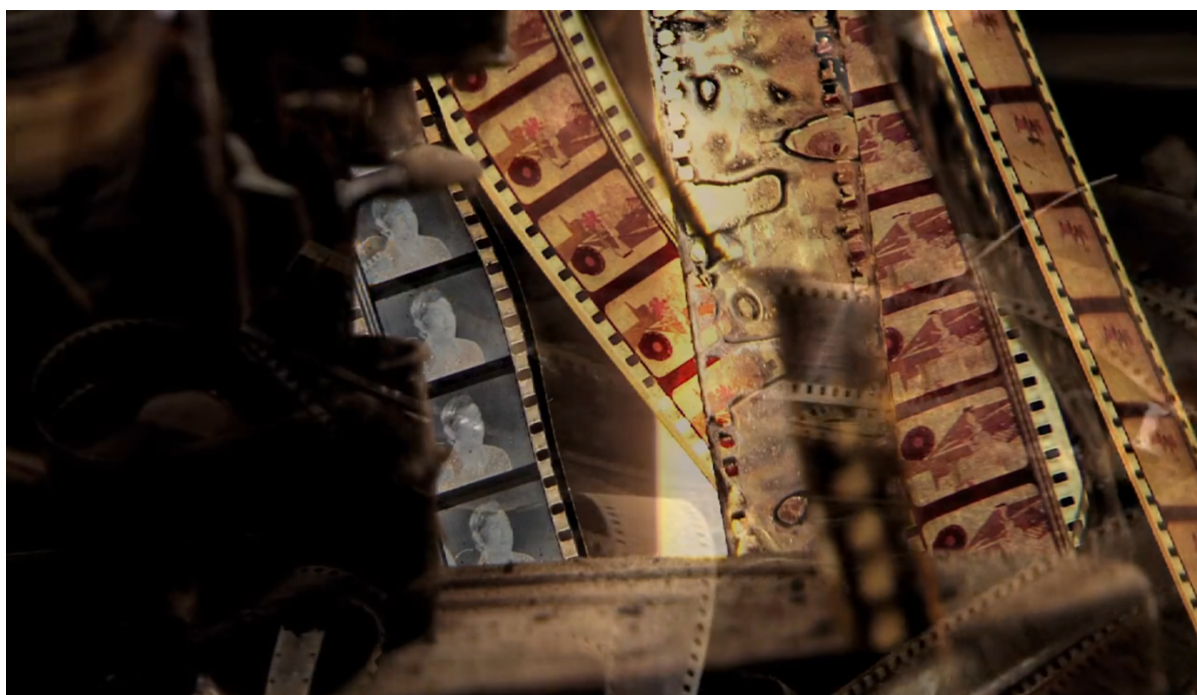


# RÉGMÚLT TÖRTÉNETEK – FIATAL NARRATÍVÁK

*Emlékek őrei és más filmre vitt családtörténetek*



**TRENCSENYI KLÁRA**

**DOKTORI ÉRTEKEZÉS**

<https://doi.org/10.62395/SZFE.2024.004>

**Témavezető: Prof. Emeritus dr. Habil. Almási Tamás**

**Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola**

**2023**

## TARTALOMJEGYZÉK

<b>1.</b>	<b>Bevezetés – beavatás</b>	<b>3</b>
<b>2.</b>	<b>Régmúlt történeteink</b>	<b>10</b>
	Sarah emlékezete	13
	Emlékező kultúrák	16
	Egy másik emlékezet	20
<b>3.</b>	<b>Felejtés és elhallgatás – a generációk találkozási pontja</b>	<b>25</b>
	Z-, Alfa- avagy Youtube-generáció és az emlékezet	33
	Az emlékezet közege – az emlékezet helyei	38
	Tárgyak emlékezete	41
	Fényképek és nyolcas film – mint <i>lieux de mémoire</i> ?	43
	Helyek emlékezete	50
	Emlékek avatatlan őrői	51
<b>4.</b>	<b>Családtörténetek és emlékezet a kortárs dokumentumfilmben</b>	<b>53</b>
	Személyesség a kortárs dokumentumfilmben	57
	Felejtés, emlékezés és szembesítés a személyes dokumentumfilmben	61
	Hagyományos és újító elbeszélésmódok	64
	Gyerekek a kamera előtt és mögött	75
	Családkutatás Izraelben - cochini gyerekek a kamera előtt és mögött	76
<b>5.</b>	<b>Fiatal narratívák – filmkészítő műhelymunka</b>	<b>79</b>
	Filmkészítő workshop a Bakáts téren (Budapest, 2019-20)	80
	Kamasz filmes workshop a Sigmund Freud Egyetemen (Bécs, 2022)	91
<b>6.</b>	<b>Egy el nem mondott történet – Az Emlékek őrői a vágóasztalon</b>	<b>96</b>
	Vetítések – mint <i>lieux de mémoire</i>	101
	<i>Jegyzetek</i>	103
	<i>Bibliográfia, filmográfia</i>	104
	<b>A doktori értekezés tézisei</b>	<b>109</b>
	<b>Abstract</b>	<b>114</b>

## 1. Bevezetés — beavatás

Amikor filmes workshopot vagy egyetemi órát tartok, bemutatkozás helyett általában *történeteket mesélünk*. Néha azt kérem a résztvevőktől, hogy elevenítsék fel első külföldi útjukat és az ehhez kapcsolódó emlékeiket, máskor azt, hogy meséljenek el egy nevükhöz kapcsolódó történetet. Ha a családnevük eredete szóba kerül, a kiskamaszok vagy akár a húszas éveik elején járó egyetemi hallgatók is sokszor tanácstalanul néznek rám, gyakran vállrándítás a válasz: „Nem is tudom”, „Sosem kérdeztem”. Van olyan is, akiben egy emlék felsejlik: mintha valami más lett volna a család eredeti neve, a mostani talán felvett név lehet – de hogy ki, mikor és miért változtatott nevet, azt legtöbbször homály fedi. És csak nagyon kevesen tudnak felidézni egy-egy konkrét beszélgetést, bensőséges emlékmegosztást, ami a család eredetéről, történetéről szólt volna az idősebb generáció és a fiatalok között.

Pedig számos kultúrában a fiatalok bevezetése a családtörténetbe, illetve a beavatás egy tágabb közösség emlékezetébe fontos mérföldkövet jelent. A zsidó húsvét, a Pészah beavatási szertartása például a közös emlékezet átadását célozza, és a régmúlta való emlékezés köré szerveződik: a kovásztalan kenyér ünnepének első estéjén a családok külön erre az estére tartogatott ételekkel és dramatizált kérdezz-felelekkel idézik fel az egyiptomi kivonulást. A vacsora során négy fiú, az *okos*, a *rossz*, az *együgyű* és a *kérdezni még képtelen gyermek* faggatja nagyapját, apját a múlttól. A *bölcs gyermek* okosan kérdez, és magát is a közösség részeként, „*mi*” névmással illeti – neki a hagyomány szerint teljes részletességgel el kell magyarázni a kivonulás történetét. Ezzel szemben a *rossz gyermek* ugyan hasonlóképpen felkészült, ám magát nem tartja a közösség tagjának, ami már a kérdésében is kiütközik: Mi ez a szolgálat számotokra? – kérdezi a vacsorát meg-megszakító dramatikus párbeszéd során, mert ő az emlékezést kötelező, fárasztó tehernek éli meg. Apja a történetet ugyan elmeséli neki, ám válaszában a közös hagyományból kizárja a fiút: „*mi*” helyett „*én*”-ként határolja el önmagát és ezáltal a közösséget is a gyermektől. A harmadik, az *együgyű fiú* csak annyit kérdez a hagyomány szerint, hogy „Mi ez?”, hiszen még felmérni sem képes, hogy mi zajlik a szeme előtt. A negyedik fiú pedig semmit sem kérdez, a Tórában itt csak a választ találjuk meg a fel nem tett kérdésre. Az ilyen gyermek esetében a Hágáda, a zsidóság késő ókori szertartáskönyve azt javasolja, hogy „kérdeve kifejtő módszer” segítségével kell felkelteni az érdeklődését, hogy később őt is beavathassuk a közös történetbe. Ahogy Jan Assmann a fenti rituáléval kapcsolatban fogalmaz *A kulturális emlékezet* című könyve bevezetőjében, a Széder-est zsidó hagyományában a “személyes névmások és történeti emlékezés valóságos drámája zajlik a

szemünk előtt”<sup>1</sup>. A négy gyermeket négy embertípusnak is láthatjuk, de akár négy nemzedéknek is, amelyek tájékozottsága és a hagyományhoz való viszonya az otthon megült ünnepi vacsora során elhangzó kérdéseikben pontosan visszatükröződik.

Az elmúlt években dokumentumfilmes forgatásaim során ezen kívül más kultúrák beavatási rítusaival is kapcsolatba kerültem, amelyek szintén a gyerekek (emlék)közösségbe való beemelését célozzák. A dél-indiai Keralában például – ahol a lakosság több mint 95 százaléka írástudó – a négyéves gyerekeket, mielőtt iskolába mennek, egy idősebb guru vagy pap avatja be a betűk világába azáltal, hogy egy tál rizsben vagy más gabonában végigvezeti a kezüket, miközben az ábécé első betűit formálják közösen<sup>2</sup>. Itt tehát a többi indiai államtól eltérő, igen magas alfabetizáció, iskolázottság a közösség összetartó ereje, és ez nyit utat a közös történeteken, múltbéli események rögzítésén és feldolgozásán alapuló identitás kialakításához.

Fejezetem nyitó gondolataként megidézhettem volna a katekizmus kérdés-felelet módszerét, vagy akár a fent említett indiai Vidyarambham beavatási szertartást is, ám több okból is a Széder estét választottam. Disszertációm középpontjában a kollektív emlékezet és az emlékezet átadás módozatai állnak, amelyeket Assmann 1992-es szövege maga is tematizál. Ezen kívül DLA kutatásom és mestermunkám egyik kiindulópontja a *The Missing Tale - Emlékek őrei* című kreatív dokumentumfilmem, melynek nyitójelenete a vágási folyamat során sokáig éppen egy Széder-esti megemlékezés archív felvétele volt.

Az *Emlékek őrei* a dél-indiai Cochinban játszódik, ahol valaha több tízezres zsidó közösség élt tökéletes harmóniában a helyi hindu, muzulmán, keresztény közösségekkel. A többségi társadalom sosem diszkriminálta őket, a Holokausztról pedig még hírből sem hallottak. Mára azonban alig maradt valami ebből az egykor virágzó közösségből: forgatásom kezdetekor összesen hét ember élt az egykori *Jew Town* főutcáján – akik még ahhoz is kevesen voltak, hogy templomukban együtt imádkozzanak. Történetük megörökítésére két, közösségükön kívüli krónikás is vállalkozott: egy muszlim férfi, aki még emlékezett az utcát egykor betöltő zsidóakra, a közösen megült ünnepekre, és egy kis amatőr kamerával forgatni

---

<sup>1</sup> Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest, Atlantisz, 1999.15.

<sup>2</sup> A beavatás neve *Vidyarambham*, mely eredendően hindu hagyomány, mára azonban a dél-indiai vallási együttélés jegyében a keresztények és gyakran a muszlimok is ezzel a szertartással vezetik be gyermekeiket a betűvetés – és tágabb értelemben – a közösség hagyományainak világába. A szertartás során ezek zarándokolnak el a templomokba, és egy tál rizsbe vagy gabonába írják a 15 magánhangzóból és 42 mássalhangzóból álló malayalam ábécét, majd ez után arannyal a gyermek nyelvére rajzolják ugyanezen betűket.



kezdte a közösség utolsó élő tagjainak mindennapjait - és én, a messziről jött kelet-európai dokumentumfilm.

A közösség az ötvenes évektől kezdve folyamatosan fogyatkozott, miután a cochini zsidók úgy döntöttek, Izraelbe vándorolnak. Ám az Ígéret Földjén háborúval, diszkriminációval találták szemben magukat – sorsuk sokáig a teljes marginalizáció volt. A még Indiában felnőtt nagymamák és nagyapák nem adták tovább az évszázadokig féltve őrzött hagyományt és identitást, míg a már Izraelben született fiatalok nem kutattak gyökereik után - így az indiai közösség emlékezetével szinte teljesen elvesztették a kapcsolatot, mint afféle „együgyű” vagy „kérdezni nem tudó gyermek”. Egyetlen mentőövként az izraeli iskolákban kötelező tantárgy, a *gyökérkutató (Avodat Shorashim)* érkezett, melyet 13 éves korban minden gyereknek el kell végeznie. Filmem forgatása közben ismerkedtem meg ezzel a világon szinte egyedülálló családkutatói projekttel, mely pontosan ugyanazt a kiskamasz korosztályt célozza, amelyet később, a doktori kutatásom során szervezett workshopjaimon én is megszólítottam. A teljes tanéven át húzódó kutatás végére a gyerekeknek egy kis könyvecskét kell készíteniük kutatómunkájukból, melynek során nagyszüleikkel, szüleikkel, településük idős embereivel készítenek interjút. A feladat során nem feltétlenül készül fotó vagy videó, azonban a szülők is hivatalosak a kutatás záróeseményére: egy könyvbemutatóra és egy zenés-táncos-színjátékos iskolai rendezvényre. Ugyan az előírt fejezetek („Helyem az országban”, „Helyem a településemen”, „Helyem a családban”) Izraelben gyakran esnek bírálat alá, mint patetikus vagy akár politikailag is kifogásolható kérdésfelvetések, az izraeli emlékezetpedagógiai példa mégis fontos kiindulópont filmem, majd később a kutatásom számára. Az Izraelben született cochini tizenévesekkel forgatott interjúim során merült fel bennem először, hogy vajon egy ilyen *felülről* kezdeményezett családkutató segítheti-e két eltávolodott generáció egymásra találását, illetve befoltozhatja-e a közös identitáson támadt lyukakat.

Doktori kutatásom második és harmadik fejezetének felépítéséhez Assmann Széderesti rituáléira vonatkozó bevezető gondolatát hívtam segítségül, mely szerint “e rövidke drámában három téma csendül fel:

- az *identitás kérdése* a „mi”, „ti” és az „én” személyes névmásokban,
- az *emlékezés kérdése* az egyiptomi kivonulás „mi”-alapító- és konstituáló történetében,
- s végül a *folytonosság és az újrateemtés* apa és fiú viszonyában”<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> J. Assmann i.m. 16.

Ezek a kérdések már az *Emlékek őrei* első, 2013-as forgatásai során felbukkantak, azonban ahogy haladtam doktori kutatásommal – és az emlékezés/felejtés mintázatát a cochini közegeből átemeltem Kelet-Európába – felmerült a kérdés, hogy vajon leírható-e a huszonegyedik századi kamaszok családtörténetéhez és identitáshoz való viszonya az Assmann által javasolt személyes névmások drámájaként? Hiszen „a szóban forgó probléma és folyamat minden kultúra alapjául szolgál, noha ritkán válik ilyen tiszta formában láthatóvá” – emeli ki a német vallásfilozófus. Disszertációmban tehát azt kezdtem vizsgálni, hogy a mai magyar kiskamaszok, hívjuk őket Z-, Alfa- vagy akár Youtube-generációnak, melyik szerepet kapnak a kérdező gyerekek közül? És ha akadnak felnőttek, akik válaszolnak a kérdéseikre, vajon a családhoz tartozás névmásait használják vagy már maguk sem részei a kollektív „mi”-nek?

Az *Emlékek őrei* forgatása kapcsán tehát először az izraeli, majd a magyarországi kiskamaszok „tanulmányozásába” kezdtem. Kutatásom célcsoportjául a 6-8. osztályos kiskamaszokat választottam, mert tapasztalataim szerint ebben a korban már feltámad a gyerekekben az igény önmaguk definiálására, miközben képesek magukat egy közösség részeként is látni. Ezen kívül a kamaszkor mindent megkérdőjelező attitűdje már elérte őket, így egyszerre kerülnek heves vitába az osztálytársaikkal az otthonról hozott értékrend védelmében, és kritizálják szemtől szembe szüleiket ugyanezen értékek mentén. Magyarországon ennek a korosztálynak egyetlen iskola sem tart tanrendbe épített családkutatást, csak néhány alternatív iskolában fordul elő egy-egy házi feladat ebben a témában<sup>4</sup>, egyes tanárok saját kezdeményezéseként (noha a nemzeti alaptantervben egyes évfolyamoknál előfordulnak családtörténet felkutatására irányuló feladatok<sup>5</sup>). Engem éppen ezért ennek a korosztálynak a primer, iskola által nem befolyásolt család-képe érdekelt, mert ugyan a 12-15 éves kiskamaszok felismerik a közösséghez tartozás lehetőségeit, azonban tapasztalataim szerint a közösség narratíváját (a család történetét) még nem az iskolában megkövetelt politikai irányultság vagy politikai korrektség jegyében mesélik újra.

---

<sup>4</sup> Például a budapesti Kincskereső Általános Iskolában az ötödik osztályban belépő történelemoktatás első házfeladataként a gyerekeknek családfát kell készíteniük – egy, az iskola alapítása óta ott dolgozó tanár húsz éve visszatérő (saját) projektjeként. A budapesti Alternatív Közgazdasági Gimnáziumban a 17 éves diákoknak egy féléves projekt keretében kell a családjukkal interjút készíteniük és esszét írni egy kiválasztott családtag életéhez kapcsolódóan.

<sup>5</sup> Például a 2020-as Nemzeti Alaptantervben a Magyar nyelv és Irodalom 1-4. évfolyamában a kitűzött tanulási célok között szerepel „A kulturális emlékezethez és nemzeti hagyományhoz kapcsolódó szövegek” megismerése, aminek eredményeként a tanuló „képes családjából származó közösségi élményeit megfogalmazni”. Az Állampolgári ismeretek a 8. évfolyamra vonatkozóan ezt írja elő: „Családtörténeti kutatás, Településkutatás és a Szakmák, foglalkozások, mesterség és hivatás projekt”, mely az iskolai témahetek keretében valósul meg. (<https://magyarkozlony.hu/dokumentumok/3288b6548a740b9c8daf918a399a0bed1985db0f/megtekintes>)

DLA kutatásom során minduntalan azzal szembesültem, hogy a mai kiskamaszoknál az információ- és érdeklődéshiány, a meghitt családi *események* (együtt töltött idő) és az emlékezést segítő *tárgyak* (fényképalbumok) hiánya együttesen okozzák a családi emlékezet megfakulását, és ebben a Magyarországon forgatott dokumentumfilmjeim kamasz szereplőivel készített mélyinterjúk is megerősítettek<sup>6</sup>. Mindeközben a kortárs kreatív dokumentumfilmben épp egy ellenkező előjelű változás történt: a családtörténetekkel foglalkozó filmek reneszánszukat élik, és egyre több bensőséges családi történetet elbeszélő, személyes hangvételi alkotás versenyez rangos nemzetközi fesztiválok díjaiért. A videókamerák, digitális kamerák, mozgóképet rögzítő telefonok elterjedését követően a család témaköre még hozzáférhetőbbé vált, s az egyedi történetek kivívták a helyüket a dokumentumfilm fesztiválok teltházas vetítésein. A családkutatás így mára már nem csak a 20. század nagy történelmi drámáiban résztvevő családok által magukra vett küldetés (pl. világháborús vagy forradalmi narratívák bemutatása), hanem egyre inkább helyet kapnak a „mindennapi” családok „mindennapi” történetei is a vásznon. És ennek jegyében egyre nagyobb létjogosultsággal bírnak a kísérletező, történelmi tabló helyett autoetnográfiai önmegkérdőjelezéssel, feltételezésekkel jelentkező innovatív dokumentumfilmek, amelyek középpontjában tipikusan egy titok, egy korábban nem- vagy másképp tudott történet, viszony, identitás áll. A mindentudó elbeszélőt pedig legtöbbször felváltja a forgatás közben beavatást nyerő, a nézőhöz hasonlóan kiszolgáltatott rendező tétova hangja.

Disszertációm negyedik fejezetében a fentiekén kívül kitérek arra is, hogy a családdal foglalkozó kortárs dokumentumfilmekben a történetmeséléshez és az autenticitáshoz való viszony gyökeresen megváltozott. Ennek kapcsán pedig felmerül a kérdés, hogy ezért mennyiben az új elbeszélésmódok, a kísérletező és magukat sokszor amatőrnek álcázó filmes eszközök a felelősek. Érdeemes persze ezeket az eszközöket közelebbről is szemügyre venni: vajon az egyes fesztiválok nagy port felverő vagy zajos elismerést kivívó *újító alkotások* mennyiben újítók — vagy esetleg csak a digitális forradalom kínálta, lassan mindenki által elérhető vizuális nyelvet és eszköztárat használják, értelmezik újra?

Miközben az indiai forgatásokon és kutatásomban is egyre gyűlt az anyag, filmem személyes névmásaiban fordulat állt be. Leíró, szinte antropológiai látletnek induló dokumentumfilmem *DNS vizsgálatát*<sup>7</sup> követően egy cochini zsidó és kelet-európai zsidó

---

<sup>6</sup> A *Reményvasút* 2015-ben bemutatott, az Éclipse Film - HBO gyártásában készült dokumentumfilm forgatása során a hűvösvölgyi Gyermekvasúton szolgáló tizenévesek hasonló hiányokról számoltak be, amikor családjukról meséltek – a kamera előtt vagy a forgatások szüneteiben.

<sup>7</sup> A *DNS vizsgálat* egy viszonylag új dokumentumfilm projektfejlesztési módszer, amelynek során az egyre több forgatott anyaggal és szerteágazó történetekkel birkózó rendező és producer megidézi a film előkészítési

identitásról egyszerre szóló, személyes narrációval elmesélt film kezdett összeállni a vágóasztalon. Az izraeli családkutatások során gyűjtött anyagok, és a filmes workshopjaimon résztvevő magyar tinédzserek körében megtapasztaltak után saját családom elhallgatásaival és elbagatellizált történeteivel is szembe kellett néznem, és saját pincénket is át kellett kutatnom, hogy a múltról valló archív anyagokat megtaláljam.

Amint azonban saját történetem párhuzamba állítottam a cochini zsidók emlékvesztésével, egyre szaporodtak a kutatói kérdések is: lehet, hogy a családtörténet nem téma ennek a korosztálynak, sokkal inkább – ahogy ez a kreatív dokumentumfilm rendezők korán is látszik – ez a harminc-negyven-ötvenes korosztályt foglalkoztatja? De vajon ahhoz, hogy egy érett korú rendező visszanyúljon a személyes történetéhez, nem szükséges-e legalább egy történet-kezdemény átvétele kamaszkorban? Vagy megfordítva: lehet-e a fesztiválfilmek felfutásának magyarázata, illetve a sikeres személyes dokumentumfilmek narratív középpontjának – a titok megképződésének – oka, hogy fiatal korban nem történt meg a családi hagyomány átadás-átvétel? És a mai kiskamaszok hogyan fogják majd az időben át nem vett családtörténetüket felkutatni, amikor már nincsenek tanúk? És itt nem (csak) a történelmi korszakok szemtanúiról beszélek, hanem családtagjainkról, akik átéltek egy-egy fontos eseményt, tovább örökíthető identitásunk szempontjából kulcsfontosságú pillanatot.

