idézi tanulmányában ezzel kapcsolatban. Arendt a következőt jelentette ki: „*Nem engedhetjük meg többé, hogy csak a múlt jó eseményeit emeljük ki és használjuk őket örökségünként.*”¹⁶ Révész Bálinték filmje egyértelműen foglal állást e gondolat mellett, hiszen nem a pozitívumokra koncentrálnak, sőt elsősorban a negatívumokat igyeksenek felszínre hozni, ezzel is elősegítve a traumatikus események feldolgozását. Nem csak a mesélés, de a hallgatás is hasznosulhat terápiaként a filmben. Gyakran látjuk a három fiatal maguk közt arról beszélni, hogy vajon milyen érzés lehetett akkor és ott benne lenni, átélni az eseményeket; nekik is meg kell tanulniuk „*hogyan hallgassák az elmúlást.*”¹⁷ Ez a reflexió a fiúk részéről is igen sokrétű a film során. Van, hogy komolyan beszélgetnek arról, hogyan is kellene éreznük magukat egy-egy emlékmegosztás után, ugyanakkor a dokumentumfilmre nagyrészt jellemző játékoság vezeti végig a hét évet összefogó narratívát; a későbbiekben ennek egy módját részletesebben is bemutatok majd.

Ez a kétfajta nézőpont kizár egy harmadikat: a filmben nagyon hangsúlyosan nem jelennek meg a fiúk szülei, vagyis a közbülső generáció. Így a nagymamák és unokáik közötti életkori különbségek nagyon speciálisan járulnak hozzá a mű hangvételének kialakításához és fenntartásához. Révész Bálint rendezőnek ez volt egyébként az elsődleges célja, hiszen nem holokauszt-filmet akartak készíteni, hanem megragadni azt a saját elmondása szerint „*transzcendentális*” kapcsolatot, amely unokák és nagyszülei között létezik.¹⁸ És valóban, a film során egyértelművé válik, mennyire közvetlen és személyes az a kapcsolat, mely eleve létezett, de a forgatás során egyre csak mélyült a főszereplő két nemzedék tagjai. A három nagyi bekerül a fiúk által megteremtett „semleges” közegbe, ahol biztonságos keretek között mesélhetnek,

¹⁵ Williams, Linda: *Emlékek nélküli tükrök*.

¹⁶ Assmann: *Transformations of Holocaust memory*. p. 27.

¹⁷ Caruth: *Trauma and Experience*. p. 10.

¹⁸ Till Attila interjúja Révész Bálinttal a Propaganda című televíziós műsorban. 2018. tavasz, 2. adás. TV2. (interneten elérhető: https://tv2.hu/musoraink/propaganda/264185_revesz-balint-kulisszatitkokat-arult-el-a-nagymamakrol-forgatott-filmrol---propaganda-2018.-tavasz-7.-adas-2.-resz.html)

és amely akár még az életkorebeli különbségeket is képes áthidalni. Az forgatás hét éve (!) alatt a felek rengeteget változtak ebben a közegben, amely végsősoron maga a film diegézisévé nőtte ki magát. A fent említett módon a fiúk megtanultak hallgatni, figyelni, kérdezni és befogadni az éppen átadott élményeket, a nagymamák pedig felismerték, hogyan tudják a történetüket összefoglalni, és mi az, amiről mindenképpen mesélniük kell a fiataloknak. Ez a különös, folyton változó dinamika végig kíséri a film hangulatát, továbbá különös helyet kap benne az eltérő generációs és tapasztalati hangnem-különbség.



Elsőként az idős hölgyek nagyon is közeli, szubjektív élményei állíthatók szembe a fiatal fiúk objektív, többnyire történelemkönyvekből ismert általános tudásával. A második világháború közvetlen, személyes tapasztalata, a konkrét élmények, a mély benyomások, éles emlékképek még ma is erősen élnek bennük. Ezeket a „nem-szimbolikus visszaemlékezéseket” Caruth Sigmund Freudra és több modern analitikusra hivatkozva írja le, kifejtve azt, hogy a traumatikus események emlékei sokszor „szó szerint” és „élénken” raktározódnak el az elszenvedők tudatában vagy tudatalattijában.¹⁹ Azonban ez az eleven emlékezés önmagában mégsem elég. A magyar nagymamával készült interjúban Lívia azt mondja, „nem lehet a tapasztalatot úgy átadni verbálisan, [...] hitelesnek kell lenni.”²⁰ A *Nagyi Projekt* hét éve éppen erre készítette fel mind az idősebb generáció tagjait, mind a húszas éveikben járó unokáikat. A film készítése során a fiúk evidensen őszinte érdeklődése bizonyára nagy segítséget jelentett a nagyik számára abban, hogy az emlékekhez és élményekhez köthető merevséget – vagy akár az azok okozta blokkoltságot – feloldja,

¹⁹ Caruth: *Trauma and Experience*. p. 5.