A DLA kutatásom keretében szervezett, ötödik fejezetben részletezett filmes workshopjaim célja tehát az volt, hogy egy-egy ilyen történet-csírát közösen feltárjunk a résztvevő 12-15 éves gyerekekkel, amelyhez később ki-ki majd visszatérhet. Fontosnak tartottam, hogy ezt a kamaszkorban mélyen értéke alatt kezelt verbális és vizuális hagyományt: a család önazonosságát alakító történeteket „piacképesse” tegyem a gyerekek számára, s a kiskamaszokat motiváljam, hogy a még elérhető történeteket, tárgyakat, felvételeket kezdjék el összegyűjteni, s a maguk eszközeivel megörökíteni. A történetek felkutatása után azok újramesélésénél igyekszem bábáskodni – a gyerekek által túlértékelt digitális eszközökkel, de nem kizárólag az általuk fogyasztott és vonzónak gondolt vizuális stílusban próbáljuk maradandóvá tenni ezt az örökséget. Hiszen, ahogy Hartai László rendező és médiaoktatással foglalkozó szakember is megállapítja, „a filmkészítéshez szükséges eszközpark – ha korlátos technikai színvonalon is - de majd minden tizenéves zsebében ott lapul”<sup>8</sup>, például okostelefon

---

időszakának főbb gondolatait és az eredeti motivációt, majd a legelső logline-t és szinopszist hívja a vágáshoz segítségül.

<sup>8</sup> Hartai László: *A zék, az alfák és a filmoktatás*. Apertura 2018. 3.

formájában, mégis kevesen forgatnak rövid *selfie*knél vagy TikTok videóknál hosszabb vagy igényesebb anyagokat.

Eddigi tapasztalataim azt mutatják, hogy a kiskamaszok, még ha nehezen is vonhatók be ebbe a játékba, ám az általuk készített kisfilmek üzenetük és esztétikai minőségük alapján a legszélesebb nyilvánosság érdeklődésére tarthat számot. Úgy érzem, a nagyszülők, a tágabb család és a családtól éppen elforduló kamasz gyerek közötti dialógus létrejött, ha csak egy kutatási projekt erejéig is, egy életre szóló emléket, egy jókor jövő „megértést” eredményezhet. És ezáltal a doktori képzés során készülő projektek nemcsak a nemzedéki emlékezetátadás dolgozatomban felvetett kérdéseire adhatnak lehetséges válaszokat, hanem a projektben résztvevő gyerekek identitáskeresését is megtámogathatják — és talán a politikai és nemzedéki ellentétektől feszülő társadalmunkat is segíthetik majd egymás megértésének, elfogadásának útján.

Disszertációm hatodik, zárófejezetében még egyszer visszatérek az *Emlékek őrei* alkotói folyamatához – melynek során az első, etnográfiai jellegű indiai felvételeim a vágóasztalon személyes hangú autoetnográfivá változtak. Az elkészült film vetítése pedig talán mára már nemcsak a cochini zsidók emlékezeti helyei, hanem mindazoké, akik a filmet valamelyik fesztiválon látták, kérdéseket tettek fel az azt követő beszélgetéseken, vagy csak hazatérve elgondolkodtak: „Honnan is ered a családunk neve?”

## 2. Régmúlt történeteink

*A történelmi regény reneszánsza, a személyes dokumentumok divatja, a történelmi dráma irodalmi újjáéledése, az oral history elbeszélés sikere, hogyan lenne értelmezhető másként, mint a kivesző fikció jeleként?*

PIERRE NORA



*1. Jelenetfotó, Emlékek őrei 2022.*

*„Egy nap felkérést kaptam, hogy Dél-Indiába utazzak, és operatőrként a híresen sokszínű és toleráns Cochin városában forgassak egy dokumentumfilmet. Akkor még nem sejtettem, hogy az út valójában önmagamhoz és a családom történetéhez vezet” – így hangzik 2013-2019 között forgatott egészestés dokumentumfilmem egyik első mondata, miközben a nézőt magammal rángatom ebbe a nyüzsgő, rikító, zajos multikulturális világba.*

Ez a fejezet közel tíz évvel azután az első pillanat után születik, amikor eldöntöttem, hogy filmet forgatok a cochini zsidókról. *Vagy másképp fogalmazva: tíz évvel azután írom ezt a szöveget, hogy eldöntöttem, filmet készítek egy pillanatról, amikor egy kilencven éves cochini zsidó öregasszonyban megláttam a nagymamám. De talán még pontosabb lenne, ha ezt írnám: amikor egy nagyon öreg, meglepően fehérbőrű indiai zsidó asszonyba beleláttam a nagymamám (akit akkor már húsz éve eltemettem, és aki maga nem is volt zsidó).*

Ahogy most a különböző idősíkokat megpróbálom szétválasztani, pontosan azok a kérdések kerülnek előtérbe, amelyeket a (kollektív) emlékezettel foglalkozó kutatók is rögtön

felvetnének. Vajon mi történik a múlt megélt pillanatával, ahogy a jelenből visszatekintve azt elbeszéljük? Melyik *énem* perspektívájából beszélem ma el ezt a pillanatot: annak az *énnek* a szemszögéből, aki ezt tíz éve megélte? Vagy annak az *énnek* a perspektívájából, aki a múlt pillanatához hozzáadja az azóta történeteket, és a film narrátoraként ebből a távolságból, és ezzel a tudással mesél? És – ez leginkább a történelmi visszaemlékezések esetében, a tanúságtételeknél kerül előtérbe – mennyiben lehet hiteles a mai elbeszélésem erről az évekkel ezelőtti pillanatról? Helytálló-e a konkrét pillanat megidézése a kontextus megidézése nélkül? És végül: milyen szerepet játszik (majd) a trauma és a nosztalgia ennek a pillanatnak a felfejtésében és filmbeli újratereztésében?

Lehet, hogy ugyanolyan nehéz már elválasztani ennek az emlékezetembe égett pillanatnak a *studiumát* és *punctumát*, Roland Barthes distinkcióját használva<sup>9</sup>, mint ahogy Douwe Draaisma pszichológia-történész az egyén első emlékeiről ír: nem lehet tudni, hogy egy meglévő fénykép, egy családban felemlegetett történet, vagy pont a szokásostól eltérő egyszeri esemény ragad meg a tudatunkban, mint magunkénak érzett első emlék<sup>10</sup>. Nekem is nagyon nehéz már szétszálazni azt a pillanatot, amikor 2013 decemberében először megpillantottam Sarah Cohent, és/vagy amikor hirtelen úgy éreztem, mintha a nagymamámot találtam volna meg. És főleg, amikor ezt az első érzést már feledve a vágóasztalnál ültem, és hirtelen kimondtam: Sarah Cohen a nagymamámot juttatta eszembe. Az elkészült filmet nézve a nagymama-párhuzamot bevezető narrációnál még több egymásra rakódott emlékekkel szembesülök: emlékszem, ahogy az első traileremet összeállító külföldi vágó felkiáltott: olyan ez a néni, mint az én nagymamám! Vagy később, miközben a narrációt vettük fel, (sváb családból származó) kollégámból hirtelen kibukott: mintha csak a saját nagymamámot látnám!

Disszertációm második fejezetében, melyet nyolc-tíz évvel későbbi szakirodalmi olvasmányaim táplálnak, tehát arra teszek kísérletet, hogy esszéfilm formát öltött dokumentumfilmem személyes hangú narrációját a kollektív emlékezetéről szóló irodalommal párbeszédbe hozzam. Igyekszem az emlékezés és emlékezet olyan rétegeit feltárni, amelyek megértését, továbbgondolását filmemben csak a néző háttértudására vagy egyéni érzékenységére bízhattam. Megpróbálom Sarah és az én történetemet még egy vagy *még több* megvilágításból *újra* elmesélni.

---

<sup>9</sup> Roland Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Budapest, Európa, 1985. 32-35.

<sup>10</sup> Douwe Draaisma: *A felejtés könyve*. Budapest, Gondolat, 2014. 24-32.





2. Jelenetfotó, Emlékek őrei 2022.

Indiai utazásom eredeti céljának semmi köze nem volt a cochini zsidósághoz. Egy dél-indiai, ún. szír keresztényekről szóló antropológiai kutatás vizuális anyagának elkészítésével bíztak meg. A terepmunka során leginkább iskolákban és templomokban forgattunk, és a keresztény gyerekek identitásának alakulását próbáltuk lencsevégre kapni hol liturgia közben, hol az osztályteremben, ahol gyakran a tradicionális hindu történetek morális tanítása keveredett a szomszédos mecsetből beszűrődő müezzin hangjával. Ahogy egy ilyen forgatási nap után magányos sétára indultam, ugyanennek a sokszínű városnak egy másik negyedébe érkeztem – az ún. *Zsinagóga útra*, amely a brit Nemzetközösség<sup>11</sup> legrégebbi zsinagógájához, az 1568-ban épült, világörökség részét képező *Paradesi Zsinagógához* vezetett. Ez még csak afféle *studium* volt, „egyfajta általános érdeklődés, amely buzgó, de nem különösebben heves”, egy „érzelem, amely egy morális és politikai kultúra racionális közvetítőrendszerén megy át”<sup>12</sup>, hiszen az én figyelmemet sem kerülte el, hogy ebben a városban egykor jelentős zsidó közösség élt, melynek mára csak néhány tagja maradt. Jellemzésük gyakran szerepel útikönyvekben, mintha ők maguk is mozdulatlan, körüljárható, időtálló turista látványosság lennének.

<sup>11</sup> A Commonwealth a hajdani brit birodalomhoz tartozó 53 állam nemzetközössége, melynek tagjai közös történelmi örökségük és gazdasági érdekek mentén próbálják összehangolni politikai irányvonalait.

<sup>12</sup> Barthes i.m. 33.



Miközben az amerikai, izraeli és indiai turisták egy kis boltban a terítőket, vallási szertartáshoz használatos tárgyakat nézegették, engem a bolt másik sarkában üldögélő Sarah Cohen alakja ragadott magával. „*Pergamen színű arca és az ölében nyugvó vaskos könyv miatt úgy éreztem, mintha már ezer éve figyelné az ablaka előtt elhaladókat*” – próbáltam később szavakba önteni, amit ebben a pillanatban éreztem. Valójában azonban ezzel a mondattal a film vágása során - dramaturgiai céllal - késleltetni próbáltam a *punctumot*: „*azt a véletlen valamit, ami rögtön belém szúr, ami meggyötör, megsebez*”<sup>13</sup>: egyszerre volt az az érzésem, mintha egy Holocaust túlélő nénit látnék a világnak ezen a Holocausttól fényévekre eső táján, ugyanakkor az az érzés is megrohant, mintha a saját gymmamámhoz érkeztem volna látogatóba.

Miközben a filmembe a narrátor emlékezetét illesztettem be, az alábbiakban a disszertációt író *én* reflexiói következnek a belém hasító érzés kapcsán. Vajon miért asszociáltam egy idős, befelé forduló, kezében mindig könyvet tartó néni láttán a Holokausztra? Mennyiben volt ennek a tudatalatti összehasonlításnak célja, hogy a távoli, számomra ismeretlen történetű cochini zsidó asszonyt közel hozza hozzám érzelmileg, vagy pont fordítva történt: a számomra ismert „előtörténetű” kelet-európai zsidó túlélőket közelítette az indiai mátriárkához?

Amikor először a Zsinagóga úton jártam, nem sokat tudtam az itteni zsidó közösség történetéről. Amit láttam és rögtön dekódoltam, az a közösség zsugorodása, Sarah Cohen magánya volt – és az ő nagyon erős kapcsolódása egy közösséghez, ami ugyanakkor már nem volt jelen. Ez a hiány, Sarah magánya sok mindent magában foglalt: a diaszpóra lét magányosságát, az elfogyott közösségben szimbólummá vált alak törekenységét, a gyermektelen asszony mágikus realista magányát<sup>14</sup>.

## **Sarah emlékezete**

A Zsinagóga úton (*Synagogue Lane*), mely a cochini Zsidó Város (*Jew Town, Mattancherry*) főutcája, 2013-ban már mindössze hat öregember lakott, az egykori több tízezres közösség „maradéka”. Négy nyolcvan feletti idős asszony; az egyikőjük férje, aki már hosszú ideje ágyhoz kötött beteg volt és egy hatvanas magányos férfi, aki legtöbbször magába zárkózva, senkihez sem szólva sietett végig a Zsinagóga úton. Velük élt még az egyik idős asszony

---

<sup>13</sup> Barthes i.m. 34.

<sup>14</sup> A mágikus realista (ihletésű) irodalomban, pl. Gabriel García Márquez Száz év magány c. regényében, Salman Rushdie, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Bodor Ádám stb. műveiben több Sarah-hoz hasonló elmagányosodott, ikonikus női figura is előfordul, illetve ezekre a regényekre jellemző a Sarah és közössége által is megélt *mítikus idő*, amelyben jelen és múlt gyakran keveredik, az idő periodikusan ismétlődik vagy egyszerűen nem létezőnek tűnik.

negyven év körüli lánya, a márquezi közösség utolsó reménye, aki azonban sem megházasodni, sem a közösségnek utódot adni nem volt hajlandó.

A Zsinagógát látogató idegenvezetők mindig megemlítik a sorsukra hagyott öregeket, mint az egykor virágzó múlt szomorú kísérteteit. Ezek az *élő kiállítási tárgyak*, melyek a klíma és a hagyomány miatt szinte mindig nyitva álló házakban egész nap *megtekinthetőek* voltak, szükségszerűen az emlékezésre, a közösségi emlékezet kérdéseire irányították a figyelmemet. Nemcsak az őket körülvevő történelmi utalások, poszterek, emléktáblák kapcsán – melyek hol Indira Gandhi 1968-as látogatásáról, hol az angol Károly herceg Zsinagóga utcán tett bevasárlásáról szóltak; hanem a zsidósághoz kapcsolódó alapvető emlékezeti asszociációk miatt is. Ahogy a brit szociológus, Paul Connerton közösségi emlékezetről szóló könyvében is kiemeli, a nagy világvallások, és mindenekelőtt a judaizmus kiemelten kezeli az emlékezet és a megemlékezés kérdését: „Izrael azért ünnepel, hogy emlékezzen”<sup>15</sup> – írja. Connerton példaként nemcsak a *Bevezetőben* már említett Pészah szertartását említi, hanem a közösségi emlékezet és az újévtől Szimchát Tóraig tartó őszi ünnepek további összekapcsolódásáról is ír<sup>16</sup>, amelyek Sarah közösségében is a hagyományátadás legfőbb pillanatai voltak<sup>17</sup>.

Amikor azonban először beszélgettem az akkor kilencvenegy éves Sarah Cohennel, nem csak Connerton és nem is a saját családom emlékezete irányította figyelmemet a zsidó ünnepek és az emlékek továbbadásának kapcsolatára – hiszen a vallást és a zsidó hagyományokat teljesen „ignoráló” családban nőttem fel, amely inkább történelmi leckékben, mint személyes emlékezetben gondolkodott és kommunikált. Először a mindig Sarah keze ügyében lévő tárgy, *A Könyv* készítetett a hagyományokról való elgondolkodásra. Ahogy vissza-visszatérő látogatásaim során megtapasztaltam, Sarahnál mindig ott volt *A Könyv*, szemben a saját családommal, ahol mindenütt *Könyvek* voltak, lakásunk minden szabad felületét *Könyvek* foglalták el. Miközben én a könyvről elmélkedtem, Sarah egyszer csak a Zsinagóga irányába mutatott és felszólított, hogy menjek, nézzem meg a templomukat. Ám mielőtt elindultam volna, azt is rögtön hozzátette: nagy baj van, mert *már nincs, aki megülje* az ünnepeket, nincs összesen tíz ember, ami a minjához, a közös imádsághoz kellene. Vagyis ahelyett, hogy a megmaradt közösség Pészahkor az egyiptomi kivonulásra, Sávutkor a törvények átadására, Szukkotkor a kivonulásra és Purimkor az Eszter könyvében leírtakra emlékezne közösen, Sarah ezeken az ünnepnapokon egykor nagyszámú közössége korábbi, közösen megült eseményeire és az azóta mindent betöltő hiányra emlékezik – egymaga,

---

<sup>15</sup> Paul Connerton: *How Societies Remember*. Cambridge University Press, 1989. 46.

<sup>16</sup> Connerton i.m. 46.

<sup>17</sup> David G. Mandelbaum: *The Jewish Way of Life in Cochín*. Jewish Social Studies 1/4, 1939. Indiana, 454–457.

könyvébe merülve. Ahogy tehát Sarah felvillantotta előttem az *emlékezet kontinuitását* (a Könyvet), rögtön fel is hívta a figyelmem a kontinuitás *megszakadására* – a közösségi emlékezet veszélybe kerülésére, az „ismétlő” és „megjelenítő”<sup>18</sup> emlékezeti cselekvések elmaradására.

Pedig – amennyire ezt az ismeretségünk első időszakában meg tudtam ítélni – Sarah és kicsiny közössége, ami leginkább közvetlen szomszédait, az öreg Reemát és férjét, Gamyt jelentette, a zsidó hagyományok és rituálék egy az egybeni letéteményesei voltak, akik szorgosan követték az *egyedül is megülhető* napi-heti rituálékat (gyertyagyújtás, Sábát megtartása, kóser ételek fogyasztása). A diaszpóra-létben „érintetlenül megőrzött szokásaikkal” minden alkalommal büszkélkedtek is az őket meglátogató (és rájuk fura, távoli rokonként tekintő) izraeli turisták előtt. A turisták szívélyes fogadtatása azonban nemcsak a még élő öregemberek identitásának önmaguk felé történő megerősítésére szolgált, hanem a közösség közvetlen érdekében is állt: egy-egy nagyobb turistacsoport tagjait néha sikerült visszatartani az esti szertartások idejére, így néhanapján mégis létrejöhetett a közös imádság a zsinagógában. Visszagondolva tehát nemcsak a fürkésző tekintetem és a megszokott néhány percnél tovább tartó látogatásom sarkallhatta Sarah-t a szerepcserére: hogy engem a saját családomról és zsidó felmenőimről kérdezzen; hanem azért is faggathatott, hogy biztos lehessen abban, „a célnak megfelelő” embert hív a zsinagógába, aki az esti szertartás avatott résztvevője/tanúja lehet.

Sarah egyre sorjázó kérdései azonban engem felkészületlenül értek. Míg az ő mindennapjai és közösségi emlékezete egy multikulturális, multietnikus toleráns együttéléstről szóltak, addig az én kelet-európai emlékezetemet (függetlenül vallási és etnikai hovatarozástól) nagyrészt a második világháború traumája, az azt követő felejtés- és emlékezési periódusok váltakozása, a túlélők és bűnösök narratív konkurenciája irányította. Míg Sarah egyetlen diszkriminációhoz, üldöztetéshez kapcsolódó története a távoli múlthoz, a közössége Indiába meneküléséhez kapcsolódott és a 16. századra nyúlt vissza – mert a közösség a hagyomány szerint az ibériai inkvizíció elől menekült Dél-Indiába -, addig az én családomban a Ricoeur-i terminológiát használva, az *idem*-identitás és az *ipse*-identitás<sup>19</sup> (a „mi

---

<sup>18</sup> J. Assmann i.m. 17.

<sup>19</sup> „Ricoeur terminológiájában a „mi vagyok” kérdése azzal a fajta önazonossággal áll kapcsolatban, amit „ugyanazonosságnak” (*idem*-identitás, *mémeté*, *identity of the same*) mondhatnánk, s amely a külsődleges jellegek, vonások, tulajdonságok egyezésén alapul(...). Idem-identitásunk folytonos, időben tartós: így beszélhetünk magunkról a születéstől a halál pillanatáig mint férfiról vagy nőről, franciáról vagy/és magyarról, így tulajdoníthatunk magunknak értékeket, ideákat, modelleket és hősöket – noha a különbözőség ezt az ugyanazonosságot folyvást veszélyezteti (Ricoeur 1992, 116–117). A „ki vagyok” kérdését paradox módon narratív eszközökkel nem is vagyunk képesek megválaszolni, „önmagam vagyok” („vagyok, aki vagyok” stb.). Az ömagaság (*ipse*-identitás, *ipseité*, *identity of the self*) valójában érzet, melyet belső élmények táplálnak, s amely

vagyok?” és a „ki vagyok?”) megfogalmazása már bonyolultabb formát öltött. Ez kezdeti beszélgetéseink monologikus mivoltában is megmutatkozott: Sarah azt kérdezte, hogy honnan jövök, zsidó vagyok-e, ugye tud az anyám héberül olvasni, van-e nálam Könyv? Én pedig azt kérdeztem, hogy honnan jönnek *ők*, hogyan érzik magukat ebben a hindu-keresztény-muszlim városban – és hogy a Holokauszt idején befogadták-e az ide menekülő zsidókat.

## Emlékező kultúrák

A legtöbb közösségi emlékezettel foglalkozó történész, társadalomkutató (mint például Aleida és Jan Assmann, Paul Connerton, Gyáni Gábor) nemcsak abban ért egyet, hogy a zsidóság középpontba állítja az emlékezést<sup>20</sup>, hanem azt is kiemeli, hogy erre bejáratott rituális gyakorlatok állnak a közösség rendelkezésére. Connerton, Halbwachsra hivatkozva azt is megjegyzi, hogy az egyén emlékezete a közösség emlékezeti struktúráin belül értelmezhető csak<sup>21</sup>. Sarah, amikor megismertem, nem csak a megmaradt cochini zsidó közösség legidősebb tagja volt, hanem majd fél évszázada a legfontosabb tagja is – mintegy élő emlékezete. Egy olyan közösségé, amelynek középpontja a Zsinagóga út és maga a Zsinagóga tere volt, ahol felnőttek és gyerekek egyfajta „önkéntes bezártságban” éltek, „egy ghejtóban, amely nem börtön, hanem az otthon kiterjesztése”<sup>22</sup>. A közösség megtartóerejét a hagyományok, ünnepek, mindennapos rituálék pontos ismétlése adta, és a Könyv, amely nem tett szükségessé újabb könyveket, sem a közelmúlt elbeszélését vagy a hagyományok magyarázatát.

Mire azonban én Sarah-val találkoztam, a cochini zsidóság – mely az 1950-es évektől kezdődően az öregeket hátrahagyva Izraelbe alijázott vagy Kanadában, Amerikában telepedett le - az Assmann által leírt *sodródó hasadék* jellemzőit mutatta: egy olyan emlékezetét, amelyhez tagjai már nem jelenként viszonyultak, de amely még nem is vált múlttá, teljesen lezárt történelmi emlékezetté<sup>23</sup>. Mindeközben a közösségen belül elenyészően kevés írott anyag született a helyi zsidóság történetéről, még kevesebb a cochini zsidók kollektív emlékezetéről. Yosef Hayim Yerushalmi zsidó történelemmel és emlékezettel foglalkozó szerző a zsidóság történetíráshoz való viszonyát a következőképp magyarázza: „A bibliai

---

minden pillanatában szükségszerűen magában foglalja a múlt esetlegességei és a jövőbeli várakozások közé feszített időhorizontot.” In: Kovács Éva: *Az emlékezet szociológiai elméletéhez*. Socio.hu 2012/1. 220-221.

<sup>20</sup> „Az emlékezés az ő [zsidóság] körükben öltött olyan új alakot, amely később a nyugati – és nemcsak a nyugati – történelem szempontjából legalább oly mértékben meghatározó lett, mint az emlékezőképesség antik művészete”, J. Assmann i.m. 30.; Gyáni Gábor: *A történelem mint emlék(mű)*. Budapest, Kalligram 2016. 42.; Connerton i.m. 45-46.

<sup>21</sup> Connerton i.m. 36.

<sup>22</sup> Mandelbaum i.m. 452-453.

<sup>23</sup> J. Assmann i.m. 49-50.

beszámoló önmagában elegendő anyagot szolgáltatott a zsidó nép tagjai számára az emlékezet változatlan megőrzéséhez; emiatt nem támadt bennük igény a történelem egy ehhez képest új fogalmára azért, hogy megfelelően alkalmazkodhassanak mind Rómához, mind a nála később létrejött világbirodalmak (és dinasztikus államok) bármelyikéhez”<sup>24</sup>.

Amikor Sarah megszokta, hogy szinte naponta meglátogatom, megkezdődtek rövidebb-hosszabb beszélgetéseink. Hiába próbáltam azonban az életútjáról faggatni, az európai történetmesélés narratív struktúráit segítségül hívva arról kérdezni, hogy hogyan került a Zsinagóga útra (*itt született*), hogyan ismerte meg későbbi férjét (*szomszédja volt*), hogyan éltek a világháború idején (*nem volt kapcsolatuk a Cochín határain túl húzóódó világgal*): nem jártam sikerrel. Ahogy Connerton is kiemeli, Sarah esetében – aki nem múltjának egy kiemelkedő eseménye, egy elért eredmény szemszögéből tekint vissza az életére - csakis a napok/hónapok/évek ismétlődő tevékenységeit és rítusait megidéző kérdés hozhatott hiteles elbeszélést<sup>25</sup>. Sarah szívesen is mesélt az ünnepekre való készülődésről, a főzésről, a Zsinagóga úton lassan múló időről. Az idő azonban, amely Cochínban a huszadik század közepéig egyfajta ciklikusságot mutatott (melyben esküvők, bár micvák, halotti megemlékezések sora követte egymást), ekkorra már csak az egyre szaporodó halotti leplekben, a hímzésért fél évszázadig felelős Sarah kezének gyengülésében, és a Zsinagóga úton magukra maradt üres házak csendjében volt mérhető. A közösségi emlékezet is „bajba” került, amikor a rituális ismétlődés megszakadni látszott: amikor már nem volt minjában; amikor Sarah utolsó olvasni tudóként maga is felejteni kezdte az olvasást; amikor az ünnepeket már nem, csak az ünnepek emlékét lehetett megülni – és már nem volt kinek továbbadni a majd fél évezreden át megőrzött emlékezetet. Ekkor Sarah fogadott fiához, a muszlim Thahához fordult, aki tízéves korában az iskola otthagására kényszerült és a Zsinagóga utcán fűszereket és szuveníreket árult, míg Sarah és férje gondjaiba nem vette. A napról napra gyengébb Sarah megtanította Thahát zsidó kípát varrni és halotti leplet hímezni – és ezzel mintegy a zsidó hagyomány letéteményesévé tette. Ezáltal a közösség emlékezetének tehát új fejezete kezdődött a héberül nem tudó, héber

---

<sup>24</sup> Yosef Hayim Yerushalmi: *Záchor. Zsidó történelem és zsidó emlékezet*. Osiris, Bp., 2000. 40.

Pierre Nora hasonlóképpen írja le – a mai társadalom emlékezetvesztésének nézőpontjából - a zsidóság emlékezetéhez és történelemhez való viszonyát: „Bárcsak emlékezetünkben élhetnénk még, nem lenne szükségünk arra, hogy helyeket szenteljünk neki. Nem lennének helyek, mert nem lenne történelem által hordozott emlékezet(...). Minden egyes gesztust úgy élnék meg, mint vallásos megismétlését annak, ami mindig is volt, mely mindig is hűsvér azonosítást teremtett a cselekedetnek és a jelentésnek. Amióta nyom van, távolság és közvetítés, már nem az igazi emlékezetben vagyunk, hanem a történelemben. Gondoljunk a zsidókra, a mindennapos hűségben bezárultak a hagyomány rituáléiba. Az „emlékezet népe”-ként való önmeghatározásuk e történelmi gondot zárta ki mindaddig, míg a világ felé való nyitásuk szükségessé nem tette számukra a történészeket.” Nora: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája*. Napvilág Kiadó 2010. 143.

<sup>25</sup> Connerton: *How Societies Remember* 18-20.

betűket csak másoló Thaha által, aki később Sarah kis boltjának vezetését is átvette és árulni kezdte a zsidó rituális tárgyakat. Végül egy napon pedig úgy döntött, egy amatőr videokamerával a zsidó hagyomány nyomába szegődik. Először Sarah-t kapta lencsevégre, amint gyertyatartót tisztít pénteken, majd Pészahra készülve tésztát dagaszt. Aztán felvételt készített, amikor egy szír keresztény pap és Sarah együtt énekeltek – mindkettőjük saját „liturgikus” dalokat, amelyek azonban egy ponton egymásba olvadtak.

Mindeközben a közösség emlékezete (vagy reprezentációja?) egy másik úton is elindult – a közösségtől teljesen függetlenül, legtöbbször annak tudomása és jóváhagyása nélkül, amikor az ide látogató antropológusok, majd a Cochint előzőnlő turisták is elkészítették vizuális anyagaikat. Először 1937-ben egy amerikai antropológus, David G. Mandelbaum forgatott Cochinban a Szimchát Tóra idején egy 16 mm-es kamerával. Filmre vette azt a diaszpórában is ugyanúgy lejátszódó rituálét, ahogy a Tóra tekerceket kihozzák a zsinagógából és körbe hordozzák a templom körül<sup>26</sup>. Ezen kívül utcai életképeket is rögzített a *Zsidó városban* és a város túloldalán található *Zsidó utcán*. Később, a hatvanas években egy újabb etnográfiai részletességű felvétel készült egy cochini esküvőről. Aztán a nyolcvanas években eljött a brit Channel 4, hogy erről az ismeretlen(!) közösségről forgasson<sup>27</sup>, majd több francia tévétársaság is készített itt *riportot*. A digitális forradalom által kamerákkal felruházott turisták is elkezdték posztolni titokban vagy Sarah beleegyezésével készült pár másodperces videóikat a világhálón. Amikor tehát a filmemhez kutatni kezdtem, napról napra több archív anyag és *found footage* állt a rendelkezésemre – amely azonban a közösség saját emlékezetét úgy tűnt, érintetlenül hagyta.

Jamie Baron filmteoretikus *The Archive Effect* című írásában arra a következtetésre jut, hogy a digitális forradalom következtében az *archív* és *found footage* közötti határvonalak elmosódní látszanak<sup>28</sup>. Nem csak a hivatalos archívumban őrzött, előszelektált, jóváhagyást nyert anyagok minősülnek ma már archívnek, hanem minden más felvétel is, amelyet a nézői tekintet archívként kezel – mint a jelenhez képes lezárt múlt egy szeletét. Vagyis a fent említett anyagok, és később, a Thaha által egy szekrény mélyéről előkotort VHS, mely többek között Sarah aranylakodalmát rögzítette, mind archívként működtek – az én filmkészítői tekintetemnek.

---

<sup>26</sup> D. G. Mandelbaum: *Scenes of Jewish Life in Kochi, 1937*. The Magnes Collection of Jewish Art and Life, Berkeley, California.

<sup>27</sup> Channel Four, *Bandungfiles* 1985-91.

<sup>28</sup> Jaimie Baron: *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Projections - Berghahn Journals. Vol. 6, Issue 2, 2012/2014. 103.

Nem úgy a közösségnek, magának. Amikor Sarahnak 2017-ben, újabb látogatásomkor megmutattam az 1937-es Mandelbaum filmet, nagyon izgatott voltam a Baron által kiemelt *időbeli és szándékbeli diszkrépancia*<sup>29</sup> tetten érhetősége miatt. Egyrészt, hogy nyolcvan év eltelt a felvétel pillanata óta, és Sarah gyerekkori megjelenésében – Barthes télikertben készült fényképéhez hasonlóan – az előttem ülő öregasszony sejlett fel<sup>30</sup>. Másrészt lebilincselő volt, hogy Mandelbaum célja a felvétel készítésekor, hogy egy „egzotikus”, „messzire szakadt” közösség által megélt rítusban a zsidóság általános jellemzőit fellelje, mennyire másként olvasható ma, Cochinban ülve, általam vagy akár Sarah által is. Vajon lehet-e ezt a felvételt úgy nézni, hogy nem vetitem rá, mi történt Sarah-val 1937 óta, vagy hogy mi történt a zsidósággal 1937 után?

Sarah számára a film visszanevezése azonban egészen másképp volt mágikus, mint számomra. Egy pillanatra ismét tizenöt éves volt, a körülötte állókat pedig tapinthatóan jelen lévőnek, még mindig élőnek látta. Ez talán azért is történhetett meg, mert nem tudom, hogy hányszor láthatta életében ezt a felvételt – de biztos, hogy nem sokszor és már jó ideje nem, amikor én nyolcvan évvel a forgatás után elé tettem egy laptopon. Tehát a közösség még ezt a fontos pillanatot megörökítő, a valóságban pedig a közösség halottait örökéletűvé avató felvételt sem emelte be saját kollektív emlékezetébe, történetmesélésébe.



3a. Mandelbaum 1937



3b. Jelenetfotó, Emlékek őrei 2022

Mandelbaum a filmjét kísérő antropológiai írásában kijelenti, számára az volt a legérdekesebb cochini terepmunkája során, hogy tanúja lehetett, ahogy e távoli kontinensre, más kulturális közegbe áttelepült zsidó közösség érintetlenül megőrizte alapvető sajátosságait a hagyományok, a vallási és kulturális gyakorlatok terén<sup>31</sup>. Az amerikai antropológus fókuszát

<sup>29</sup> Baron i.m. 105, 111.

<sup>30</sup> Barthes i.m. 77-83.; Marianne Hirsch: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press, 2012. 2-5.

<sup>31</sup> Mandelbaum: *The Jewish Way of Life in Cochin, Indiana*, 1939. 423-424.

tovább gondolva engem pedig az érdekelt, hogy a zsidóságot általánosan példaként hozó emlékezetkutatások vajon milyen anomáliákkal szembesülnének a cochini zsidók emlékezetvesztésének e különleges pillanatában? És amit 2013 és 2019 között Cochiban megtapasztaltam – a történetek, az emlékezet generáció közötti továbbadásának elakadása – vajon tetten érhető-e saját tágabb (európai) és szűkebb (családi) emlékezeti közösségemben is?

### Egy másik emlékezet



4. Jelenetfotó, Emlékek őrei 2022

Mandelbaum felvételei számomra is mágikusak voltak, mert – Baront idézve – nemcsak archív „effektet” éreztem a megnézésükkor, hanem *archive affectet*<sup>32</sup> is: a látottak, a múlt e filmre vitt darabkája és annak elmúlása meghatott. Noha a felvételek hang nélkül készültek, szinte hallottam a Tóra-tekerccsel felvonuló tömeg zsongását, az éneklés és imádság keveredését, és Barthes-hoz hasonlóan, a gyermek Sarah alakjában megpillantottam a 94 éves Sarah-t, az öreg néniben pedig az egykor kendőt viselő gyereket – és kettejük között a halálhoz egyre közelítő öregasszony fekete-fehér halhatatlanságát.

Az antropológus Mandelbaum anyaga azonban két további dolgot is feltárt előttem, amit Sarah visszatérő beszélgetéseink során *elfelejtett* mondani, ám amit később segítségül

---

<sup>32</sup> Baron i.m. 109.



hívhattam az első találkozásunkkor érzett punctum megfejtéséhez. Az egyik az volt, hogy amikor Sarah *Paradesi zsidó* néven is emlegetett közössége a 16. században megérkezett Cochinha, egy már másfél évezrede itt lakó – saját emlékezetük szerint a második Jeruzsálemi Templom lerombolása után ide menekült – *másik zsidó közösséget* talált itt. És ennek a két közösségnek a feszült viszonya (rácáfolva Mandelbaum megjegyzésére, amely a Paradesi zsidók érintetlen hagyományairól szól, és inkább Nathan Katz érvelését követve, miszerint az érintetlenül megőrzött zsidó hagyományok valójában mindenestül beágyazódtak a hindu kasztrendszer hierarchikus kereteibe<sup>33</sup>) a mindennapokban is megjelent vallási, kulturális, közösségi szinten. A *Paradesi* és a *Malabari* zsidók nem házasodtak, a később érkezett, ám jobb érdekérvényesítési készséggel rendelkező, idegen nyelveket beszélő *Fehér Zsidók* (Paradesi) pedig nem engedték be az évezredek múltú *Fekete Zsidó* (Malabari) közösség tagjait a zsinagógájukba. Az 1937-es felvétel alaposabb szemügyre vétele után feltáruló két nagyon is különböző közösség viszonya így már közelebb volt a diszkriminációt oly gyakran felemlegető kelet-európai identitásomhoz.

Mandelbaum másik számomra fontos kérdésfelvetése az eredeti szövegben mintegy zárójeles megjegyzésként volt olvasható: vajon nem várható-e, hogy a 2000 éve Cochinha menekült első hullám, majd a négyszáz éve Cochinha menekült második hullám után érkezik majd egy harmadik zsidó menekülthullám is Dél-Indiába? – veti fel cikkében. Ezáltal, írja, „a történelmi ciklus visszatér a régi kerékvágásba. Ha [Németországból] többen Cochinha menekülnek, egy újabb zsidó kaszt jöhet majd létre” – elmélkedik Mandelbaum 1937-ben, utalva azoknak a zsidóknak az *esetleges* bevándorlására, akik Európát a harmincas években *esetleg* el kényszerülnek hagyni.<sup>34</sup>

Noha az ezt követő években India szerte több helyre is érkeztek kelet-európai zsidók, akik a második világháború atrocitásai elől menekültek, Cochinha nem került sor a „harmadik hullám” befogadására. Mi több, a cochini zsidók elzártságukban nem is hallottak a Holocauról (a Mandelbaum által említett Németországból érkező egyetlen férfira sem emlékeztek), és ennek az a városi legenda a leghitelesebb szószólója, amely szerint az ötvenes években Izraelbe kivándorló cochini zsidók a megérkezésük után azt kérdezték: melyik ünnepünk is a Yom HaShoah? – mintha ez a dátum is egy lenne a távoli múlt eseményeinek emléket állító hagyományos ünnepek közül (holott ez a Holocaust áldozataira, túlélőire való megemlékezés napja).

---

<sup>33</sup> Mandelbaum i.m. 424., Katz i.m. 147.

<sup>34</sup> Mandelbaum i.m. 439.

Cochin az elmúlt századok során hol portugál, hol holland, hol brit uralom alatt állt és Sarah közössége, a Paradesi zsidók nem tapasztaltak diszkriminációt<sup>35</sup>, a közösség a maharadzsa kegyét élvezte és lassan nyitó értelmiségi tagjai a huszadik században a cochini elithez tartoztak. India függetlenné válása (1947) és Izrael megalakulása (1948) azonban változást hozott mindkét közösség mindennapjaiban. Az előbbi kihatással volt a zsidók anyagi státuszára (hiszen sokuk saját tulajdonban lévő vállalatát államosították), az utóbbi pedig új látogatókat hozott Cochinha: izraeli alijázást szorgalmazó ügynökök érkeztek, hogy 'hazahívják' a cochini zsidókat az Ígéret földjére.

Az ezt követő néhány évet a cochiniak kollektív emlékezete mindörökre törölte. Hallgatás övezte az elsőként Izraelbe költöző családok sorsát, akik táborokba kerültek, akiket diszkriminált az izraeli társadalom sötét bőruk miatt(!) – és akik közül sokakat visszaküldtek Indiába, mert állítólag egy *elefantiázis* nevű betegségben szenvedtek. És amikor filmem előkészítése során 2016-ban először utaztam Izraelbe és azt kérdeztem több huszonéves cochini származású fiattól, hogy ők „fekete” vagy „fehér” zsidóktól származnak-e, a legtöbben bevallották, hogy nem is tudtak hasonló különbségtételről – sőt legtöbben Cochint sem tudták elhelyezni a világtérképen.

Így a Zsinagóga úton az emlékezet fenntartását szolgáló ciklikusság megszűnésével, a saját történetírás hiányával, az emlékezet tovább élésének harmadik lehetséges útja is zsákutcába jutott: az Izraelbe költözött családok a számos átélt trauma okán a múlttól való teljes hallgatást választották. A traumák pedig számosak voltak. A közösség egy része, noha a migrációt sürgető Jewish Agency ügynökei hívására döntött az alija mellett, mégis saját pénzből finanszírozta a kivándorlást. Ez azt jelentette, hogy egyik napról a másikra eladták javaikat, kivették gyerekeiket az iskolából és útra keltek – mindent felégettek maguk mögött. Az út a közösség emlékezetében egy mitologikus történetben él tovább – egy kisgyermek történetében, aki Bombayben, miközben családja a továbbutazásra várt, elveszett. Miután egy álló napig kereste a családját, elcsigázva és teljesen kiszáradva, egy ember hozzálépett és vizet kínált neki – és ahogy a víz ivása előtt betakarta a fejét és imádkozott, abból jöttek rá, hogy a zsidó közösséghez tartozik és így tudták a családjához visszavinni. A (gyanúsán) fikciós megformáltságú, mágikus realizmushoz közelítő történet mintha a költözés többi történetét lenne hivatott helyettesíteni vagy elfedni. Más történet pedig Cochin hátrahagyásáról, az

---

<sup>35</sup> A történeti hűség kedvéért meg kell említenünk, hogy 1530-tól kezdődően, Kerala és Goa megyék portugál uralma alatt megnőtt a zsidókkal szembeni atrocitások száma, mely a hollandok hatalomátvétele előtt, 1662-ben tetőzött. A XVII. században Cranganore-ból elmenekülő zsidókat azonban a cochini maharadzsa az 1560-as években befogadta, és letelepedésük után épült a világörökség részét képező, Sarah utcáján álló Paradesi Zsinagóga (1568). Katz i.m. 151., 155., Mandelbaum i.m. 429-430.

utazásról nem igen hallható a közösségben – holott néhány családnál a hatalmas utazótáskák a pincében mementóként még mindig ott sorakoznak.

Amikor a családok 1949-től kezdődően megérkeztek Izraelbe, a 'tejjel, mézzel folyó Kánaán' helyett gyűjtőtáborokat, szélsőséges klímát találtak. Ennek az időszaknak a gyereki létre vetülését szintén sokan átélték, azonban ez sem emelődött be a közösség emlékezetébe. 2016-ban, amikor Izraelben megpróbáltam a Cochinból származó zsidók generációinak emlékezetét feltárni, feléleszteni, az akkor hatvanéves Avraham Eliyahu, egyik szereplőm édesapja életében először osztotta meg gyűjtőtáborbeli élményét. Amikor megérkeztek Izraelbe, mesélte, egészségügyi vizsgálatnak vetették alá a felnőtteket, gyerekeket egyaránt. Eliyahut, sok más gyerekkel együtt elválasztották a szüleitől – mondván, hogy egy sömör jellegű fertőző bőrbetegségben szenved (*gazezet*). A karantén okozta addigi traumákon felül a gyerekeket sugárkezelésnek vetették alá, amelynek következtében sokuknak az életük későbbi szakaszában sem nőtt vissza a haja.

Anette Kuhn *Családi titkok* című fényképeket elemző könyvében kifejti, hogy a nagy történelmi eseményekre (mint például a királynő 1953-as megkoronázása Nagy-Britanniában), mindenki saját mikroperspektívájából emlékezik<sup>36</sup>: milyen ruhát viselt, hol volt, mit csinált éppen, amikor az adott esemény történt vagy akár milyen volt a szülei közötti viszony aznap. Eliyahu elbeszélése a kamerám előtt 2018-ban azért is születhetett meg, mert ebben az időszakban kezdtek a bevándorlók történetei az izraeli közbeszédben előtérbe kerülni. 2019-ben egy dokumentumfilm, a *Ma'abarot*<sup>37</sup> végleg beemelte a közbeszédbe a tranzit- és gyűjtőtáborokban uralkodó viszonyokat, és a sugárkezeléssel kísérletező – igen rossz asszociációkat keltő - orvosokat. Ám Eliyahu elbeszélésének a csúcspontja nem maga az elszenvedett – és a film bemutatása után államilag is beismert – orvosi kezelés volt, hanem az a pillanat, amikor – már nem gondolva, hogy viszontláthatja a tábor közben elhagyó családját, megpillantotta a szüleit és futni kezdett feléjük, majd elesett és egy küszöbön elvágta az állát – amely egy mai napig is látható, nehezen gyógyuló sebet hagyott hátra. Takács Miklós szerint az egyéni és a kollektív trauma közötti különbség az, hogy „míg az egyéni trauma ismérve az akaratlan ismétlésben, a test közvetlenségében való megjelenés, illetve a nonverbalitás, addig a kulturális trauma létének előfeltétele a közvetítettség, történjék az a szóbeliség, az írásbeliség vagy az elektronikus médiumok keretében”<sup>38</sup>. Eliyahu és közössége esetében azonban a trauma

---

<sup>36</sup> Annette Kuhn: *Family Secrets - Acts of Memory and Imagination*. London-New York, Verso, 1995, 2002. 81/82.; O. Réti Zsófia: *Nekünk nyolcvan: közelítések a nyolcvanas évek magyar kulturális emlékezetéhez*. Debreceni Egyetemi Kiadó 2018. 71.

<sup>37</sup> Dina Zvi Riklis: *Maabarot* (4x50 perces dokumentumfilmsorozat, majd egészestés dokumentumfilm), 2019.

<sup>38</sup> Takács Miklós: *A kulturális trauma elmélete a bírálatok tükrében*, *Studia Litteraria*, 2011. 49.

mintha fordítva viselkedett volna: a nehezen verbalizálható személyes és szimbolikus történet végül elmondásra került, ám a kivándorlás ezen fázisából a cochini zsidók közös emlékezetében alig maradt bármi látható vagy tapintható. A közösségben nem beszéltek sem Cochintról, sem a kivándorlásról, és legfőképpen nem a fiatalabb generáció füle hallatára.

A táborokból kiszabadult, főleg Izrael északi határvidékére, illetve a Negev sivatagba betelepített cochini közösségek „élő pajzsként” keltek új életre: a konfliktus zónákba telepített cochini férfiak több terrortámadásnak, honvédő harcnak lettek hősi halottjai – és ezt akár már be lehetett volna emelni a közösség emlékezetébe. Az új közegben nehezen integrálódó férfiak azonban alkohol problémákkal küzdöttek, és a közösségben soha nem látott számban történtek öngyilkosságok. A Cochint hátrahagyó családok képtelenek voltak számot vetni helyzetükkel, hogy sem beilleszkedni, sem visszaköltözni nem tudnak. Ezt követően hosszú évek teltek el, melyeket a második generáció teljes felejtése, illetve a harmadik generáció teljes tudatlansága fémjelzett, mígnem a katonaság – iskola – helyi kisközösségek integratív szerepe segített a cochiniaknak megtalálni a helyüket a kortárs izraeli társadalomban. Ez azonban úgy tűnt, az identitás cochini *al-mappájának* teljes törlését követelte meg.<sup>39</sup>

Amikor Eliyahu fiával, a filmemben szereplő izraeli-cochini képzőművésszel arról beszélgettem, hogy az Izraelben élő cochiniak vajon miért nem hívták segítségül saját kommunikatív emlékezetük megformálásához sem a *traumát*, sem a *nosztalgiát*, mely „mint kulturális identitás formáló erő, alapvető forrása a múlt koherens, szükségszerűen szelektív és elrendezett narratívává alakításának”<sup>40</sup>, Meydad arra hívta fel a figyelmemet, hogy a bevándorló indiai zsidók traumájának háttérbeszorulása minden bizonnyal a Holocaust erőteljesebb jelenléte miatt alakult így. Aleida Assmann áldozati konkurenciáról beszél, amikor „ugyanazon az emlékezőközösségen belül több kollektív traumatizációra okot adó emlék is a közösség identitásformálásának feladatára tör”<sup>41</sup>. Az ötvenes-hatvanas években Izraelben az európai zsidóság által elszenvedett trauma tehát erősebbnek bizonyult az ún. *mizrahi* (Ázsiából, Észak-Afrikából érkező) zsidók szenvedéstörténeténél.