²⁰ Till Attila interjúja Révész Líviával a *Propaganda* című televíziós műsorban. 2018. tavasz, 3. adás. TV2. (interneten elérhető: <https://tv2.hu/musoraink/propaganda/264184-azert-vallalta-el-revesz-balint-nagymamaja-a-tortenelmi-dokumentumfilm-szereplest---propaganda-2018.-tavasz-7.-adas-3.-resz.html>)

ezzel is segítve a dokumentumfilmen belüli utazás terápia jellegét.²¹ Másfelől ez az utazás és terápia a mű és a benne szereplők hangnemének változására is utalhat. A film egészére jellemző játékos, fésületlen, kissé talán komolytalan – de korántsem tiszteletlen – hangnem a fiatalok részéről a játékidő alatt láthatóan megváltozik. Az egyik első jelenetben még pszichedelikus buli-élményekről van szó, később a „vajon milyen lehetett?” kérdései merülnek fel, majd a „nem volt egyszerű” együttérzése, végül pedig az elmúlás²² elkerülhetetlensége jellemzi az atmoszférát. A narratíva előrehaladtával, ahogyan egyre több és több információ derül ki arról, milyen volt átlagemberként megélni a világháborút, úgy ível át a teljes objektivitás egyfajta átadott-átvett szubjektivitássá, de legalábbis egy közelebbi emlékezet ismeretévé. Az idők részéről ez egyfajta mítoszrombolásként figyelhető meg: mindhárom nagymama kialakult, berögzült eszmékkel érkezett, majd az egymással való találkozások és beszélgetések folyamán ezek többsége komoly változáson ment keresztül. Zan mindent rossznak gondolt, ami kommunista, azonban Livia elmesélte, hogy ő miért és hogyan látta jónak a szocializmust. Hasonlóképpen, Gudrun élményeinek hallatán Livia is átértékelte magában a németekkel és németességgel kapcsolatos előítéleteit. Mindezek – kulturális háttér, hagyományok, valaki, aki mesél és valaki, aki hallgat – együttese alakítja ki nem csak a dokumentumfilm, de a világháború (és bármelyik történelmi esemény) kollektív emlékezetét. Wulf Kansteinerrel egyetértve elmondható, hogy a közösségi emlékezet ezen három összetevő interakciójának együttese, és nem jöhet létre az egyik vagy a másik hiányában.²³

Filmkészítői attitúd

A különös hangnem mellett maga a filmkészítés stílusa is különleges helyet foglal el a dokumentumfilmes szcénában. Révészék filmje, Bill Nichols terminológiájára utalva,²⁴ a résztvevő dokumentumfilm kategóriájába sorolható, hiszen a mű alkotói észlelhetően és hangsúlyosan részt vesznek a történésekben, jelenlétük befolyásolja, sőt alakítja azokat,²⁵

²¹ Révész Bálint több helyen is említi, hogy a film elsősorban nem feltétlenül a történetekről, sokkal inkább a nagymamákról és róluk, azaz az unokákról szól. (Lásd például: Till Attila interjúja Révész Bálinttal a Propaganda című televíziós műsorban.)

²² A forgatás során az angol nagymama, Zan szívroham következtében meghalt. A fiúk természetesen tiszteletüket tették sírjánál, ahol az elmúlásról beszélgettek. A film záróképe után egy inzerttel emlékeznek meg Rosanne-ról.

²³ Kansteiner, Wulf: Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies. In: *History and Theory* 41. (2002) no. 2. p. 180.

²⁴ Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. *Metropolis* (2009) no. 4. pp. 20–41.

²⁵ „...azt várjuk, hogy a történelmi világot olyasvalaki ábrázolásában lássuk majd, aki e világgal aktív kapcsolatban van...” (Nichols, ibid. p. 30.)