---

<sup>39</sup> Amikor 2017-ben a tel-avivi CoPro pitching fórumon először mutattam be a projektet, a prezentációmot hallgató megrendelő szerkesztők, producerek közül többen elgondolkodva mondták: „Milyen érdekes, amikor mi fiatalok voltunk, még lehetett hallani a cochini zsidókról, mára mintha felszívódtak volna!”

<sup>40</sup> O. Réti i.m. 25.

<sup>41</sup> Aleida Assmann: *A holokaustt a világ emlékezetének gyűjtőpontjában – Nemzetközi perspektívák*. Múlt és Jövő, 2015. 74., O Réti i.m. 27.

### 3. Felejtés és elhallgatás – a generációk találkozópontja

*A fényképek egy prizmát kínálnak, melyen keresztül a kulturális emlékezet posztmodern terét tanulmányozhatjuk, ahol maradványok, romok, szétszórt tárgyak hevernek arra várva, hogy összegyűjtsék, összeszereljék őket, és a legkülönfélébb perspektívákból mesélhessék el legváltozatosabb történeteiket.*

MARIANNE HIRSCH

Míg dél-indiai utazásom egészen véletlenül a *par excellence* emlékező kultúrába való betekintéshez vezetett, addig az ott tapasztaltak és a felvett nyersanyaggal való első szembesüléseim során fel kellett tennem a kérdést: vajon az a kultúra, ahonnan én ránézek az indiai zsidók emlékezetére, hogyan viszonyul a közösségi emlékezethez? És – ahogy ez Mandelbaum írása kapcsán felmerült bennem – vajon a cochini emlékezet-mintázatot, az emlékezetvesztés tapintható stációit fel lehet-e használni, hogy a saját közösségem/családom emlékezetével számot vessek?



5. Jelenetfotó, Emlékek őrei 2022

Jan Assmann a napjainkban megjelenő „felejtést, a manipulációt, cenzúrát, megsemmisítést, átírást, és mással helyettesítés útján elfojtást” az „elevenen tartás és az évezredek átívelő fonalfelvétel” ellenpontjaként írja le<sup>42</sup>. Ezeknek a formáknak szinte mindegyikét személyesen is megtapasztaltam közvetlenül a rendszerváltás elé eső gyerekkoromban, kamaszkoromban

---

<sup>42</sup> J. Assmann i.m. 23.

vagy akár azt követően. A több kritikus által is esszéfilmként jellemzett *Emlékek őreiből* egy narrátort jelöltem ki a kelet-európai emlékezet hordozójaként, hogy az emlékezésről és az elhallgatásról hangosan gondolkozzon. Catherine Russell *Experimental Ethnography* című könyvében kiemeli, hogy „Az esszé azért is hasznos műfaj, mert az írói én-t egy olyan környezetéről szóló elbeszélésbe helyezi, amely nem kíván átfogó tudományos vagy mindenre kiterjedő megállapításokat tenni, hanem vállaltan bizonytalan, tapogatózó és elgondolkodó.”<sup>43</sup> Filmemmel egy időben készülő doktori kutatásom én-je azonban a mai kiskamaszokhoz el(nem)érő kollektív emlékezet tudományos kutatásába kezdett. Meglepő módon az általam teremtett narrátor-én és a szakirodalmi szövegekben elmélyülő doktorandusz-én emlékezeti élménye egy ponton összeért és a *felejtésben* csúcsosodott ki. A felejtésben, amely részemről az elhallgatott, félre rakott családi történetekkel való szembesülésben, a kiskamaszok részéről pedig a rájuk ömlő digitális információáradat miatt feledésbe merülő családi történetek ignorálásában nyilvánult meg — mintha az okoseszközök által mindent elárasztó információ ugyanúgy a felejtés előmozdítója volna, mint korábban az elhallgatás vagy elfojtás.

Connerton, Marc Bloch-ra hivatkozva par excellence emlékezet-közösségnek a parasztságot nevezi<sup>44</sup>, ahol a generációk közötti emlékezetátadás egyeneságon megvalósulhatott. Ezekben a családokban tipikusan a nagyszülői generáció volt az, amelyik a családi orális hagyomány továbbadását magára vette, különös tekintettel a nagymamákra, akik az aktív szülői generáció helyett a gyerekek ellátásáért, neveléséért voltak felelősek. Ők voltak a narratív hagyomány továbbvivői. A családi emlékezet, ahogy írja, tehát nem „libasorban” adódott tovább, láncszem-szerűen; a gyerekek nem a saját szüleik közvetítésén keresztül kerültek kapcsolatba az őseikkel, hanem a nagyszülőkön keresztül. „Minden új elme formálása egyben egyfajta visszalépés is volt, mivel a legképlékenyebb mentalitás került kölcsönhatásba a leghajlíthatatlanabbal, miközben a közbenső generációt átugrotta, mely a haladás motorja lehetett volna”<sup>45</sup>. Az emlékezet átadásának ezen módja tehát nagyban hozzájárult a paraszti társadalmak lényegét képező tradicionalizmus fenntartásához, míg végül az így továbbörökített narratívát először az iskola és a katonaság intézménye kezdte ki, majd Nora szavait idézve, az egész világot „táncba vivő globalizáció, demokratizálódás, a tömegesedés és média világának jól ismert jelensége.”<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Catherine Russell: *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, London, Duke University Press, 1999. 277.

<sup>44</sup> Connerton i.m. 39.

<sup>45</sup> Connerton i.m. 39.

<sup>46</sup> Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája*. Napvilág Kiadó 2010. 142.

A huszadik század második felétől a magyar családokban a nagyszülői szerepek folyamatosan átrendeződtek<sup>47</sup>. Ebben szerepet játszott a korábbi generációs együttlakási szokások megváltozása, a nagyszülők munkavállalási paraméterei, a nyugdíjkorhatár kitolása, az életszínvonaluk fenntartásáért küzdő családokban végsőkéig dolgozó idősök elérhetősége. Korábban „hajlíthatatlan történetmesélésüket” átformálta a rendszerváltás, a nagyváros felgyorsult ritmusa, így ma a közösségi emlékezetet a gyerekek inkább már az iskolában, médiában megjelenő szűrőkön keresztül teszik magukévá. Az 1995-2010 között, vagy ezután születettek pedig a külföldre kitelepülő és ezáltal a nagyszülőktől még inkább elszigetelődő családok nagy száma és a digitális forradalom szinte teljes térhódítása miatt még kevésbé vehetik ki részüket a nagyszülői történetmesélésből.

De vajon a hagyománnyal, a narratívával is történt valami, vagy „csak” a generációk között megszakadt dialógus a felelős azért, hogy a kommunikatív emlékezet egyre kevésbé éri el a mai tizenéveseket? Yerushalmi szerint, „amikor azt mondjuk, hogy egy nép »emlékezik«, valójában azt mondjuk, hogy a múltat tevékeny módon továbbadták a jelen nemzedéknek, s az ezt a múltat *jelentéssel bíró valamiként* a magáévá fogadta. S megfordítva, a nép »felejteni« fog, ha az a nemzedék, amely jelenleg a múltat birtokolja, nem nyújtja azt át a következő nemzedéknek, vagy ha e következő nemzedék elutasítja, amit kap, és nem adja tovább, ami ugyanezt jelenti”<sup>48</sup>.

A fentiekből két attitűd körvonalazódik: vagy a múltat birtokló nemzedék hallgatása, netalán elhallgatása, vagy a múltat át nem vevő fiatal generáció értetlensége és/vagy érdeklődéshiánya az oka a hagyomány felmorzsolódásának. Filmem narrációja – párhuzamot vonva az Izraelbe emigrált cochini közösség és saját családom hallgatása között – családi titkokról, elhallgatásról beszél. Ezzel szemben a mai tinédzserekkel tartott családtörténetre fókuszáló filmes workshopjaim az érdeklődés hiányáról, és a múltbeli történetekkel szemben érzett *zavarról* tanúskodnak – inkább a feledésre ítélt történetek irányába mutatva<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Vaskovics László: Családszerkezeti átalakulások európai kitekintésben. Szociológiai Szemle 2014. 24(1): 5–39.

Gyarmati Andrea: A nagyszülői gyermekgondozás intergenerációs változásának néhány jellemzője Magyarországon, kvalitatív adatokon. Demográfia, 2014. 57. évf. 1. szám, 45–72.

Jancsák Csaba: Családtörténetek hiánya, történelemtől elidegenedett nemzedék, új ifjúsági sebezhetőségek és történelemtanítás. Magyar Tudomány 181(2020)8, 1014–1021.

<sup>48</sup> Yosef Hayim Yerushalmi i.m. 113.

<sup>49</sup> Yerushalmi szerint a hagyományátadás megtörhet hirtelen, vagy egy felmorzsolódási folyamat során is. Az elv azonban nem változik: „egy nép soha nem »felejthet« el valamit, amit előzőleg nem vett át.” Yerushalmi i.m. 113. és Gyáni Gábor i.m. 39-40. Jancsák megállapítása a fokozatos felmorzsolódás mellett szól: „a szülői generáció nagy része sem hallotta már a családtörténeteket, de ha igen, akkor sincs mód, nincs idő – napjaink hajszoltsága okán – a történetmesélésre.” Jancsák i.m. 1015.

De visszatérve az előbbi kérdéshez: mi az az emlékezet, ami ma a szűkebb környezetemben megfigyelt kiskamaszok, az őket tanító pedagógusok elbeszélése, a workshopjaim tanúsága szerint felejtésre van ítélve? A szociálintropológus Connerton szerint „ha egyáltalán létezik olyan, hogy társadalmi emlékezet, akkor az leginkább a szervezett megemlékezésekben érhető tetten”, és azok performativitásában<sup>50</sup>. Szemben a cochini zsidóság kommemoratív aktsaival, amelyek az ünnepek és a vallási rituálé közösségen belüli évszázados ismétlésével adták tovább az idősebb generáció megkérdőjelezhetetlen örökségét, Magyarországon az ünnepek - a nemzeti (központosított) megemlékezések és a családi (személyes) emlékezetek teljesen különváltak. A cochini zsidóságnak, míg Indiában élt, nem voltak történetírói, miközben Kelet-Közép-Európában a történelmet (és a történelemkönyveket) folyamatosan *újrairják*. A Biblia és a vallási rituálék által hitelesített és érzelmileg interiorizált indiai megemlékezésekkel szemben Európában az ünnepi megemlékezések a francia forradalom óta a közösségi emlékezet tudatosan felépített, az aktuális politikai diskurzust kiszolgáló elemei<sup>51</sup>.

Személyes emlékezetemet segítségül hívva, egy gondolat kísérlet erejéig megpróbáltam felidézni, hogy amikor én annyi idős voltam, mint a kutatásomban szereplő tizenévesek, a közösségi emlékezet milyen formákat öltött. A hetvenes-nyolcvanas években az általános iskola identitás-formáló hatása világosan megfigyelhető volt, még ha a rendszer folyamatos változása közben ennek mértéke egyre változott<sup>52</sup>. Alsó tagozatban fontos eseményként éltük meg a kommunista rendszer kínálta éves kalendáriumot – a rendszer által emlékezetben tartott ünnepek iskolai miniatűr, gyerekekre szabott változatát. Április 4., május 1., november 7. – melyet kisdobos-, úttörő egyenruhában, évről évre szinte azonos koreográfiával, Himnusz-Szózat énekléssel, és leegyszerűsített, ám a gyerekek élményeihez még csak nem is közelítő műsorokkal ünnepeltünk. Egyéni emlékeink és legfőképpen a korábban már emlegetett *villanófény emlékezet* azonban inkább ahhoz kapcsolódik, hogy éppen ki ájult el a hosszú álldogálás során, semmint az ünnepi műsor üzenetéhez. Az iskolai ünnepek erőteljesen a rituális ismétlésre épültek, emlékeim szerint nem volt igény(?), sem engedély az újításra – egy-egy ünnepi forgatókönyvet évről évre megörökölt a következő osztály. Ilyen módon az alapvető megünneplendő történetek rögzültek, és meglepve tapasztaltam, amikor nemrégiben rátaláltam Macskássy Kati 1981-es animációs kisfilmjére, hogy a fejekben a szereplőket és a kronológiát tekintve talán mégsem volt tökéletes rend<sup>53</sup>. Szemben Sarah ünnepeinek

---

<sup>50</sup> Connerton: *How Societies Remember* 4.

<sup>51</sup> Gyáni: *A történelem mint emlék(mű)* 122-124.

<sup>52</sup> Körömi Gábor-Somfai Barbara: *Ünnep az iskolában*. Közösségi élmény és alkotás. In: *A színjáték pedagógiája*. (Szerk: Golden Dániel) Budapest, SZFE, 2019. 93-94.

<sup>53</sup> Macskássy Kati: *Ünnepeink* (10'), 1981.



érinthetetlen és önmagába visszatérő múlt idejével, a magyarországi megünneplendő események létjogosultsága azonban hamarosan megkérdőjeleződött.

Emlékeim közt kutatva a rendszer és az iskolában ránk hagyományozott közösségi emlékezet megrendülésének két példájára akadtam: az egyik, amikor 1988-ban egy újonnan érkezett fiatal tanár engedélyt kapott, hogy saját ünnepi műsort állítson össze és magyar könnyűzenére, gyertyákkal koreografált március 15-i műsort adhattunk elő, amit először éreztünk magunkénak. A második áttörés akkor következett be, amikor a felszín alatt már régen ütköző családi és iskolai emlékezet, a kollektív és az individuális, az állami és az egyre szaporodó 'maszekok' közötti feszültség kezdett nyilvánvalóvá válni. Az iskolában pedig ez úgy csapódott le, hogy egyik pillanatról a másikra létrehozták *az egyéni úttörő* státuszát, aki ugyan még a közösségért cselekedett, de már nem a közösség részeként. Ilyen módon az úttörő feladatait egyedül végző gyerekek emlékezete levált az őrsként végzett feladatok közben gyűjtött közösségi élményekről (papírgyűjtés, gesztenyegyűjtés stb.), és így az előre rögzített és féltve őrzött (úttörő) értékrend és narratíva is relativizálódott, a családok *felülbírálhatták* döntésükkel a rendszer addig bebetonozottnak hitt narratíváit. Mindenesetre gyerekkorom alapélménye – és érdekes módon ez a mai kiskamaszok szüleitől gyűjtött történeteimben is visszaköszön –, hogy ugyan „az úttörő nem hazudik”, azonban az úttörő felmenői nem mindent mesélnek el a gyerekeknek, vagy ha meg is osztanak velük a rendszer által propagált történelemmel szembemenő családi történetet, annak elhallgatására szólítják fel őket.<sup>54</sup> „A késő Kádár-korszak e sajátossága a rendszerváltozás viszonylag zökkenőmentes és 'észrevétlen' folyamatával, a „forradalomcsinálás” elmaradásával együtt olyan keretet hozott létre, amelyben a múlthoz való viszonyulás két formája jöhetett létre: a részben az előző rendszer elhallgatásstratégiájából adódó felejtés és közöny, illetve a nosztalgikus vágyakozás az egyén anyagi gyarapodása után”<sup>55</sup> – vall ugyanerről az időszakról O. Réti Zsófia a nyolcvanas évek közösségi emlékezetét elemző könyvében.

Ahogy azonban az emlékezet átadás gyerekkori képe számomra a hatalom felől érkező, megemlékezést normativizáló iskolai ünnepek emlékezete volt, filmem forgatása során egy másik felülről irányított, *a felejtéssel szembe menő* emlékezeti projekttel is találkoztam. Miután

---

<sup>54</sup>Jancsák *Történelmi emlékezet és a család* című tanulmányában ezt a mai iskolások tapasztalataival összevetve így fogalmaz: „az iskolás korosztályok szüleinek nemzedéke és az idősebb nemzedékek számára a család korrigálta a manipulatív ideologikus tartalmakat ('...Gyermekem, ez így volt, ahogy elmondtam, nem pedig úgy, ahogy a tankönyvben olvastad, de erről ne beszélj senkinek').”

Jancsák Csaba: *Történelmi emlékezet és a család*. In: A.Gergely-Á.Kapitány-Kapitány Gábor-É. Kovács- V. Paksi Veronika (Szerk.) *Kultúra, közösség és társadalom*. Társadalomtudományi Kutatóközpont – Magyar Szociológiai Társaság 2020. 144.

<sup>55</sup> O. Réti i.m. 25.

feltárult előttem az Izraelbe kivándorolt cochini zsidók által megtestesített majdnem teljes assmanni emlékezetvesztési paletta, egy forgatás kapcsán megismerhettem az izraeli „gyökerkutatás” általános iskolai működési modelljét. Az úgynevezett *Avodat Shorashim* ('Gyöker projekt' héberül) egy teljes tanévre tervezett családkutatási feladat, mely az izraeli Oktatási Minisztérium kezdeményezésére került bevezetésre az 1980-es években a hetedikes - bár mitzva évet ünneplő - tanulók számára. “Eredetileg – és egyébként mind a mai napig – a projekt célja az egyes diákok saját családtörténetének dokumentálása volt, amely a modern Izrael sokféleségét hivatott illusztrálni. Valójában azonban az egész egy olyan időszakban indult, amikor a Holocaust emlékezet kezdett hangsúlyosan megjelenni az izraeli nyilvánosságban, a túlélők évtizedes hallgatása után. Ekkortájt váltak a túlélők gyermekei maguk is szülőkké és kezdtek a saját történetükre reflektálni”, írja Arnon Hershkovitz a projekttel kapcsolatos kutatási összefoglalójában.<sup>56</sup> Egyébként leginkább az állami és az állami vallásos iskolák vitték végig konzekvensen a diákokkal a kutatást, az arab/drúz-, illetve magániskolák sokkal kisebb mértékben vettek részt a programban.

Az izraeli családkutatási projekt nyomon követése számomra két szempontból volt érdekes: egyrészt mert cochini családok gyerekeit követtem, ahogy az iskolai projektben részt vesznek – és közben tanúja lehettem, hogyan próbálnak a hirtelen feltáruló információkkal megbirkózni (akárcsak a szülők, nagyszülők, akik először érezték felszólítva magukat történetük, történelmük elmesélésére). A gyerekek rögtön év elején azt a feladatot kapták, hogy a legkisebbtől a legnagyobb közösségig kutassanak: először saját magukról kellett írniuk, aztán a szűk családjukról, a faluról/városról, ahol élnek és végül az ország közösségében kellett elhelyezniük önmagukat. Ilyen módon tehát az amúgy hallgató családtagokat is szóra kellett bírniuk, természetesen a saját érdeklődésük és tudásuk szintjén. A projekt egyik visszatérő kritikája, amelyet Hershkovitz is megemlít, egyébként pont az, hogy a diákok csak nagyon kevés és a kreativitásukat lehatároló sorvezetőt kapnak a kutatáshoz<sup>57</sup> (pl. előre meghatározott témaköröket, interjúvázlatot, kérdéseket, amelyek főleg egy hagyományos, írásban benyújtott dolgozat formájában szeretnék a kutatás végeredményét vizsgálni). Ezen kívül az is sokszor elhangzik – a napi politika kontextusában értékelve a feladatot -, hogy a családkutatás egy „kötelező kör”, mely a kutatás sablonos kérdéseivel leginkább az egyéni identitások háttérbe szorítását, az állam „beolvasztó politikáját” kívánja előmozdítani. És noha abban az iskolában, ahol a legtöbbet forgattam, Izrael északi határvidékén egy nagyon nyitott, haladó szellemű

---

<sup>56</sup> Arnon Hershkovitz: *Genealogy and Learning Among Teenagers*. Conference paper. Genealogy and the Sciences, Wiezmann Institute of Science. 2018. (Shapira 2003; Wajnryb 1999 írásaira hivatkozik.) 38.

<sup>57</sup> Hershkovitz i.m. 39.

iskolaigazgató és projektvezető osztályfőnök közösségébe csatlakozhattam, és megfigyelhettem, hogy mennyire értő és érzékeny módon segítik a (*perifériáról érkező*) családi történetek feltárását (*is*), addig sok iskolában nem áll elég képzett és motivált tanár a gyerekek rendelkezésére, ami pedig az érzékenyebb történetek mentálhigiénés és pszichológiai kezeléséhez is elengedhetetlen volna<sup>58</sup>.

Mindezek ellenére – és ez volt számomra a projekt másik izgalmas tanulsága – szinte az első pillanattól fogva egyértelmű volt, hogy a gyerekek és szülők, de leginkább a gyerekek és a nagyszülők közötti kapcsolat a kutatás során egyre inkább elmélyül. Ezt támasztja alá egyébként Hershkovitz fókuszcsoportja is, ahol az 51 megkérdezett hetedikés közül “legalább egyharmad mondta azt, hogy a kutatás során közelebb került a szüleikhez, és érdekes módon több, mint 40 százalék a nagymamához, 33 százalék a nagypapához is; ezáltal is alátámasztva, hogy a nagymamák aktívabban részt vesznek az unokák nevelésében, mint a nagypapák.”<sup>59</sup> A diákok 85 százaléka pedig azt is mondta, hogy a kutatás során megtudott történeteket feltétlenül tovább fogja adni a saját gyerekeinek.

Ha egy pillanatra visszagondolunk az archaikus emlékezettársadalmakra és a nagymama korábban leírt szerepére, tudjuk, hogy nemcsak azért kerültek közelebb a nagymamákhöz, mert azok több időt töltenek az unokákkal, mint a nagypapák, hanem mert a történetmesélés hagyományosan is az ő reszortjuk volt. Én egyébként mind az izraeli, mind a 2022-ben Bécsben tartott workshopok során azt tapasztaltam, hogy a gyerekek először a nagypapákhoz fordulnak, akik a családi hagyomány „hivatalos”, büszkeségre okot adó történeteit adják tovább először– és ha nem állnak kötélnek, vagy ha „engedélyt adnak”, akkor jön a nagymama, hogy elmesélje a történetek személyes, törekeny, sokszor traumával és nosztalgiával terhelt verzióját.

Hershkovitz tanulmányának még egy félmondata segített saját kutatásom tovább lendítésében: Izraelben én is megfigyeltem, hogy a gyerekek ugyan nem futtatták csúcsra a kreativitásukat, sokan a nagyobb testvéreik által készített anyagot adták le újra, mégis egy dologban „többet csináltak”, mint amit kellett: a kutatáshoz telefonjaikat, digitális eszközeiket is használták – hang-, esetleg képrögzítésre, dokumentumok lefényképezésére – memóriájuk

---

<sup>58</sup> Egyébként ez a gyerekeket célzó családkutatás csak egy része az állam identitáskeresést támogató rendszerének, amely felnőtteket és a már nem dolgozó idősebb generációt is a családi gyökerek feltárására invitálja (főként európai utazások keretében). 2023-ban közelről megfigyelhettem egy ilyen családi kutatást: a Magyarországról Palesztinába emigrált Szenes Hanna családjának budapesti látogatását, melynek során operatőrként dolgoztam. A családtagok egyébként arról számoltak be, hogy gyerekként részt vettek a gyökérkutató feladatban, de felnőttfejjel mélyebbre szeretnének merülni a történetben. Az ő esetükben is előfordult egyébként, hogy a legnagyobb testvér alapos kutatását a kisebbek részben lemásolták.

<sup>59</sup>Hershkovitz i.m. 40.

kiterjesztésére. “Noha a feladatkírásban kifejezetten szerepelt, hogy csak minimálisan szabad digitális eszközöket használni, a diákok széleskörűen használták ezeket – vélhetően ezen eszközök mindennapjaikat eluraló szerepe miatt”, jegyzi meg a kutató, hozzátéve: „friss kutatások is alátámasztják, hogy a közhiedelemmel ellentétben ennek a generációnak a digitális képességei leginkább a szórakoztató tartalmak fogyasztására teszik őket alkalmassá, nem pedig kutatásra vagy az online böngésző által feldobott adatok kiértékelésére, és főleg nem a digitális technika tanulásra való felhasználására.”<sup>60</sup>

A kutatás során egy Magyarországra áttételesen vonatkoztatható, sajátos problémával is szembesültem: a Cochinban született nagyszülők sohasem tanultak meg héberül olyan szinten, amely az emlékek megosztásához elengedhetetlen finomságok érzékeltetését lehetővé tette volna, míg a harmadik generációban, a tinédzserekben fel sem merült, hogy a nagyszülők judeo-malayalam nyelvét elsajátítsák – így a kommunikatív emlékezet átadása emiatt is problematikussá vált. Ennek kapcsán megfigyeltem, hogy a magyar nagyszülői és unoka generációk között is létezik egyfajta nyelvi szakadék, amely nem csak a kommunikatív emlékezet és a történeti emlékezet közötti *távolságból* származik, hanem az *emlékezeti helyek* különbözőségéből (ide sorolom például a nagyszülők nyelvi háttérét, szóhasználatát, a könyveket, amelyeket gyerekkorukban olvastak és amelyek a nyelv és az ahhoz kapcsolódó reáliák miatt szinte hozzáférhetetlenek a mai gyerekek számára).

Az izraeli családkutató projekt tehát ráirányította a figyelmem, hogy a tágabb közösségi emlékezet dialógusba hozható a családi emlékezettel, habár „a társadalmi (a népi) emlékezet, nem annyi csupán, mint amennyit a kollektív memória nyilvánosan megmutat belőle: komoly szakadék tátong az ún. kollektív emlékezet és aközött, amit az egyéni, a családi, vagy a hozzá hasonló kisközösségi emlékezetek manifesztálnak, és amit tömören a biografikus emlékezet fogalma ír körül.”<sup>61</sup> De vajon Magyarországon a kanonizált közösségi emlékezeti gyakorlatokkal, ünnepekkel párhuzamosan milyen *családi emlékezeti gyakorlatok* figyelhetők meg? Megjelenik-e, amit Middleton és Edwards *conversational remembering*nek nevez<sup>62</sup>, vagyis, hogy kora gyerekkorban családi emlékezési aktusokban való részvétel által sajátítjuk el és gyakoroljuk be az emlékezés individuális eljárásait?

---

<sup>60</sup> HersHKovitz i.m. 42. itt az alábbi kutatásokra hivatkozik: LeBlanc, Furlong, Leger, &Freiman, 2018; Li, Snow, & White, 2015. l. Bibliográfia.

Időközben a fenti hiányosságokat orvosolandó az Oktatási Minisztérium kiterjesztette a programot az 5-9. osztályra, és folyamatos támogatást nyújt a pedagógusoknak, hogy a projekt a diákok számára valóban egy kutatási metodikát fejlesztő feladattá (is) válhasson.

<sup>61</sup> Gyáni: A történelem mint emlék(mű) 44.

<sup>62</sup> Edwards-Middleton idézi: Kovács Éva: *Az emlékezet szociológiai elméletéhez*. Socio.hu 2012/1. 223.

## Z-, Alfa- avagy Youtube-generáció és az emlékezet

Az Assmann-monográfia bevezetőjében leírt és disszertációm elején idézett Széder-esti rituálé során kérdező gyerekek kilétét továbbgondolva felvetődik a kérdés, hogy fel lehet-e állítani a mára elterjedt és elfogadottá vált X-Y-Z-Alfa-digitális bennszülött stb. generációk modelljét a négy kérdező gyerek mintájára.<sup>63</sup> Vajon a Hágáda melyik gyermekei lehetnének a filmes workshopjaim által megszólított kamaszok?

A múlt századi generációs beosztások elsősorban a nemzedékek kronológiai együtt létezését, az egyazon társadalmi és történelmi térhez, időhöz való tartozást, az azonos sorsfordító események ugyanazon életszakaszban való megélését helyezték előtérbe<sup>64</sup>. A digitális forradalom nemzedéki beosztást is átformáló hatása következtében, a 2000-es évektől kezdődően a korábbi besorolást felváltotta a megváltozott tevékenységeinket, mindennapi rutinunkat és a digitális eszközökhöz való viszonyunkat is számba vevő generációs besorolás. Míg például az 1965 előtt születettek a mai napig új médiumként használják az internetet, a mobiltelefont és az emailt, addig a mai tinédzserek, az ún. Z- és Alfa generáció (előbbieket 1995-2010, utóbbiak a 2010 után születettek), vagy ahogy O. Réti nevezi őket, a „YouTube generáció”<sup>65</sup> digitális bennszülöttként nem is ismertek már mást, mint a fentiek állandó jelenlétét és a digitalizáció által biztosított lehetőségek készségszintű használatát. És ugyan a friss kutatások a digitális eszközhasználat mentén jelölték ki a különböző generációkat, ám ezzel szoros összefüggésben jellemzésüket kiterjesztették a tanulásra, munkára, pénzre, birtoklásra való viszonyra, illetve a szabadidős elfoglaltságokhoz, olvasási szokásokhoz,

<sup>63</sup> A négy fiú történetének generációs dekódolására tesz kísérletet Raj Tamás egykori főrabbi is a zsidó hagyomány kontextusában: „Nagyszüleink-dédszüleink hagyományos nevelésben részesültek: ismerték a zsidó hagyományokat és gyakorolták is azokat. Gyermekeik azonban már idegen szellemben nevelődtek: noha járatosak voltak a zsidó tudományban is, nem érezték azt magukénak. A harmadik nemzedék (szüleink nemzedéke) odahaza még látta-átélte a zsidó szokásokat, ám fogalma sem volt azok mélyebb értelméről-jelentéséről, így számára a zsidóság inkább csak (...) egyféle nosztalgiként őrződött meg. Ők a holocaust szörnyű emlékeinek hordozói is, akik szolgáltra nevelődtek, akiket - kimondani is tragikus - csak az „erős kéz”, az antiszemitizmus pokla lökött vissza az egykönnyen elfelejtett zsidóság területére. A negyedik nemzedék már „kérdezni sem tud”: nincsenek emlékei, mint szüleinek, s persze nem gyakorolja, nem érti és nem is ismeri a zsidó történelmet, a hagyományokat(...). S mégis, éppen ez az elveszített hitt „negyedik nemzedék” lesz képes újra felvenni a porba hullott stafétabotot...” Raj Tamás: A negyedik nemzedék, Budapesti Zsidó Hitközség, 2017.

<sup>64</sup> McCrindle generációs modell

McCrindle-Wolfinger (2009)
Baby boomers (1946-64)
X generáció (1965-79)
Y generáció (1980-1994)
Z generáció (1995-2010) Alfa generáció (2010-

<sup>65</sup> O. Réti i.m.67.

információszerzéshez és tartalomformáláshoz való hozzáállásukra is. Ezek alapján tehát a kutatásom idején 12-15 éves kamaszok az élményalapú tanulás elkötelezettjei, mindennapos tapasztalatuk az interaktivitás, a tartalomkibocsátás és az online kommunikációs térbe való folyamatos beleszólás<sup>66</sup>. Kitartó figyelmük és összpontosítási képességük több kutatás szerint is igen rövid<sup>67</sup>, és ha bármilyen információra van szükségük, elsőként a Google keresőmotorhoz nyúlnak, amely „mély” tudás helyett „széles” tudást ad, asszociatív vagy éppen irányított módon (reklámok, keresési előzmények alapján) dobva fel a keresett kérdésre legkülönbözőbb nézőpontokból közelítő válaszokat – és nem igazán segítve a kritikus gondolkodás kialakulását.

A fenti beosztást árnyalja az ún. *kohorsz*-generáció fogalma (O. Réti, Valuch Tibor és Róbert Péter<sup>68</sup>), amely szerint nemcsak a születési év, a digitális eszközökhöz való viszony, hanem leginkább a közös élmények, közös kulturális-történelmi tapasztalatok határoznak meg egy generációs hovatartozást. Amikor O. Réti Zsófia a nyolcvanas évek emlékezetéről szóló könyvében az én generációmát *Moszkva tér nemzedéknek*, az eggyel fiatalabbakat pedig *Kacsamesék-generációnak* nevezi (mert mindannyiuk alapélménye, hogy a tévében sugárzott mesét félbeszakította Antall József halálhírének bejelentése) – akkor felmerül a kérdés, hogy a mai tizenéveseknek mi lehet a közös alapélménye? A doktori kutatásom kezdetekor azt gondoltam, hogy leginkább digitális bennszülött voltuk - hiszen már az etetőszékben mobil telefont adtak a szüleik a kezükbe, hogy a főzelék elfogyjon, és ennek folyamányaként közös jellemzőjük az a *multitasking* könnyedség, amellyel bármilyen applikációt kezelnek, bármilyen képekből egy perc alatt filmet (videoklippet?) vágnak; meg hogy figyelnek is, meg nem is, amikor hozzájuk beszélünk. Aztán 2020-ban a terepmunkámat is félbeszakította a Covid pandémia első hulláma, amely után karanténból karanténba kerültünk, digitális oktatással és a kapcsolatok digitális térbe való teljes átkerülésével küzdöttünk. Az egyetemi hallgatóim és a workshopjaim résztvevő tizenévesek egyaránt azt vallják, hogy számukra a Covid lett az a közös generációs élmény, amely azóta is foglalkoztatja őket (egyetemi óráimon még a mai napig forgatnak a diákok a pandémia érzelmi hozadékáról). A karantén idején családjukkal együtt töltött minőségi idő, a betegségtől és egyedüllétől való szorongás még mindig kihatással van személyes és közösségi emlékezetük alakulására.

---

<sup>66</sup> Szücs Sándor: *Z generáció: a mai fiatalok krízise a globális krízisek korában*. 2018.

<sup>67</sup> Szücs i.m., Patricia Wallace: *Az internet pszichológiája*. Budapest, Osiris, 2002. 22-24.

<sup>68</sup> O. Réti i.m. 12.; Róbert Péter-Valuch Tibor: *Generációk a történelemben és a társadalomban – Generációs politikai attitűdök és részvételi minták történeti-szociológiai megközelítésben*. Politikatudományi Szemle, XXII(4), 2013. 116–139.



6. *Jelenetfotó, Eneós Çarka: Where are you now? 2020*

A társadalom számára az internet, az okostelefonok, a közösségi média térhódítása talán „annak az álomnak a megvalósulása, ami az írásbeliséggel kezdődött, hiszen beköszöntött a Tudás demokráciája”<sup>69</sup>: könnyen és gyorsan hozzáférhetünk korábban elérhetetlen tudásokhoz, saját terveink szerint akár kombinálhatjuk is ezeket. A listák, érdekcsoportok mint választható identitások jelennek meg, szemben valóságos környezetünk ehhez képest szűk csoportlehetőségeivel<sup>70</sup>. Az egyes ember szempontjából a mérleg azonban közel sem ilyen pozitív: a folyamatos jelenlét a világhálón komoly veszélyeket rejt, hiszen állandóan posztolni, lájkolni *kell*, melynek következménye a szer-addikcióhoz hasonló függőség; a FOMO – a félelem, hogy valamiről lemaradunk; miközben sokakat a teljes elmagányosodás fenyeget<sup>71</sup>.

Nem csak a mai kiskamaszokra jellemző, hanem a generációk közös tapasztalata, hogy kognitív kapacitásunk végességét felismerve egyre inkább külső hordozókra szervezzük ki a tudást, ami azonban azzal jár, hogy ehhez a tudáshoz nem mindig férünk hozzá. Az identitáshoz és családtörténethez visszakanyarodva ez azt jelenti, hogy az információ ilyen módon már nem a (szűk) közösség emlékezetében oszlik el, hanem a felhőben, a neten - ezzel személytelenné téve a társas tudásmegosztást<sup>72</sup>. Ezen felül a digitális amnézia is kikezdi családi és közösségi

<sup>69</sup> Pléh Csaba: A hálózat kutatás története. In: *Hány barátod is van?* (szerk. Pléh Csaba-Unoka Zsolt). Budapest, Oriold és Tsai Kft., 2016. 19.

<sup>70</sup> Pléh Csaba i.m. 15.

<sup>71</sup> Kardos Péter – Unoka Zsolt – Tóth Dominika: A kommunikációs közegektől az internetfüggésig. (Kardos – Unoka- Tóth) In: *Hány barátod is van?* (szerk. Pléh Csaba-Unoka Zsolt). Budapest, Oriold és Tsai Kft., 2016. 254-255., 262.

<sup>72</sup> Kardos-Unoka–Tóth i.m. 254-255.

emlékezetünket, hiszen az emlékeket inkább lementjük, mint megjegyezzük és amit lementettünk, arra azután kevésbé emlékezünk. A gyakorlatban pedig a számítógépre mentett fényképeket – amik egyszerre vannak „mindenhol” és „sehol” – a legtöbben nagyon ritkán vesszük elő újra.

A Z-generációt kutatók (természetesen elfogult X- vagy Y-perspektívából elhangzó) kritikája is elsősorban a digitális eszközök teljes térnyerését emeli ki, s ezzel párhuzamosan azt, hogy a *homo networkiensis*<sup>73</sup> nem olvas (a 15-25 évesek több mint 50%-a egyáltalán nem vesz kezébe könyvet)<sup>74</sup>, az írott kommunikáció során pedig telefonján, emailjeiben több jelet, emotikont használ, mint betűt<sup>75</sup>. A legfrissebb kutatások szerint egy Z-generációs fiatal heti 35 órát tölt az iskolában tanulással, miközben átlagosan napi 9 órát van a neten (amiben nincs benne az az idő, amit tanulmányai miatt tölt a hálón), és ez egy más értékrendet és egyben egy párhuzamos szocializációt is jelent<sup>76</sup>.

Ezzel összefüggésben az is megállapítható, hogy a kitartó figyelem csökken – és nemcsak ennél a generációnál, hanem bárkinél, aki tartósan multitasking üzemmódban dolgozik, gondolkodik – nem a feladatok párhuzamos, alapos elvégzését, hanem inkább egyfajta felületes jelenlétet eredményez. Ezáltal az egyes történéseknek és történeteknek szentelt idő is egyre rövidül, így az elmélyülés, az egymásra figyelés vagy akár a bezárkózott családtagokat megnyitó és családi titkokat kutató érdeklődés is már csak az idősebb generációk jellemzője lesz. A Z-generáció jelképe a selfie<sup>77</sup>, a szó legtágabb értelmében – hiszen egy önmagát folyton középpontba állító és egyben állandóan szorongó nemzedékről beszélünk.

A Z-generáció elsődleges élménye, hogy a neten sokkal többfélének definiálhatjuk magunkat, mint a való életben, és ez megmenthet a valós élet szűkre szabottságától<sup>78</sup>. Kimutatható, hogy míg a felmenőivel gyakran együtt élő Boomer generáció (az 1965 előtt születettek) a családon belül sikeressé vált nagyszülők, rokonok közül választott magának példaképet, addig a Z-generáció már a számára elérhetőnek tűnő, sokszor átlagos képességei miatt vonzó influencereket választja idolnak<sup>79</sup>. Ez a generáció tehát már beleszületett az

---

<sup>73</sup> Pléh i.m. 17.

<sup>74</sup> Pl. Szűcs i.m.

<sup>75</sup> Wallace i.m. 38.

<sup>76</sup> Common Sense Research Study, Media Use by Tweens and Teens, USA 2015.

<sup>77</sup> Pl. Veldhuis et al.: *Me, my selfie, and I: The relations between selfie behaviors, body image, self-objectification, and self-esteem in young women*. Psychology of Popular Media, Vol 9 (1), Jan 2020, 3-13;

és Pásztor Judit-Bak Gerda: *Generáció Online: Közösségi média használat, FOMO és a társas kapcsolatok közötti összefüggések*. XXIII. Tavasz Szél Konferencia, Budapest, 2020.

<sup>78</sup> Pléh i.m. 12.

<sup>79</sup> Szűcs Sándor: *Z generáció: a mai fiatalok krízise a globális krízisek korában*. 2018.



internetes játékok és facebook-profilok kínálta „identitás-laborba”<sup>80</sup>, vagyis valódi – számukra gyakran ismeretlen vagy kellemetlen – családjuk helyett bármikor építhetnek maguknak *second life családfát*.

Nem szabad elfelejtenünk azonban, hogy a Z generáció viselkedéséért legfőképp az X generáció okolható, hiszen annak tagjai találták fel a technikai vívmányokat, amelyek megfelelő használatát a fiataloknak nem tanították meg. Úgy érzem, a fiatalokat aránytalanul sok kritika éri, hiszen az az érzésünk, hogy nincsenek dialógusban a szüleikkel, a nagyszüleikkel, és mintha nem is lenne számukra fontos, hogy bármilyen családi legendáriumot tovább vigyenek. Ha megkérdeznék, sokan azonnal rávágnák, hogy ők az assmanni negyedik gyermek, aki „még kérdést sem tud feltenni”. Végig kell azonban gondolnunk, hogy hozzáállásuk betudható a hiányzó „emléköröknek” is, hiszen környezetünkben sokszor nyomtalanul eltűnnek a múltunkat hordozó terek, tárgyak, történetek, és mindennapjainkból egyre inkább kikopik az emlékezésre szánt idő. „A legutóbbi évek ifjúságkutatásaiból kirajzolódik, hogy a családi körben beszélgetéssel töltött idő a reggeli készülődésre és az esti időszakra [esti nyugovóra térés körüli rituálékra] szűkült össze”<sup>81</sup>, írja Jancsák már idézett tanulmányában. „A web2 és az okoseszközök megjelenésével, illetve a családban beszélgetéssel töltött idő csökkenésével együtt csökkent a család hatása a fiatalok gondolkodására, értékorientációira. A gyermekek számára felértékelődött a kortárs csoportok és a virtuális ifjúsági közösségek szerepe”, azonban „a gyermekek értelmező közösségei körében nem folyik diskurzus a történelmi múltrol, és a kollektív emlékezetünk egyes elemei (amelyek egyúttal érték-hordozó szimbólumok is) elhalványulnak.”<sup>82</sup>

A nemzedéki emlékezetet firtató kutatásom jelképe is lehetne a filmemben látható üvegnegatív, mely maga is egy letűnt világot mutat: hiszen ma már a negatív kép, a nagyítás során feketéből fehérbe forduló képkészítés a múlté, ahogy a családtörténetek tanulmányozása is avított dologgá vált. A kép előhívása során történő várakozás, az idő megállítása ellentmond a mi kapkodó, elsietett ritmusunknak, a jelen elhatalmasodásának. És ez nemcsak a fiatalokat érinti – hiszen ma Magyarországon nemcsak a gyerekek nem tesznek fel kérdéseket, de a Széder-est türelmesen válaszoló rangidős figurája is hiányzik: így legtöbbször az emlékmegosztás aktusa érdeklődés hiányában elmarad.

---

<sup>80</sup> Wallace i.m. 18.

<sup>81</sup> Jancsák: Családi történetek hiánya... 1015.

<sup>82</sup> Jancsák: Családi történetek hiánya... 1016-17.

## Az emlékezet közege – az emlékezet helyei

„Csak azért beszélünk annyit az emlékezetéről, mert már nincs” – írja Pierre Nora *Emlékezet és történelem között* című írásában, majd e kettőt összehasonlítva az emlékezetet úgy írja le, mint ami érzékeny és mágikus, „maga az élet, melyet élő csoportok hordoznak, s ekképpen folyamatos fejlődésben áll, kiteve az emlékezés és a felejtés dialektikájának”, és amely „védtelen minden használat és manipuláció ellen, hajlamos hosszú rejtőzködésre és hirtelen új életre kelésre.” Érzékelése egy különleges pillanathoz kötődik: amikor “a múlttól való elszakadás tudata keveredik a fájó emlékezet érzésével, de ahol a fájdalom még fel tud annyit ébreszteni az emlékezetből, hogy az felvetette megtestesülésének problémáját.” Tehát az emlékezet elvesztésének pillanata és az emlékezet helyei iránti érdeklődés felébredésének alapvető feltétele a múlt és a jelen közötti szakadék észlelése, illetve a történelem “felgyorsulása” – amin “minden elmúlt dolog globális észlelésének a véglegesen befejeződött múltba való egyre gyorsabb átbillenését” kell értenünk<sup>83</sup>.

A tanulmány megjelenése óta eltelt negyven évben ez a folyamat, ha lehet, még inkább felgyorsult, és a történelmi eseményeket minduntalan az „aktualitás fátyla vonja be”, az események közötti hierarchiát pedig a folyamatosan frissülő hírfolyam mossa össze. Nora a kollektív emlékezet egyéni emlékezetekre való szétesését teszi ezért felelőssé, és így fogalmaz: “Helyei vannak az emlékezetnek [*lieux de mémoire*], mivel nincs már valódi közege az emlékezetnek [*milieux de mémoire*] – az egyén emlékezik, az “én” emlékezik<sup>84</sup>. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy számba vegyek néhány mai magyar *lieux de mémoire*-t és ezek kamaszokkal érintkező felületeit.

A rendszerváltás – még ha úgy tekintünk is rá, ahogy Rév István láttatja, vagyis, hogy “a rendszer úgy olvadt el, mint vaj a késő nyári napon”<sup>85</sup> – a korábbi értékek, értékrendek átalakulását, eltűnését hozta. „Az emlékezettársadalmak vége ez, vége mindannak, ami biztosította az értékek megőrzését vagy továbbadását, legyen az egyház vagy az iskola, a család vagy az állam. Az emlékezet-ideológiák vége ez, vége mindannak, ami biztosította a rendszeres átjárást a múltból a jövőbe, vagy megmutatta, hogy a múltból mit kellene megtartani a jövő számára...”<sup>86</sup>. Visszatérve tehát a gyerekek kollektív emlékezettel való érintkezési pontjára – az iskola kanonizált rítusaira -, meg kell jegyezzük, hogy a rendszerváltást a nemzeti ünnepek jó része túlélte. Az iskolák átalakították a naptárukat, amelyben a március 15. ünneplése

---

<sup>83</sup> Nora i.m.142

<sup>84</sup> Nora i.m. 142.

<sup>85</sup> Rév István: *Parallel Autopsies. Representations.* 1995, 23.

<sup>86</sup> Nora i.m. 143.