a filmkészítő pozíciója²⁶ egyértelműen a mindenkori „helyszín,”²⁷ ebben az esetben ez a nagymamákkal való találkozás, illetve történeteik személyes meghallgatása. A szerző ezt a dokumentumfilm-készítési módot elsősorban a *cinema verité*-hez hasonlítja. Mindez, ha elfogadjuk a *verité* megnevezést, kiegészíthető Linda Williams korábban már említett tanulmányának gondolataival: „A vérité-film (...) kiváltságos pillanataiban (...) a múlt ismétlődik meg.” Ennek az ismétlésnek – mesélésnek, helyenként egyfajta re-enactmentnek – az ereje abban áll, „hogyan jelenben, az ismétlésekben és az ellenállásokban rábukkannak a múlt nyomaira.”²⁸ Ezen felsorolt elemek és eszközök, mind feltűnnek, és fontos szerepet töltenek be a *Nagyi Projekt*-ben. A három fiatal játékosabb hozzáállásáról már esett szó a narratívabeli hangnemművelődéssel kapcsolatban, érdemes azonban szót ejteni arról is, ahogyan ez a fesztelenség a film vizuális stílusát, képi világát befolyásolta. Ilyen például a kerekesszékek szerepe, amelyek hasznos és egyértelmű funkciójukon túl lépve, ugyanolyan fontos részeivé váltak a forgatásnak, mint bármelyik más technikai eszköz: sokszor látjuk a nagyikat és a széket toló fiúkat alulnézetből, így kínálva egy, a *Nagyi Projekt* számára meghatározó beállítást, amely többször visszatér; máskor a fiúk is beülnek a tolószékbe, és így beszélnek, közlekednek, már-már integrálják a filmkészítés rutinjába az egészségügyi segédeszközt. A három fiatal néhol nem-konvencionális dokumentumfilm-eszközökkel dolgozik, sokkal inkább egy kortárs akciófilm esztétikájára hajazó miliőt teremt. Ennek egyik legerősebb jelenléte a film első felében látható lépcsőházi „lövöldözés” jelenete, melyben a srácok videójátékokat idéző vágási- és nézőpontváltási technikával veszik fel a nácirajtaütést imitáló szekvenciát. A jelenet még gyorsütemű, pisztolylövést utánozó hangeffekteket is tartalmaz, miközben a fiúk „narrációja” csak alátámasztja a képsorok által felállított hangulatot. A mű egyébként legnagyobb százalékban remekül használja fel a dokumentumfilmkészítés alapeszközeit, kézikamerával, nem túl-stabilizált kékpekkel dolgozva; az sem baj, ha látszik a mikrofon vagy a másik kamera, sőt, néhány jelenetben fel is értékelődik a szerepük.²⁹

²⁶ Bonitzer terminológiáját használva nevezhetjük „képmezőn kívüli térnek” azt a közeget, melyet a fiúk, mint filmkészítők foglalnak el. Lásd: Bonitzer, Pascal: A képmezőn kívüli tér. (trans. Huszár Linda) *Apertúra*. (2008/tavaszi) <http://apertura.hu/2008/tavaszi/bonitzer>

²⁷ Nichols: *A dokumentumfilm típusai*. p. 31.

²⁸ Williams: *Emlékek nélküli tükrök*.

²⁹ Ilyen jelenet például, mikor a három fiú meglátogatja Bálint édesapjának sírját, és a mikrofont közel tartva próbálják az elhunyt férfi hangját hallani

Konklúzió

A fentiekben tehát azt igyekeztem bizonyítani, hogy Révész Bálinték nem „csupán” egy világháborús élményekkel foglalkozó, holokauszt-emlékezetet felidéző dokumentumfilmmel álltak elő. Természetesen a negyvenes évek eseményei és azok elmesélése a mű fontos kulcspontja, de a film valójában a három idős nagymama és három fiú unoka között kialakuló különös dinamikát mutatja be egy olyan – személyes és társas – utazás során, ahol nem csak új felfogások, de új érdeklődések is születnek. Traumát látunk, annak nyomait, és annak feldolgozását, barátságok kialakulását, felkínált kölcsönös nézőpontokat, ugyanakkor szórakoztató elgondolkodtatást. A *Nagy Projekt* kilépett a konvencionális dokumentumfilm-formából, sőt a világháború-narratívából is; mindezt úgy, hogy közben a készítők bebizonyították, hogy egy „kedves, nagysis” film is lehet nehéz, fajsúlyos – és fontos.



Révész Bálint filmje

Nagyi projekt

Kérdezd, amíg lehet!



NOVEMBER 1-TŐL A MOZIKBAN

NAGYI PROJEKT RÉVÉSZ BÁLINT MEREDITH COLCHESTER RUBEN WOODEN BECKAMPS FŐLÉ SZERKEZTE A GALLIVANT FILM ÉS A BUDAPEST FILMSTUDIO
SZERKEZTE BOSZÁNYI COLCHESTER GURRIN BECKAMPS RÉVÉSZ LÍVIA MEREDITH COLCHESTER RUBEN WOODEN BECKAMPS RÉVÉSZ BÁLINT
MŰVÉSZETI TANÁCSADÓK RUBEN WOODEN BECKAMPS ÉS SZALAI KÁROLY ÉS MÁRKOS ALBERT SZERKEZTE A GRITLIUS ÁBRIG ÉS A SZÉK FÉRENYI GÁBOR JR. VIZUÁLIS SZERKEZTE BUDAI BALÁZS
MŰVÉSZETI TANÁCSADÓK PATRICIA O'RYNÓ URBAN WALLACE SZERKEZTE KISS BARBARA MEREDITH COLCHESTER RUBEN WOODEN BECKAMPS
PRODUCERE KANTOR LÁSZLÓ ÉS RÉVÉSZ BÁLINT MŰVÉSZETI RÉVÉSZ BÁLINT



Tizenkét éven
aluliak számára
nem ajánlott

12