érintetlen maradt és az október 23. beemelése rövid ideig némi izgalmat okozott még (sőt a mai napig nincs konszenzus, hogy hogyan is kell megünnepelni)<sup>87</sup>, majd mindez kiegészült néhány egyházi ünneppel (pl. Pünkösöd). Mára leginkább a tehetetlenségi nyomaték mozgatja az ünnepek iskolai megülését, és mind a gyerekek, mind a tanárok részéről az ünnepléstől való érzelmi távolmaradás jellemzi (kivéve a JenaPlan, Waldorf, Kincskereső iskolákban, melyek tanulási ciklusai is az iskola *saját* ünnepei köré szerveződnek). Az iskolai ünnepsorozat Nora szavaival élve „a győztesek *lieu de mémoire*-ja”, „...látványosak és győzedelmesek, tekintélyesek, és mivel a nemzeti autoritásból vagy egy formális testülettől, de mindig fentről származnak, általában kikényszerítettek, így gyakran a hivatalos szertartások hidegségével és ünnepélyességével bírnak”<sup>88</sup>. Az iskolai ünnepeken felül, az állam által új megvilágításba helyezett történelmi pillanatok, frissen konstruált rituális megemlékezések (Nemzeti Vágta, Trianon évforduló stb.) szintén nem tartanak számot a mai tizenévesek érdeklődésére.<sup>89</sup>

Nora *lieux de mémoire* fogalma saját bevallása szerint is sok mindent felölel, a lényege azonban az, hogy „érzékenyít és egy kevésbé rituális jelentőségű tárgyat is akár rituális jelentéssel ruházhat fel”<sup>90</sup>. Így válhatnak manapság például a történelemkönyvek az emlékezet helyeivé – nem azáltal, ami bennük foglaltatik, hanem azáltal, ahogyan az állam által előírt tankönyvek a történészek, a pedagógusok, a szülők dialógusaiban, a közösségi média tereiben megjelennek, és érzelmekkel átítatott dialógust kezdeményeznek, vitát váltanak ki. “Egy tisztán funkcionális hely, mint egy iskolai tankönyv, egy végrendelet, egy bajtársi szövetség” csak akkor válik emlékezeti helyé, ha egy rítus tárgya”, írja Nora<sup>91</sup>, a rítus pedig az elmúlt években Magyarországon az oktatás helyzetének tanárok, diákok, állami funkcionáriusok általi, indulatokkal teljes megvitatása lett.

A mai kis- és nagykaszas generáció úgy tűnik, érintetlen maradt a közösségi emlékezetet formáló *nosztalgia* (a megismételhetetlen múltba való behatolás) és a *trauma* (a múltbéli fájdalom folyamatos újraélése)<sup>92</sup> érzéseitől. A hivatalos emlékezeti helyek pedig “a

---

<sup>87</sup> Körömi-Somfai i.m. 97.

<sup>88</sup> Nora i.m. 156.

<sup>89</sup> A gyerekek és az iskolai ünneplés hasonló viszonyát mutatja be az izraeli-francia filmrendező, Eyal Sivan *Izkor* című filmjében (1991): az Izraelt alkotó különböző emlékezetközösségek gyerekei számára idegen a Holocaust megemlékezés, sokszor még az európai zsidók leszármazottjainak is csak kötelező feladat, bármilyen személyes kapcsolódási pont felmutatása nélkül - szemben a filmben bemutatott Pészah kommemoratív gyakorlatával.

<sup>90</sup> „Mert bár igaz az, hogy a *lieux de mémoire* alapvető léte az idő megállítása, a felejtés munkájának megakadályozása, a dolgok állásának rögzítése, a halál halhatatlanná tétele, a spirituális anyagba foglalása - ahogy a pénz egyedüli emlékezete az arany - abból a célból, hogy a jelentés maximumát hozza ki minimális jelekből, világos az is - s egyébként ez teszi ezt izgalmassá - , hogy a *lieu de mémoire*-ok csak az átalakulásra való képességük, jelentéskörük állandó felélesztése és elágazásainak előre láthatatlan bokrosodása révén élnek.”

Nora i.m.153.

<sup>91</sup> Nora i.m.152.

<sup>92</sup> O. Réti Zsófia i.m. 25-27.

régi kor határkövei”, a „múzeumok, levéltárak, temetők és gyűjtemények, ünnepek, évfordulók, emlékművek, szentélyek”, melyek Nora szerint „egy szertartás nélküli társadalom szertartásai, egy szentséget nem tűrő társadalom mulandó szentségei” nem érnek el a kamaszokhoz.

A kulturális emlékezetet és emlékezetpolitikát kutató Aleida Assmann azt állítja, hogy „az emlékezet nem pusztán a médiában, az archívumokban és az emlékművekben él, de testet öltött emlékezetként is, amelyet az egymással szinkronikus kapcsolatban létező *nemzedékek* adnak át egymásnak három vagy akár négy generáción keresztül”. Ám azt is hozzáteszi, hogy „ez a generációs emlékezet nem egyszerűen nemzedékről nemzedékre száll, de időről időre a fiatalabbak tagadásának és kérdéseinek kereszttüzeiben formálódik. Így a generációs emlékek a társadalmi párbeszéd állandó konfliktus- és vitaforrásai”<sup>93</sup>. Tanulmányában a spanyol példát említi, miszerint, ha a polgárháborút megélt nemzedék a felejtés mellett döntött, akkor a következő generáció szinte kötelességének érezte, hogy felvegye az emlékezés és a számonkérés fonálát. Kelet-Európában a hallgatás és felejtés nemzeti szintű dimenzióját a második világháború eseményeinek fel(nem)dolgozása adja – ahogy Sárközy Réka fogalmaz könyvében: Magyarország nem végezte el az emlékezeti munkát a háborúval, a Holocausztal kapcsolatban, amely ezáltal „az egyéni megemlékezések, tanúságtételek ellenére sem tudott közös nemzeti narratívává válni”<sup>94</sup>. Hiába volt például a közös dialógus lehetséges elindítója Gazdag Gyula nyolcvanas évekbeli dokumentumfilmje, a *Társasutazás*, vagy az Oscar díjat nyert 2015-ös játékfilm, a *Saul fia* – „a társadalmi párbeszéd klímája” következtében „a magyar zsidóság tragédiája nem a magyarság tragédiájaként él a kollektív emlékezetben”<sup>95</sup>. A ki nem beszélt traumák, a „meg nem tanított” huszadik századi történelem pedig – a spanyol példával ellentétben – a következő nemzedékek bizonytalanságát és érdeklődéshiányát hozta csak magával. És amikor az Orbán-kormány felállította sokat vitatott második világháborús emlékművét a Szabadság téren, a tiltakozást és emlékezést zászlajára tűző, személyes emlékeket felgyűjtő és kollektív emlékezést sürgető civil szervezet is szinte csak hetvennyolcvanéves aktivistákat sorakoztatott fel<sup>96</sup>.

Úgy tűnik tehát, hogy a rendszerváltás előtti elhallgatásstratégiából adódó felejtés és közönyt, illetve a szétszakadó emlékezetközösségek („hiába zajlik az emlékezés egyszerre az

---

<sup>93</sup> A. Assmann: *Az emlékezet átalakító ereje* 12.

<sup>94</sup> Sárközy Réka: *Kinek a történelme? Emlékezet-politika-dokumentumfilm*. Budapest, Gondolat, 2018. 78-81.

<sup>95</sup> Sárközy *Kinek a történelme?* 81. és lásd még: Hartai: „a Saul fia nem lett meghatározó élmény a mai tizenéveseknek” i.m. 16.

<sup>96</sup> A második Orbán-kormány 2013. december 31-én kormányhatározatban döntött egy emlékmű létesítéséről a budapesti Szabadság téren, amely a német megszállás áldozatainak kíván emléket állítani.

egyén, a család, a társadalom és az állam különböző szintjein, ha ezek a szintek élesen elkülönülnek egymástól”<sup>97)</sup> – szintén felelősek a mai tizenévesek érzelmi és intellektuális távolmaradásáért. Hiszen a nyolcvanas években felnőtt gyerekek jobbára a mai tizenévesek szülei, akik történelemből úgy érettségiztünk, hogy a huszadik századra vonatkozó kérdéseket egyszerűen törölték, mondván, hogy nincs konszenzus arról, hogy mit is kell ezekről az eseményekről gondolni.

### **Tárgyak emlékezete**

“Az emlékezet az általa összeforró közösségből fakad (...) és a konkrétban gyökerezik, a térben, a gesztusban, a *képben* és a *tárgyban*”<sup>98)</sup>, írja Nora. A történelemtanítás metodikájával foglalkozó Bánki István az *oral history* általános iskolai használata kapcsán annak a félelmének adott hangot, hogy a gyerekek által otthonról hozott történetek gyakran rész- vagy torzított perspektívát közvetítenek, és ilyen módon kezelhetetlen helyzetet teremthetnek az osztályteremben<sup>99)</sup>. Néhány alternatív iskolában mégis bevonják az oktatásba a családi történeteket: amikor az egyik legkorábbi, a rendszerváltással egyidőben induló budapesti alternatív iskola történelemtanárát kérdeztem a tanteremben alkalmazható személyes történetmesélésről, arról számolt be, hogy ötödikben az első történelemórákon, amikor a történelemtudomány különböző forrásai a téma, arra kéri a gyerekeket, hozzanak egy tárgyat, ami fontos a család történetében. Mint kiderült, ez az öt-hat tanórán tartó – és az állami tanrendtől gondolatilag és metodikailag is eltérő – tanmenet, amely ráadásul nem az időben beszorított, lexikalitást előtérbe helyező irányelveket követi, F. Sz. húsz éve folyamatosan megvalósított, spontánnak tűnő, ám komolyan végiggondolt pedagógiai küldetése.

A Kincskereső Iskola történelemtanára arról számolt be, hogy az első órán a gyerekek személyes emlékezete felől indítja a feladatot: Mi a legkorábbi emlékek? Mi a családra vonatkozó legelső emlékek? – teszi fel a kérdést. Amikor a legtöbb gyerek olyan eseményt nevez meg, amit egyértelműen nem élhetett át, csak esetleg egy létező fénykép és a hozzá kapcsolódó családi mese teszi az ő emlékévé, tovább indul a lehetséges „források” irányába. Az első irányított, de kizárólag a gyerekek által megnyitott kérdések köré szerveződő beszélgetés után, amikor a gyerekek behoznak egy-egy fontos tárgyat otthonról, olyan folyamat

---

<sup>97)</sup> Sárközy: *Kinek a történelme?* 83.

<sup>98)</sup> Nora i.m.143.

<sup>99)</sup> Bánki István: *Emlékezet, megemlékezés – elbeszélte történelem* („oral history”) az iskolában. TTE

indul el, ami sok tanulónál jóval tovább tart, mint a történelemórának ez a szakasza – sokan még egy év múlva is megkeresik egy-egy frissen előkerült tárggyal vagy családi történettel.

És hogy milyen tárgyak és milyen korszakok jelennek meg elsősorban ebben a leginkább budapesti értelmiségi szülők, többkörös felvételik során összeválogatott gyerekei által látogatott iskolában? A legrégebbi tárgyak tizenkilencedik század végi személyes dolgok (textíliák, ékszerek, egy alkalommal egy kard is érkezett, mint '48-as ereklye). A legtöbb tárgy azonban a két világháborúhoz és 1956-hoz kapcsolódik. F. Sz. kiemelte, hogy a gyerekek tudása a tárgyakról „epizodikus”: *valamit* hallottak a családi történetekről, hogy valaha más neve volt a családnak, hogy *valahonnan jöttek* a mostani lakóhelyükre – azonban Sz. szavait idézve, „mindent mindennel összekevernek”, a háborúk, a szembenálló felek, a fogságok és táborok teljes összevisszaságban és szinkronitásban élnek együtt a fejükben. Kérdésemre, hogy volt-e olyan helyzet, amikor egymással ütköző narratívák hozták nehéz helyzetbe, Sz. kiemelte, hogy ez adja a feladat izgalmát: hiszen a különböző perspektívák együttélését, pontosan ezt a tapasztalatot szeretné a gyerekeknek továbbadni. Egyetlen dologtól tartózkodik tudatosan, és ezt manapság egyre nehezebb érvényesíteni az iskolában: „szeretném az aktuálpolitikát kizárni az órákról”, mondja. Vagyis pontosan azt a réteget próbálja a családi, személyes történetekről lesöpörni, amely a hatalom és a politika részéről azokat újra és újra bevonni szándékozik.

2022-ben indított, magyar bevándorló gyerekeket célzó bécsi workshopomon én is arra kértem a résztvevőket, hogy az első alkalomra hozzanak a családjuk történetében fontos szerepet betöltő tárgyat. A tizenkét kiskamasz közül csak ketten hoztak fotót, egy lány pedig egy képkeretbe illesztett régi óraszerkezetet hozott; ám a legtöbben a közelmúlt apró kellékeivel érkeztek – egy külföldi várostérképpel, egy pakli kártyával. Az egyik fiú egy súlyos diabetitívvel jött, amelyről nem tudta, hogy mi a funkciója – és haza kellett telefonálnia, hogy a múlt e zárványát a többieknek be tudja mutatni. Nemcsak a diafilmvetítés aktusa, hanem az üvegek közé zárt kis diakockák sem voltak már számára ismerősek. A foglalkozás keretében ezekkel a tárgyakkal és a feltároló történetekkel próbáltunk meg *időt tölteni*, és a gyerekek által hozott családi tárgyak köré *fikciós* és *dokumentarista* elbeszélést építeni – a konkrét tudásuk és a fantáziájuk közötti hiátust áthidalandó. A kurzust követő visszajelzések alapján ez az egyik kedvenc feladatnak bizonyult, sőt a diabetitív családban az édesanya azt is elmondta, hogy „most, hogy így előkerült a vetítő”, el is döntötték a férjével, hogy újra működésbe hozzák és megnézik, milyen képek is vannak a pincében.

## Fényképek és nyolcas film – mint *lieux de mémoire*?



7. Családi kép, Trencsényi-Waldapfel család archívuma

Amikor a családi múlt szóba kerül, legtöbbször a 'múlt objektív, evidenciaként kezelt', és nosztalgiával átítatott (tárgyi) emlékezetéhez, a fényképekhez fordulnak. A budapesti és bécsi workshopjaim keretében megkérdezett tizenévesek legtöbbször arról számolt be, hogy vagy rendezett és féltve őrzött fotóalbumban, vagy egy nagyobb bonbonosdobozban, ömlesztve tárolják a családi képeket. Hasonlóképp fogalmazott a családkutatást tanrendjébe beépítő történelemtanár is: vagy bekeretezve, a családi ebédlő faláról érkezik egy fénykép, mintegy a festmények rangjával, vagy egy megsárgult, gyűrögetett képet hoz a tanuló, amely minden bizonnyal egy doboz aljáról került elő. A fényképek szinte minden családban jelen vannak, minden családról vallanak, még ha néha idegeneket is hoznak a házba – másodlagos karaktereket, akik együtt fényképezkedtek a (déd)nagy szülőkkel, vagy akár véletlenül kerültek a képre, esetleg olyan távoli rokonokat, akikről már nem tudjuk pontosan, hol a helyük a családi panteonban.

Marianne Hirsch felidézve a Kodak cég szlogenjét („*Ön megnyomja a gombot, a többi bízna ránk!*”) kiemeli, hogy a technikai fejlődés és a tömegek számára való hozzáférhetőség

eredményeképp a fényképezés már egy évszázada „nemcsak, hogy híven tükrözi a családi kohéziót, hanem a közös együttlétek előmozdítója is; egyszerre dokumentálja a családi rítusokat és eközben maga is ezen rítusok elsődleges tárgyává válik”<sup>100</sup>. Susan Sontag azonban azt is hozzáteszi, hogy „a fényképezés éppen akkor válik a családi élet szertartásává, amikor Európa és Amerika iparosodó országaiban sebészkes alá kerül a család intézménye. Miközben a nagycsaládból kiválik a kiscsalád, ez a nyomasztóan zárt egység, megjelenik a fénykép, hogy megörökítse és jelképesen helyreállítsa a családi élet fenyegetett folytonosságát és már-már megsemmisülő kiterjedtségét. A fényképek, ezek a kísértetnyomok jelképezik a szétszórt rokonság jelenlétét. A családi fényképalbumban rendszerint benne van a kiterjedt család, melyből többnyire nem is maradt egyéb.”<sup>101</sup>

Az albumokká rendezett, vagy egymásra halmozott képek köré épülő ’mitológiát’ akkor lehetett főleg fejben tartani, amikor ezek még a család mindennapjaihoz tartozó tárgyak voltak, szabályos időközönként előkerültek és a legidősebb generáció (Bloch szerint az emlékek legrugalmatlanabb őrzői) elmesélték hozzájuk az idő, az aktualitások által érintetlenül hagyott történeteiket. Napjainkban azonban a családi történetmesélés ezen „elmosódott, egymásba toluló, teljes vagy bizonytalan, különös vagy szimbolikus, minden átmásolásra - képernyő, cenzúra vagy kivetítés – érzékeny” emlékei<sup>102</sup> az idők történetmesélése híján feledésbe merülnek. Még akkor is, ha – ahogy Lev Manovich írja – a digitális technika eluralkodásával egyidejűleg az analóg technikával készült vagy éppen azt imitáló képek – a fekete-fehér technika, a glitch, az idő múlásának megjelenítése – reneszánszukat élik mind a fényképezés, mint a film területén.<sup>103</sup>

Anette Kuhn a fényképeken megjelenő családi titkokat elemző könyvében, ezen titkok mindenütt jelenvalóságáról és narratív szerepéről ír: „Az elfojtás okozta önkéntelen felejtéstől bizonyos dolgok szándékos elhallgatásáig, családi titkok népesítik be az emlékezetünk határvidékét. A titkok valójában elengedhetetlen feltételei annak, hogy az emlékezet által sugallt történeteket az életünkről el tudjuk mesélni.”<sup>104</sup> A személyes emlékezet felől közelítő könyv már idézett állítása, hogy az emlékező gyakran önmagát helyezi a középpontba, és a nagy történelmi események helyett/mellett személyes életének kis történéseire emlékszik inkább, tehát mintha Barthes-hoz hasonlóan egy mások érdeklődésére is számot tartó

---

<sup>100</sup> Marianne Hirsch: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard Univ. Press, 1997. 6-7.

<sup>101</sup> Susan Sontag: *A fényképezésről*, Budapest, Európa 1981. 15.

<sup>102</sup> Nora i.m. 143.

<sup>103</sup> Lev Manovich: *The Paradoxes of Digital Photography*, in: *Photography after Photography*. Kiállítási katalógus, Németország 1995.

<sup>104</sup> Kuhn i.m. 2.



*studiumra* és egy, az emlékező (a képet néző? a családhoz tartozó?) személy számára megjelenő *punctumra* osztaná fel a családi fényképek mögött húzódó történeteket. A családi elbeszélés fényképeket bevonó, átalakító, magyarázó szerepe híján azonban félő, hogy a régi családi fényképek megmaradnak mindössze a megtörtént pillanatot megjelenítő *studiumnak*, a barthes-i „*Ez volt*” leképezésének.<sup>105</sup>

A 2019-20-ban Budapesten és 2022-23-ban Bécsben tartott filmes műhelyeimben spontán vagy tervezetten létrejövő beszélgetéseken a részt vevő tizenévesek és szüleik nem a képek ilyenfajta *kiürülését*, hanem sokkal inkább a képek *elburjánzását* tették felelőssé azért, hogy a fényképek már nem töltik be a családi emlékezet továbbadásának feladatát. Szerintük a digitális kamerákkal olyan mennyiségű válogatatlan, soha meg nem nézett kép születik, amely magát a képnézegetés aktusát és az egyes képek ethosát is tönkreteszi. A fényképnézegetés, mint *lieux de mémoire* elvesztette helyét a családok mindennapjaiban, sőt a családi naptár eseményeként is (sokan számoltak be arról, hogy a családi albumokat leginkább halottak napján szokták elővenni, ám ez is évről évre egyre ritkábban történik meg). Nemcsak a fekete-fehér képek vagy a nyolcvanas évekbeli lágy színes fotók váltanak már ki kisebb lelkesedést a családtagokból, hanem a hosszabb megfigyelést – és külön, értelmező „hangsávot” megkívánó dekódolásuk sem tűnik már a fiatalabb korosztály számára elég izgalmasnak. Fontos azonban megjegyezni, hogy a koronavírus kapcsán elrendelt lockdownok, különösen az első lezárás 2020. március és június között, egy pillanatra újra alkalmat teremtett a fényképnézegetésre és a családi albumok előkerülését hozta sok család számára. A workshop-résztevők szerint ez is azt támasztja alá, hogy az egyik, albumok és családtörténeti beszélgetések ellen dolgozó faktor az időhiány.

Ahogy azonban a képek utóéletére – vagyis megnézésére, megfejtésére – nem szánnak a mai családok időt, képek *készítésére* viszont annál többet. Megmaradt a jelentős pillanatok dokumentálásának imperatívusza (pl. esküvő, keresztelő), illetve az utazások során a városok megnézését, a látványosságok vizuális megélését *helyettesítő* fényképszerző hadművelet<sup>106</sup>. Ezeket pedig kiegészíti a digitális forradalom óta mindenütt jelenlévő, egyre jobb felbontást kínáló telefonos fényképezés: a snapshotok, a közösségi oldalakra feltett pillanatképek és selfiek tömkelege. A mai tizenévesek szinte percenként posztolnak fényképeket Instán, videókat TikTokon, vagy még el sem menthető, csak egy eseményt egyetlen pillanatra megörökítő BeReal appon – ahol nem is az egyes fényképnek, hanem a

---

<sup>105</sup> Barthes i.m. 129.

<sup>106</sup> Sontag i.m. 15-16.

fénykép adott kontextusba helyezésének, több fényképpel való tisztavirágéletű együtt létezésének lehetünk a tanúi.

De „honnan van ez a korunkat olyannyira jellemző *archiválási rögeszme*, mely a jelen hiánytalan megőrzésére és a múlt teljes megóvására irányul?” – kérdezi Nora, majd így folytatja: „A gyors és végleges eltűnés érzése összekapcsolódik a jelen pontos jelentésének nyugtalanságával, valamint a jövő bizonytalanságával: így a legszerényebb maradványtól a legegyszerűbb tanúságtételig bármi méltóvá válhat a megőrzés méltóságára”<sup>107</sup>. A snapshotok esetében tehát a pillanat furcsa, *eltárolás nélküli archiválásáról* beszélhetünk: szó sincs már bonbonsdobozokról, a legritkább esetben nyomtatjuk ki digitális fényképeinket, csak *muszáj* őket elkészítenünk, és ezután egyszerre vannak *mindenütt* (a telefonban, a világhálón, a felhőben), ám valójában *sehol* sincsenek (hiszen időt és energiabefektetést igényelne, hogy újra megkeressük és megnézzük őket)<sup>108</sup>.

De vajon tartalmukat, zsánerüket tekintve tényleg olyan különbözőek a digitális térbe „ragasztott” képek, a korábbi albumokban rendszerezettekhez képest? Vagy talán leginkább, Ben Davis cikkét idézve<sup>109</sup>, az olajfestészet tematikáját veszi mindkettő alapul – és a portré, csendélet, akt hagyományos „dicsekvés kompozícióit” követik? Hiszen a kipoztolt fotók is azt mutatják, hogy kinek mi van az asztalán, mit/kit birtokol – és mindezt a FOMO<sup>110</sup> nagyon is napjainkbeli jelentéstöbbletével átítatva. Így felmerül a kérdés, hogy vajon a múltbeli képek zárvánnyá válása, érzelmi és intellektuális elszigetelődése – és a jelen pillanatainak mániákus egymásra halmozása kihatással van a családi emlékezet textúrájára? Miért van az, hogy a régi fényképek komplett narratívákat rejtenek és tárnak fel, ha értő módon közelítünk hozzájuk, míg a napjainkban készített képek csak villanások, történet-töredékek, melyek csak azt állítják, hogy „Ez volt”? A szinte odanézés nélkül, sokszor nyomva tartott exponológommbal elkapott pillanatok esetében hiányzik a képet komponáló fotográfus figyelme, a képkészítés pillanatának ünnepélyes koncentrációja, és megváltozott a képet néző tekintet is. Mindenesetre a családot leíró narratívák, a valahonnan valahová tartó család képe, a metanarratívák is hasonlóan töredezetté váltak – nincsenek kitüntetett, lefényképezett fontos pillanatok köré

---

<sup>107</sup> Nora i.m. 147.

<sup>108</sup> Közvetlen környezetemben egyes családok kísérletet tesznek a fotók leválogatására és „mútgargyá alakítására”, amikor évente vagy egy-egy esemény kapcsán digitális fényképeikből albumot nyomtatnak. Workshopjaimon a gyerekek és a szülők elbeszélése alapján ilyen gyakorlattal nem találkoztam. Azonban DLA kutatásom során szemináriumokon, műhelykonferencián több kollégám mesélte, hogy tizenéves korában egyfajta „apokrif albumot készített” – a családi albumok kiválogatott, sokszor „elcsent” képeiből saját vizuális genealógiát állított össze. Szemben a mai képáradattal ez a gyakorlat mindegyikük esetében a *kiválasztáson*, szükítésen, egyes családtagok kihagyásán alapult – és nagyon fontos érzelmi üzenete volt.

<sup>109</sup> Ben Davis: *Ways of Seeing Instagram*, 2014.

<sup>110</sup> A Fear of Missing Out rövidítése – a valamiből való kimaradás, valami elmulasztása miatt érzett szorongás.

képzelt életutak, karrierok, mitológiák. Sőt, a történelem is Insta posztokon, a telefonon futó többi app között felugró pillanatokként éri el ezt a generációt<sup>111</sup>, semmint kontextusba helyezhető, magyarázattal is ellátható folyamatként<sup>112</sup>.

Mielőtt a következő fejezetben a magyar családok emlékezeti helyekhez való viszonyára áttérnék, még egyszer fel szeretném idézni cochini narrátor-énem emlékezetét. Amikor már nem először jártam Sarah Cohen házában, egy „hazai” reflex irányított, amikor arra kértem Sarah-t, mutasson családi fényképeket. Albumát a monszun, a felejtés, az újranezés hiánya rendesen megtizedelte. Sok kép gyűrötten szóródott ki az albumból, a nedvességtől néhol megpenészedve, néhol szinte teljesen elhalványulva. Főleg portrék, beállított képek voltak ismerősökről, barátokról, Sarah izraeli turistaújtjáról. Miközben a fényképekről beszélgettünk, ami engem láthatóan jobban lázba hozott, mint Sarah-t, nem tudtam eldönteni, hogy érdeklődése vajon a férje halálával veszett el, vagy a közösség részeként az egyéni emlékezet és a hozzá kapcsolódó tárgyak megőrzése sohasem volt számára fontos.

A fekete-fehér képek tehát az idő és az emlékezet elvesztésének ugyanazt a mintázatát mutatták, mint Sarah egyre sorvadó memóriája kapcsolatunk ezt követő szakaszában. Ám míg a fotók Sarah számára egy-egy halott pillanatot, elvesztett embert jelentettek, a nyolcvanas évekből visszamaradt, hasonlóan tönkrement VHS kazetták halottainak „visszatérését”, egy-egy pillanatig tartó megelevenedését hozták – miközben a globalizáció jegyében Stevie Wonder *I just call* című számára peregtek előttünk aranylakodalmának képei.

Európában a digitális forradalom kapcsán a fényképezés, a *videózás* ugyan széles körben elérhetővé vált, azonban a fejlődés üteméből kifolyólag a korábbi technikákkal rögzített anyagok szinte egy csapásra elérhetlenné váltak. Míg a szuper 8-as, kétszer 8-as felvételek azokban a családokban, ahol készültek, egy darabig az őket óvó fémdobozban, becsben tartva öröklődtek – egy idő után a levetítéshez szükséges apparátus hiányában mintegy néma tárgyként kerültek továbbadásra. Voltak családok, ahol a felvett anyagok afféle „emlékmentő”

---

<sup>111</sup> Lásd pl. Holocaust történetek InstaStory-ként való megjelenítése, pl. [#eva.stories](https://www.instagram.com/eva.stories) bit.ly/2vvXCqX és [#IchBinSophieScholl](https://www.instagram.com/ichbinSophieScholl)

<sup>112</sup> „Az információszerzés ma már nemcsak a személyes tapasztalatok révén, hanem sokszor közvetve, a média által valósul meg (László–Danó 2015). Olyan világban élünk, ahol gyakran csak hallott és látott élmények alapján formálódik a fiatalok gondolkodása, az életről vallott felfogása, a különböző szerepek és értékek megtanulása. A személyes élmények és tapasztalatok hiánya viszont azt okozhatja, hogy a gyerekek nem tudják igazán megérteni a dolgokat. Gerald Hüther agykutató szerint „az információs társadalom korában a dolgok gyakran olyan bonyolultak, hogy az okot és okozatot csak nehezen vagy egyáltalán nem tudjuk felfogni. (...) Az értelmi összefüggésnek ez a hiánya azt eredményezi, hogy a gyerekeket egyszer csak nem fogja érdekelni a kauzalitás. Ez az emberi agy fejlődésének egyszerű konzekvenciája. Kvázi megtanulják, hogy a dolgokat a mögöttük rejlő értelem megragadása nélkül kell elfogadniuk.” (László–Danó 2015 idézi: Zsolnai Anikó: A média hatása a szociális viselkedésre és a társas kapcsolatok alakulására serdülőkorban) 249.

digitalizálás alá kerültek, filmes minőségüket egy CD 700 megabájtjává konvertálva, de nagyon sok esetben a Magyarországon szinte egyedülálló lomtalanításokon végezték. A rövid ideig szintén megbecsült VHS kazetták felett még hamarabb eljárt az idő.

Amikor saját családom kétszer nyolcas felvételei után kutattam, két korszakból találtam egyazon kamerával felvett képeket: a negyvenes évek elején apám nagybátyja készített sok felvételt, majd a hetvenes években apám testvére forgatott a gyerekeiről, utazásairól, munkájáról. Amikor a nyolcas film kiment a divatból, a legtöbb családban felhagytak a forgatással – és amikor a Kodak újra elkezdte gyártani ezeket a „nosztalgia-filmeket”, már csak a műkedvelők, filmiskolába járók vették fel a fonalat. Amikor az *Emlékek őrei*hez kerestem az 1937-es cochini felvétellel párhuzamba állítható régi felvételeket, csak egy CD-t találtam, amelyet nagybátyám íratott át – ahogy később kiderült, az eredeti anyagokat szelektáló, vetített képet digitális kamerával rögzítő emlékműtövekkel. Később, nagybátyám pincéjében a maradék filmre is rábukkantam, és azok beszkenelt képe új perspektívát nyitott számomra az anyagok értékelésében.

Ahogy a frissen megtalált felvételeket néztem, arra lettem figyelmes, hogy saját családi archívumomból ugyanazok a jelenetek köszönnek vissza, mint amit például Forgács Péter fesztiválnyertes, az archív használat nyelvezetét évekre meghatározó filmjeiben láttam<sup>113</sup>, vagy a második világháború emlékezetével foglalkozó dokumentumfilmek archív betéteiben megfigyeltem. Családtagok jönnek mosolyogva felénk, családtagok mennek és visszanéznek, játszanak, kergetőznek, egy parkban egymás hátára kapaszkodva gyerekek-felnőttek átugorják egymást, esznek, a kamerának pózolnak – mintegy állóképpé rendezve önmagukat. Ahogy a képsorok lepereregtek előttem, először a felvételek prózaisága, a mindennapiság rögzítése kapott meg. Ám valamiért úgy éreztem, mintha egy függönyön keresztül látnám ezeket a felvételeket<sup>114</sup>, mintha valami megakadályozna, hogy teljesen *megértsem* őket, hogy ezekkel az emberekkel legyek, abban a térben, ott, abban az időben. Végül ösztönösen a felvételek lassításához nyúltam, hogy alaposabban megnézhessem a mozdulatokat, a ruhákat, az arckifejezéseket; hogy megtudjam, nagyapám testvérenek lánya vajon mire hasonlít, hogy a fia kezében vajon milyen márkájú fényképezőgép van. Tehát miközben a fényképekkel tetszés szerinti időt töltünk, addig a mozgókép túl gyorsnak tűnt, hogy érzekeljem, értékeljem a rögzített pillanatokat. A negyvenes évekbeli felvételeken az így megfigyelt „súlytalan” pillanatok indítottak meg, és a tudás, hogy mi történt aztán a filmszereplőkkel: ezek együtt

---

<sup>113</sup> Forgács Péter: Privát Magyarország sorozat I-XIV.

<sup>114</sup> Hirsch i.m. 2-3.

adták a felvételek súlyát (mint egyébként Forgács Péter montážsaiban is<sup>115</sup>). „A családi képek teljesen konvencionális mivolta teszi számunkra felfoghatatlanná, hogy a képen szereplő embert hogy tudták, hogy tudhatták megsemmisíteni”<sup>116</sup>, írja Marianne Hirsch. Amikor tehát Forgács lelassítja az egymás után pergő képek sebességét (és amikor az *Emlékek őreiben* én is ezt teszem), akkor nemcsak időt kapunk, hogy alaposabban megnézzük, saját magunkat felismerjük, vagy elképzeljük a képekben; hanem a néző arra is felhívást kap, hogy végiggondolja, mindez morálisan hogyan történhetett meg. A lassítás ugyanakkor el is távolítja, a dokumentum regiszteréből a fikció regiszterébe helyezi a képeket (természetesen a megfelelő zene közreműködésével), és e narratív eszköz segítségével a múlt, a nosztalgia és a trauma szintjére emeli a családi felvételek elsőre hétköznapiak tűnő jeleneteit.

Hirsch azt is kiemeli, hogy a családi albumokban áldozatok, elkövetők, megfigyelők fényképei ugyanúgy festenek. És ami az áldozatok képeit illeti, őket vagy az *előtte* konvencionalitásában (például ártatlan családi portrékban) látjuk, vagy már a Holocaust *borzalmain átesett testként*. És mindkét kép „szörnyősége nem magában a képben van, hanem abban a történetben, ami a képről lemaradt és amit a néző maga tesz hozzá, azáltal, hogy a ki nem mondottat kiegészíti”<sup>117</sup> – vagyis, ahogy mindkét képhez gondolatban hozzátesszük a másikat. Ahogy a saját családi képeinket és a celluloidokat nézegettem, a negyvenes évekbeli felvételeken a Holocaustban elpusztult családtagok elevenedtek meg, majd veszték el abban a tudásban, hogy mi lett a sorsuk. Az úttörőfelvonulásokat, november 7-i ünnepélyt is megmutató hetvenes évekbeli családi felvételek pedig attól váltak torokszorítóvá, hogy a minden kockájukból lélegző rendszer halt meg időközben.

A mai fiatalok – a családi történetmesélés és a rájuk szabott, befogadható közösségi emlékezet hiányában – nem tudják a kép két felét egy térbe hozni, hiányzik számukra mind a studium, mind a punctum, amely a képhez hozzátenné a kontextust és az értelmezést. Egy kisebbségek iránt érzékenyítő iskolai program operatőreként például azzal szembesültem, hogy egy magyarországi szakközépiskolákban a Holocaust archetipikus fényképei, a szögesdrót, csíkos ruha, már nem hozzák be a második világháború asszociációit: börtönre, huszonegyedik századi migrációra asszociáltak a diákok.

---

<sup>115</sup> Forgács Péter *Privát Magyarország* sorozatának több darabjában, pl. A Bartos család (1988), Maelstrom (1999), Dunai Exodus (1998)

<sup>116</sup> Hirsch i.m. 21.

<sup>117</sup> Hirsch i.m. 21.

## Helyek emlékezete

Paul Connerton *How Modernity Forgets?* című 2009-es könyvében a helyek emlékezetének eltűnését a nagyvárosi térben egyre gyorsuló életritmus számlájára írja<sup>118</sup>. Amikor az átnevezett, áthelyezett utcák nevei eltűnnek, amikor egész utcákat vagy tömböket bontanak le – elveszik a helyek emlékezete is. Érdekes példa erre a filmemben épphogy csak érintett történet is: apám családját a Mátrában bújtatták, és a háború után a családtagok sokáig visszajártak meglátogatni az egykor gondjukat viselő öregasszonyt. Amikor az őket bújtató család utolsó tagja is meghalt, a házat egy olyan család kapta meg, akik mit sem tudtak a történetről. Apám és családja a mai napig azt állítja, hogy a nekik menedéket adó ház már nem áll – holott csak az emlékezete veszett el a beköltöző, a múltat teljes mértékben ignoráló család által.

Ha azonban csak a nyolcvanas évekig szeretnénk visszamenni, a generációk közötti kommunikációs szakadékot az átnevezett városi utcák és azok emlékezete is hűen tükrözi. Gyerekkorom utcanevői, amelyek „újnak” számítottak a nagyszüleim számára (Marx tér, Lenin körút, Korvin Ottó út), számomra ezeken a neveken őrzik a nyolcvanas évek emlékeit. Amikor pedig kamaszkoromban megkapták „rég-új” nevüket, a kilencvenes évekbeli és ezutáni emlékek már ezekhez a nevekhez kapcsolódtak. A nyolcvanas és a kilencvenes években belakott helyeken számomra kétféleképp folyik az idő és mintha más lenne a színtónus is: a még kommunista nevet viselő tereket az analóg képek jellegzetes színeiben látom, majd az átnevezésüket követően élességük és színviláguk is megváltozik.<sup>119</sup>

Connerton fent említett művében azt állítja, hogy pontosan az emléktáblákkal, jelölésekkel kiemelt épületek, emlékhelyek mozdítják elő a megörökítendő események elfelejtését<sup>120</sup>. A felejtés késleltetésére érdekes példa a már említett „eleven emlékezetközösség”, amely az Orbán kormány 2014-ben felállított második világháborús emlékműve köré építi rendhagyó ellen-emlékezetét mind a mai napig gyűjtve a személyes történeteket, tárgyakat, tudományos produktumokat. A közösség tagjai Hirsch terminológiájával élve a *postmemory* képviselői, akik túlélő, vagy éppen a háborúban meghalt szülei, nagyszülei nevében, és gyerekeik, unokáik jövőjéért aggódva próbálják az

---

<sup>118</sup> Paul Connerton: *How Modernity Forgets*. Cambridge University Press, 2009.5.

<sup>119</sup> Hasonló élményem volt a város történeteinek rétegződéséről 2002-ben, amikor Koszovóban forgattam. Pont abban a pillanatban érkeztem, amikor a jugoszláv utcanév táblákat már leszedték, albán utcaneveteket (még) nem tettek fel, és a városban még a katonai beavatkozás nyomát viselő, külföldi katonáknak piktogramokkal is egyértelműsített, *állatneveket viselő* utcákon kellett eligazodni (a rendfenntartók a városi legendák tanúsága szerint néha magukat az albánokat és szerbeket sem tudták megkülönböztetni).

<sup>120</sup> Connerton: *How Modernity Forgets* 34.

ellenemlékezetet életben tartani. Időközben a szomszéd utcában található Közép-európai Egyetem (CEU) is elköltözött Bécsbe, és üresen álló (néha más ellen-emlékezeteket is befogadó) épületei ugyanebben a térben állnak magányosan, egy másik emlékezet *lieux de mémoire*-jaként.

A tér és a tárgyak emlékezésre felszólító különös kombinációja – mely szembe megy Connerton tézisével - a Magyarországon is sok helyen megjelenő „botlatókövek” (Stolpersteine) lefektetése. „Egy embert csak akkor felejtnek el végleg, ha a nevét is elfelejtik” – vallja Günter Demnig német szobrász, a kövek kitalálója, aki 2018-ban elhelyezte a 70.000. botlatókövet, „mellyel a művészeti akció a világ legnagyobb decentralizált emlékművévé vált. Behálózza a kontinenst – Portugáliától Lettorszáig emlékeztetve az eltűnt családokra és a vészterhes időkre az arra járókat, az ott lakókat.”<sup>121</sup>

Connertonnal egyetértve azonban Gyáni is fontos szerepet oszt a hivatalos emlékhelyeknek a felejtés előmozdításában: „Amikor a traumadiskurzus egy idő után ’lehül’, úgy vonják le belőle a ’tanulságokat’, hogy emlékműveket emelnek, múzeumokat, történeti adattárakat létesítenek és megemlékező szertartások rítusaiban objektiválják a trauma lassanként elenyésző emlékét(...). A domesztikált s egyúttal kihűlt traumatikus élmény a specialisták ügyévé szelídül végül, a traumafolyamat reprezentációja pedig azzá a formalitássá alakul át, amely sem heves érzelmeket nem kelt, sem komoly szellemi energiákat nem mozgósít többé, jóllehet büntudatot sem ébreszt immár a felejtés miatt.”<sup>122</sup>

### **Emlékek avatatlan őrei**

Filmem forgatása és vágása során, vagyis amikor egy általam teljesen *ismeretlen közegben*, egy általam *alig ismert közösség* életét dokumentálni kezdtem, majd a vágóasztalon *saját kelet-európai történetemet* szőttem bele – folyamatosan arról gondolkodtam, hogy „jogom van-e” ezt a történetet elmesélni. De filmem szereplői ugyanezzel a dilemmával éltek együtt nap mint nap, önmagukat megkérdőjelezve vagy a környezetük által felelősségre vonva. Thaha például szívvel-lélekkel gondozta az egyre gyengülő Sarah-t, amit Sarah rokonai és külföldről figyelő közössége szívesen fogadott. Amikor azonban héber betűket hímzett a halotti leplekre, vagy amikor egy szekrény aljáról előrángatott egy közben lapjaira hulló Talmudot, rögtön *felmerült a kérdés*, hogy kinek-hogyan kellene az örökséget gondozni.

---

<sup>121</sup> <https://mazsike.hu/projektek/botlatokovek/>

<sup>122</sup> Gyáni: A történelem mint emlék(mű) 96.

Amikor az izraeli képzőművész Meydad első cochini kiállításán egy ötvenes évekbeli nagy utazóbőröndben kiállította családja migrációhoz kötődő tárgyait, ováció fogadta. Amikor graffitivel borította az állítólag legrégebbi, romokban álló Malabari Zsinagóga falát, hogy az eltűnt közösségnek emléket állítson – *szóba került*, hogy az épületet inkább meg kellene óvni, és hogy vajon szabad-e zsidó festőként emberi alakokat festeni<sup>123</sup>.

Vagy nézzük a harmadik főszereplőt, a hatvanéves Malabari zsidó Babut, aki évtizedek óta arról álmodott, hogy a harminc éve nem működő zsinagógát – ahol egykor a Tórát tanulta - helyreállíthatja. Saját közösségétől nem kapott segítséget, sőt megszólták, hogy a zsinagóga előterében hal- és virágkereskedését üzemeltet, így óvva meg az épületet a lebontástól. Aztán egy nap a 300 kilométerre lévő Erodából egy kis közösség érkezett: a *Sion Tora Center* zsidó rituálék maradványait betartó közössége, akik micváként felújították a templomot. A megnyitón elmondták, hogy álmuk, hogy teljes zsidó életet élhessenek az Ígélet földjén. Nem sokkal később megérkezett a válasz bevándorlási kérelmükre: közösségüket Izrael nem ismeri el és az Ígélet földje nem kíván több Indiából érkező bevándorlót befogadni. Az erodiak a felújítási ünnepség után hazautaztak, és Babu gyönyörű templomában megint nincs tíz zsidó, aki együtt imádkozhatna.

Az emlékezet sokszor kerülőutakon, kívülről érkező *örzők* kézen-közén, rejtett formában keresi útját. Thaha Sarah halála után egy kis lakásmúzeumot hozott létre és abban állítja ki Sarah tárgyait. A Meydad által kifestett zsinagóga összedőlt, még szerencse, hogy a festést és a vernisszázst bőséges felvételek örökítették meg – melyek mögött *felsejlik* a fekete zsidók legrégebbi temploma. Ha pedig a filmemről lefejtjük a személyes történetemet, újra láthatóvá válnak majd az azóta kasmír kereskedők által birtokba vett Zsinagóga utca *utolsó napjait dokumentáló archív felvételek*.

---

<sup>123</sup> Ide tartozik még egy történet: nem sokkal azután, hogy az első migrációs hullám az ötvenes években Cochintól megérkezett Izraelbe, a közösség maga után *szállította* a zsinagógáját. Ma a zsinagóga váza egy múzeum megbecsült termében áll, a közösségnek viszont nincs más cochini tárgyi emléke. A Tóraszekrényt egy Jeruzsálem melletti magyar(!) közösség óvta meg, a mai napig használja, és nem szeretné a cochiniaknak visszaadni.



#### 4. Családtörténetek és emlékezet a kortárs dokumentumfilmben

„Azt mondják, hogy a gyermek,  
aki egykor voltál, valójában  
a mai éned édesapja.”

TOM FASSAERT



8. Jelenetfotó, Rithy Panh: *L'Image Manquante* 2013.

A közösségi emlékezet helyei, *lieux de mémoire* lehetnek műalkotások is: kiállítások tematikus válogatásai, fikciós szövegek, filmek. Dolgozatom negyedik fejezetében azt vizsgálom, hogyan csapódnak le a kortárs dokumentumfilmben a korábbi fejezetben tárgyalt modalitások, amelyekkel egy társadalom és/vagy egy szűk közösség - a család - az emlékezés felé fordul. Az egyes szám első személyű dokumentumfilmek<sup>124</sup> világába alámerülve, és onnan néhány „önkéntesen” kiragadott, de dolgozatom korábban tárgyalt kérdéseire reagáló dokumentumfilm elemzésén keresztül amellet érvelek, hogy ezek a nagyon is személyes alkotások egyben egy tágabb közösség emlékezetét is a nézők elé tárják – és sokszor maguk is a közösség emlékezeti helyévé válnak.

Noha az elmúlt három évtizedben megsokszorozódott a családtörténetekkel foglalkozó filmek száma, ebből a hatalmas és egyre bővülő mintából csak azokkal a projektekkal foglalkozom részletesen, amelyekben a filmkészítő egyben maga a film tárgya, vagyis ahol a

<sup>124</sup> Ezt a kifejezést Michael Renov, Catherine Russell és Alissa Lebow is más elnevezésekkel felváltva használja a szubjektív dokumentumfilmek, az autoetnográfiként, házi etnográfiként jellemzett alkotások esetében, az új személyesség műfaji jelölésére.

rendező a saját (család)története felkutatására használja a kamerát. Ezekben az alkotásokban az elkészült produktum, vagyis a film dokumentál(hat)ja az emlékek felkutatásának folyamatát, a rendező személyes viszonyát az emlékezéshez - míg a későbbiekben a film maga is előléphet lieux de mémoire-rá mind a készítő, mind egy tágabb közösség számára. Így - akárcsak az archív felvételek és a régi fotók - a személyes hangvételű dokumentumfilm maga is egy korszak lenyomatává válik, mely ösztönzi a visszaemlékezést és különféle olvasatoknak adhat helyt a mindig mozgásban lévő családtörténet adott pillanatában. Igyekeztem továbbá olyan alkotásokat választani, ahol egy el nem mondott történet áll a film középpontjában, mely a rendező gyerek- vagy fiatalkorában elmaradt történetmegosztás okán keletkezhetett.

A következő alfejezetek olvasása előtt azonban fontos tisztázni a dolgozatomban gyakran használt családtörténet (*family history*) és családi történet (*family stories*) terminológiát. Családtörténetnek hagyományosan azt nevezzük, amikor több generációra visszamenő levéltári és oral history kutatásokat folytatunk, hogy egy család eredetét, letelepedését/áttelepülését, érvényesülését stb. felfedjük, a leszármazottak előtt megvilágítsuk. Ezek gyakran feltételezéseken, igazolt vagy vitatható adatokon alapulnak, és mindenképp egy olyan múltba nyúlnak vissza, ahol a kutatási eredmények nem (feltétlenül) hordoznak közvetlen érzelmi töltést – inkább studiumként, mint punctumként működnek.

Családi történetek alatt a családi múlt frissebb fejezeteit értjük, amelyek során dédszülők, nagyszülők, szülők gyakran érzelmekkel átítatott történeteiket kutatjuk. Ezek Sontagot idézve a „nyomasztóan zárt kiscsalád” történetei, amelyeket sokszor (a nagycsaládtól megörökölt) felejtés, tudatos elhallgatás, manipuláció övez. Ám ahogy Annette Kuhn fogalmaz 1995-ben megjelent könyvében: az identitás narratíváit ugyanolyan mértékben alakítja az, amit a meséléskor „kifelejtünk” vagy tudatosan elhallgatunk, mint az, amit valójában elmesélünk<sup>125</sup>. A kortárs dokumentumfilmben a családtörténet és a családi történet(ek) megjelenése (a családi titkok feltárása!) sokszor kibogozhatatlanul összekeveredik.

Egy pillanatra térjünk vissza a dolgozatom bevezetőjében megidézett Széder-esti szertartáshoz, ahol négyféle fiút és attitűdöt látunk, továbbá egy apát/nagyapát, aki a kérdést feltevő fiúnak a megfelelő személyes névmás használatával válaszol. Néhány alkotást kiragadó áttekintésemet egy apa-fiú kapcsolatok köré szerveződő filmmel kezdem, a címe *Két vagy három dolog, amit tudok róla* (2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß), mely mind tematikáját, mind vizuális eszköztárát tekintve a hagyományos dokumentumfilmek közé sorolható, noha 2004-ban készült. Korábban főleg televíziós produkciókat jegyző rendezője, Malte Ludin

---

<sup>125</sup> Kuhn i.m. 2.

hatvanévesen vet számot családjá örökségével, és ez a szembenézés egyben az első egészestés dokumentumfilmje is. Ludin apja a húszas évektől kezdődően Hitler közeli szövetségese, majd 1941 és 1945 áprilisa között német nagykövet volt Pozsonyban. A háború után, a rendező öt éves korában Csehszlovákiában törvény elé állították és felakasztották. Az apjához legkevésbé kötődő, ám érzelmileg mégis implikált rendező először idősebb testvéreit ülteti a kamera elé hagyományos interjúhelyzetben, majd azok élettársait, gyerekeit faggatja, hogy feltárja a személyes névmások szövevényes viszonyát: ki hogyan ítéli meg Hanns Ludin tetteit, ki mennyire ismerte, ki ad neki felmentést – vagyis kinek milyen szerep jut ebben a családi drámában. És még ha Ludin úgy fogalmaz is a film bevezetőjében, hogy ez egy „tipikus német történet”, a film „tűpontos képet fest a mindenütt jelenlévő gonosz személyes és nyilvános hatásairól”, ahogy ezt a film sajtóanyaga is megfogalmazza.<sup>126</sup>

A zárt szerkezetű, beszélőfejes dokumentumfilmből csak két *verité* helyzet mozdítja ki a filmet: amikor Malte Ludin maga is a kamera elé áll apja egyik „áldozatával”, akinek a családját deportálták, illetve amikor a végső jelenetben az addig türelmesen hallgató, a nővérei érzelmeit a forgatás érdekében (is) tiszteletben tartó rendező konfrontálódik a legidősebb, édesapjukat leginkább felmentő nővérel. Barbel Ludin érvei – melyek az elkövetőkkel kapcsolatban született írásokból, más filmekből már ismerősen csengenek – hogy apjuk nem tudta a teljes igazságot Auschwitzcal kapcsolatban, hogy megpróbálta késleltetni, megakasztani a legkegyetlenebb náci intézkedéseket stb.<sup>127</sup>, egyfajta áldozatként tüntetik fel háborús bűnös apjukat. A film tehát abban az értelemben klasszikus dokumentumfilmnek mondható, hogy kontrollált interjúhelyzetek mögé rejti a rendező kavargó érzéseit, és hogy a téma fontossága – és a rendező morális pozíciója – megkérdőjelezhetetlenné teszi a film narratíváját, mégis átszüremlik rajta a rendező szorongása – amit a bőséges magyarázó szövegekben és a szereplők neveit egyre ismételtető feliratokban is tetten érhetünk. Fontos kiindulópontja a filmnek, hogy Malte Ludin csak édesanyja halála után mert belevágni a forgatásba, mely a felmenők nyomába eredő dokumentumfilmek esetében igen gyakori jelenség: a rendezők a forgatás során megmaradnak a hagyományos családi kötelékekben és viszonyrendszerben – mindörökre gyerekként. Ludin megkapja testvérei hozzájárulását, hogy forgasson – nővére azzal engedélyezi a filmezést, hogy „legalább nem valami idegen forgat az apjukról”. A rendező az érzelmileg terhelt helyzet ellenére „objektív filmet akar készíteni”, minél több perspektívát bemutatva – s közben elmulasztja (vagy kicenzúrázza?) talán az egyik

---

<sup>126</sup> <https://jewishfilm.org/pdf/2or3ThingsFlyer.pdf>

legerősebb, a személyes dokumentumfilmek stílusába leginkább illeszkedő történet feltárását: a családi trauma folyományaként öngyilkosságot elkövető nővére történetét<sup>128</sup>.



9. Jelenetfotó, Maltin Ludin: *2 vagy 3 dolog, amit tudok róla c. filmjéből*

Az ugyanebben az évben készült *Bright Leaves* (2004), Ross McElwee filmje szintén egy archívum képeivel indul. A kartotékok, a filmtekercsek sok-sok filmből ismert archetipikus képei azonban ezúttal máshova vezetnek: egy sokkal szerteágazóbb, sebezhetőbb elbeszéléshez, mely mintegy fiókokat nyitogat, érzéseket leltároz. A film szituatív felépítése (az interjúk egy része már nem statikus, hanem a szereplőt valamely tevékenység közben bírja szóra) nagyobb asszociációs körök mentén áll össze egészestés alkotássá. A *Bright Leaves* egy személyes meditáció az észak-karolinai dohányipar szociális, gazdasági, egészségügyi hatásairól, a filmkészítő dédapjának hiátusokkal teli történetén keresztül. A filmkészítő McElwee személyes narrációján, bizonytalan tapogatózásán keresztül feltárt történetek vesztéséről és megőrzésről, függőségről és tagadásról szólnak – és egy hollywoodi film családi archívként való felhasználásáról (melyben Gary Cooper lenne McElwee dédapja, vagy legalábbis az ő történetének megtestesítője). A rendező ebben a filmben már nem próbál sem objektív, sem tévedhetetlen lenni, téved is, hiszen a film végére kiderül, hogy mégsem az ő családjának története inspirálta a hollywoodi melodramát. Filmje azonban annál

---

<sup>128</sup> Öngyilkos testvérének a lánya egyébként az, aki a filmben a legszigorúbb morális elbírálás alá vonja Hanns Ludint.

határozottabban beszél a különböző generációkról, és arról, hogy mi is az, amit egyik generáció a másikra hagyományoz.

A személyes történetek egyik legmarkánsabb amerikai elbeszélője, McElwee későbbi filmjeiben is visszatér a generációk közötti dinamikára, a hagyomány és örökség továbbadásának témájára. 2011-ben készült *Photographic Memory* című filmjében nem távoli örökségek után kutat, hanem nem kisebb toposzokat vet össze, mint az analóg és digitális képkészítési technikát, az idősebb generáció tartós figyelmét és a tinédzserek multitasking figyelm(etlenség)ét, a felgyorsult életritmust, és végül saját nosztalgiáját, mellyel egykori franciaországi útjának titokba burkolózó szereplői után kutat. A két film forgatása között nyolc év telt, melynek során a mindkét filmbe beemelt fia, Adrian McElwee gyerekből tinédzserré változott – és kettejük feszültséggel, meg nem értéssel terhelt története az egész Z-generációról kíván tudósítani. McElwee önmagára irányított aprólékos figyelme szinte zavarba ejtő – mintha egy antropológiai kutatás részvevő megfigyelője forgatná a filmet – melyben a családtörténet és a család közelmúltjának történései szabadon keverednek.

### **Személyesség a kortárs dokumentumfilmben**

A családi történetekkel foglalkozó dokumentumfilmek térhódításának alapvető feltétele volt, hogy megjelenjen a filmkészítő hangja, és a megfigyelő dokumentumfilmes *fly on the wall tekintetét* felváltsa a filmkészítő önmagára irányított tekintete. Az egészestés dokumentumfilmek első és elsődleges bemutatkozási helyei, a filmfesztiválok napjainkban előszeretettel tűzik programjukra a filmkészítők saját családját, saját identitáskutatását bemutató alkotásait. Az ilyen módon láthatóvá váló filmek azonban csak töredékei annak a rengeteg alkotásnak, amely ezzel a témával foglalkozik és amely egyáltalán fesztiválnevezésre kerül. A filmes mustrákon való megjelenés, ahogy azt Thomas Elsaesser tanulmánya<sup>129</sup> is kiemeli, egy oda-vissza ható folyamat: a filmfesztiválok egy vélt közönségigényt elégítenek ki, amikor az adott filmet verseny- vagy panoráma programjukba beválogatják, ugyanakkor a filmek kiválasztásával, díjazásával a fesztivál elő/zsúri egyben a közönség (és a filmkészítők) ízlését is formálja. Érdekes módon a családtörténetekkel foglalkozó, szubjektív hangvételű, gyakran újító alkotások egyszerre vannak jelen a kifejezetten alternatív, szerzői filmeket zászlójukra tűző fesztiválokon (pl. nyon-i Vision du Reel, DokLeipzig) és az aktuálpolitikai

---

<sup>129</sup> Thomas Elsaesser: Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe. In: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press, 2005. 96-98.

kérdéseket középpontba állító dokumentumfilmfesztiválok programjában is (pl. IDFA Amsterdam, Berlinale).

A személyes dokumentumfilmek „virágkorát” az elmúlt huszonöt-harminc évre szokás tenni szoros összefüggésben a digitális forradalom legfrissebb fejleményeivel és az etnográfiai kutatás dekolonializációjával, ám a személyesség lassú térhódítását a dokumentumfilmekben már a hetvenes évektől megfigyelhetjük<sup>130</sup>. A tengerentúlon az *American Family* dokumentumfilm/reality show-sorozat nyitott utat a családok önfeltárulkozásának (1971-73), noha itt még egy külső stáb követte a cinema verité eszközeivel, ahogy egy átlagosnak tűnő amerikai család tizenkét epizódon keresztül felfedi titkait, majd teljesen felőröli önmagát. A személyesség fontos állomása volt Wendy Clarke: *Love Tapes* (1977) több éven keresztül forgatott filmje is, amely az apró személyes történeteket és az univerzális, társadalmi feszültségeket hordozó „nagy történeteket” ötvözte egy részvételi projektben, amelynek során először ő maga rögzítette érzéseit, vallomását – majd különböző helyszíneken, múzeumokban idegen embereket kért ugyanerre, magukra hagyva őket egy üres helyiségben a kamerával. A hetvenes-nyolcvanas években születtek Jonas Mekas, Chantal Akerman autobiografikus filmjei és még számos naplófilm<sup>131</sup> – amelyek a család történetére a távollét, a nosztalgia, a kivándorlás távlatából vagy annak torztükrén keresztül tekintettek.

Michael Renov amerikai film teoretikus 1999-es tanulmányában az olyan önéletrajzi ihletésű filmeket, amelyekben a filmkészítő a vérszerinti családtagokkal vagy akár egy kiterjesztett/fogadott családdal foglalkozik, „családi etnográfának” (*domestic ethnography*) nevezi<sup>132</sup>. Kiemeli, hogy ezeknek a filmeknek fontos érdeme, hogy az antropológiában és a dokumentumfilmben is megjelenő résztvevő megfigyelést dekolonializálják. Renov az újszubsjektivitásról szóló tanulmányában<sup>133</sup> a kilencvenes évekre teszi az újfajta személyes hangvétel megjelenését – amely szerinte, akárcsak Catherine Russell kanadai filmesztéta szerint, szoros összefüggésben áll a női alkotók és a többségi társadalom perifériájáról jelentkező rendezők filmjeinek egyre gyakoribb megjelenésével is<sup>134</sup>. A kilencvenes évek

---

<sup>130</sup> Alisa S. Lebow: *First person Jewish*. University of Minnesota Press, 2008. Introduction xii.

<sup>131</sup> Pl. Chantal Akerman: *News from Home* (1977), Jonas Mekas: *Walden* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971-72).

<sup>132</sup> Michael Renov: *Domestic Ethnography and the Construction of the “Other” Self*, in: *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, 2004. 218.

<sup>133</sup> Michael Renov: *New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Verite Age*, in: *The Subject of Documentary*, Minneapolis, Minnesota Press, 176.

<sup>134</sup> Catherine Russell: *Autoethnography: Journeys of the Self*. In: *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, London, Duke University Press, 1999. 278.

A Russell és Renov által úttörökként említett filmek nagyjából ugyanazok: Mona Hatoum: *Measures of Distance* (1988), Marlon Riggs: *Tongues Untied* (1989), Thomas Allen Harris: *Vintage: Families of Value* (1995), Su

filmjeit vizsgálva a dokumentumfilm történetével szorosan összekapcsolódó antropológiai kutatás analógiáját használja: az alkotó és szereplő viszonyát elemezve (lásd megfigyelő és megfigyelt) megállapítja, hogy ez a sajátos dokumentumfilm típus a megfigyelő etnográfusi tekintetét és a művész önmagára irányított analitikus figyelmét ötvözi. Ezekben az *auto-etnográfia*kban az alkotó legtöbbször egy közeli családtag célpontba állításával keresi önmagát, egy mindvégig instabil, folyamatosan változó hierarchiájú viszonyt mutatva be, amely folyamatosan forráspont felett tartja a szeretettel, haraggal, érzelmi leszámolással, megértéssel terhelt kapcsolatot.

Catherine Russell szerint ezekben a filmekben a filmkészítő és egy másik kulturális hagyományt, értékrendet képviselő családtag között létrejövő találkozás az időközben bekövetkezett digitális forradalom miatt az etnográfiaiban is gyakran megjelenő modern és premodern közötti távolságot is leképezi<sup>135</sup>. És akárcsak az antropológiai kutatásokban, ezek a filmek is interjúkon keresztül vagy archív anyagok használatával próbálnak a múltba behatolni – mintha magának a filmkészítőnek nem lennének emlékei vagy a saját emlékei hiányát a családi múlt rögzítésén keresztül szeretné orvosolni.

A felerősödő személyességgel megszólaló filmekben (gondoljunk csak a fejezet elején elemzett apa-főú filmekre) a szubjektív-objektív dichotómia átrendeződése figyelhető meg, melynek során a rendezők, csakúgy, mint a nézők, egyre inkább a belső/mikrotörténekek felé fordulnak, szemben a korábbi dokumentumfilmek nagy történelmi eseményekre irányított figyelmével. A legtöbb ilyen filmben a megfigyelt Másik (például egy idősödő szülő) valójában már csak a rokoni kapcsolat és a közös múlt miatt is a rendező *saját énjének leképeződése* – s miután az alkotó maga is belül van és perspektívája igencsak limitált, ez a fajta filmes önboncolás is befejezetlen, lezár(hat)atlan marad. Ahogy Annette Kuhn fogalmaz a családi történetekkel kapcsolatban: „Miközben a felejtés leplét elvonjuk, újabb rétegek és asszociációk tárulnak fel, melyek nem a végső igazságot, hanem egy mélyebb tudást fednek fel. Az emlékek feltárása (*memory work*) a krimi műfajával ellentétben nem hoz sem lezárást, sem megoldást – minden egyes fordulatnál újabb kérdésekkel szembesülünk és újabb nyomok után indulhatunk el”<sup>136</sup>. Renov még azt is hozzáteszi, hogy ezekben a múltat kutató alkotásokban „egy halott szülővel való elszámolás aligha tűnhet objektív történetmesélésnek”<sup>137</sup>. És mivel a filmkészítő saját kutatását követjük, a családi etnográfiaik során olyan erős érzelmi kisüléseket

---

Friedrich: *Sink or Swim* (1990), Marlon Fuentes: *Bontoc Eulogy* (1995), McElwee: *Bright Leaves* (2003), Nathaniel Kahn: *My Architect* (2003).

<sup>135</sup> Russell i.m. 278.

<sup>136</sup> Kuhn i.m. 6.

<sup>137</sup> Renov: *Domestic Ethnography* 218.

tapasztalhatunk, amelyek – a történethez való kapcsolódást elősegítő filmes eszközök: narráció, archetipikus homevideo betétek segítségével - képesek a nézők legszélesebb rétegeit megszólítani<sup>138</sup>. Miközben napjainkban a családfakutatás egyre fontosabbá válik, egyre több szervezet és weboldal kínál betekintést őseink adataiba, ez a „DNS-alapú dokumentumfilm-fajta” - mely elsősorban az érzelmeinkre igyekszik hatni - képessé vált az etnográfiahoz hasonlóan egész kultúrákról és társadalmakról vallani a saját mikrotörténeteinken keresztül.

Az új személyesség kialakulásához természetesen elengedhetetlen volt, hogy az eközben zajló digitális forradalom során a vizuális képkészítő eszközök szinte mindenki számára hozzáférhetővé váljanak<sup>139</sup>. Ez nemcsak azt tette lehetővé, hogy szinte bárki a kezébe vehessen egy kamerát és elmondhassa saját történetét, hanem azt is, hogy a könnyen hozzáférhető, hordozható kamerák, vállalható minőségben rögzítő telefonok segítségével gyakorlatilag bármikor elindulhat egy felvétel, akár egy teljesen intim helyzetben is, ahol csak a filmkészítő van együtt a szereplővel, stábtagnak nélkül. Ezen kívül a szinte végtelenített nyersanyag felvétele közben különböző érzelmi amplitúdójú jelenetek jöhetnek létre, ellentétben a korábban kicentizett nyersanyag korlátaival, illetve a nagyobb stábot megkövetelő forgatási szituációkkal. A fent említett naplófilmek megszületését is elősegítette a filmkészítés új ökonómiája.

Megváltozott ökonómiáról beszélhetünk az archív felvételekkel kapcsolatban is: egyfelől Nora megfogalmazását idézve, aki szerint a levéltárosok (archivisták) korábban „azt tanulták, hogy a szakma, lényegét tekintve, az ellenőrzött pusztulás művészete”<sup>140</sup>, és ezért megválogatták, hogy mi az, ami megőrzésre méltó és mi az, amit el lehet engedni. Ezzel szemben ma folyamatosan gyártjuk a fontosnak gondolt vizuális anyagokat, melyek később egy-egy családi dokumentumfilm építőköveivé válhatnak. És ahogy már korábban idéztem Jamie Baron meglátását, a filmbe beemelhető archív részletek elérése is könnyebbé vált, illetve magának az *archív* fogalomnak az értelmezése is kitágult, így nem csak gyorsan és ingyen elérhető sok kor-dokumentum, hanem végeláthatatlan a szabad felhasználású *found footage*-ként kezelt, amatőrök által forgatott, ún. talált képsor is.

---

<sup>138</sup> Fontos megjegyezni, hogy a tágabb történelmi, szociológiai kontextus nem mindig jut érvényre a privát történeteken keresztül. Amennyiben csak a lokális és a személyes kap hangot (a film vállalása vagy minősége miatt), a projekt egy család zavarbaejtő privát ügye is maradhat.

<sup>139</sup> Catherine Russell autoetnográfiaikat elemző írásában néhány sort szentel a Pixelvision kamera megjelenésének: mely egy játékboltokban kapható, Fisher Price által gyártott és 1987-ben piacra dobott kislebontású játékkamera volt. A szinte széteső, pixeles kamerakép több filmkészítőt is megihletett, mivel szinte csak szuperközelik esetén produkált élvezhető képet. A kilencvenes években – az autobiografikus filmek felfutása idején - számos dokumentumfilmes használta a médium indokolta közeli által megteremtett intimitást, önmagára reflektáló narratívát (pl. Sadie Benning, Peggy Ahwesh-Margie Strosser). 291.

<sup>140</sup> Nora i.m. 148.



Végül azt is fontos megemlíteni, hogy az elkészült filmek az internetre felkerülve sokkal több embert érnek el, mint a korábban csak fesztiválokon és mozikban forgalmazott alkotások, és ez a személyes perspektíva megmutatására és az egyéni történetek mozgóképes történeté formálására sarkallhat még szélesebb rétegeket is. A családi etnográfák, kreatív dokumentumfilmek tehát olyan helyekre viszik az alkotót és a nézőt egyaránt, ahova talán egyedül nem mennének: a legitimebb megismerési, esetleg öngyógyító folyamatot tárják a láthatatlan tömegek elé. Mindeközben a nézőkhöz közel álló, mindennapiságukban különleges történetek vagy éppen egzotikus családi rátaalálások, titkok felfedésére épülő filmek a közönség érzelmi bevonásán túl egyfajta korrajzot is adnak. Renovot idézve: „az emlék-kutatás, amennyiben helyesen végzik, a belső és külső történetek egymásba olvasztásával a köz- és magánszférát összevonja”<sup>141</sup> – és így a személyes történeteken túl össztársadalmi jelenségek felrajzolására képes.

### **Felejtés, emlékezés és szembesítés a személyes dokumentumfilmben**

Hogy még egy apa-fiú filmet említsünk a napról napra bővülő filmkínálatból<sup>142</sup>: szélsőségesen szubjektív alkotás, első látásra mintha csak egy szűk családra tartozna az a történetet, amely azonban a narráció és a vágás megújításával kísérletezik – és ezáltal válik univerzálissá. A családi etnográfák berobbanásának idején készült filmben, a kilencvenes évek közepén az amerikai Alan Berliner *Nobody's Business* (1996) című alkotásában édesapját állítja a kamera elé. A nyitójelenetben Oscar Berliner kijelenti, hogy az élete átlagos, akárcsak amerikaiak millióié. Alan egyre keményebben próbálja emlékeztetni, hogy az apja szülei első generációs bevándorlók, felkutatja a lengyel falut, ahonnan származnak, dédapja érzelmes levelét és nagyapja kivételes tehetségét tárja az apja elé – mindhiába: a megkeseredett öregember azt hajtogatja, hogy mindez neki semmit sem jelent. Tehát a filmes ösztöndíjakon és fesztiválokon szocializálódott Alannak természetes, hogy a család múltja után kutasson, de a hallgatás és az érdektelenség olyan sziklaszilárd ellenállásába ütközik, amelyet nem képes megtörni (ahogy a film végén az egyik rokon fogalmaz: Alan maga a legyőzhetetlen erő, amely az apját, egy mozdíthatatlan követ próbál elmozdítani). Fesztiválnyertes filmje talán azért is különös, mert a szerepek megfordulását mutatja be: egy olyan helyzetet, amikor a múlt letéteményese valójában a múlttól mit sem tud, és a fiatalabb generáció ugyan bevetheti az internetet, a formális archívumok felkutatását, ám az első kézből kapott, *oral history* elbeszélés értékes

---

<sup>141</sup> Renov: *Domestic Ethnography* 179.

<sup>142</sup> Fontos mérföldkő volt pl. Nathaniel Kahn: *My Architect* (2005), Pawel Lozinsky: *Father and Son, Father and Son on a Journey* (2013) alkotása.

pillanataihoz már soha nem lesz hozzáférése. A rendező által felkutatott tucatnyi másod-, harmadfokú rokon közelije és egy-egy mondata ritmikusan sorjázik a néző előtt, a megtalált élő- és holt rokonok szinte elmasíroznak a tekintetét elfordító családfő előtt – és ezáltal a mára már avítnak tartott beszélő fejes interjúrészek ritmikus egymásra vágása egyszerre rendezői bátorságként tűnhet fel előttünk. És miközben az apa és a fiú között feszülő ellentétet játékfilmes, szabad asszociációs archív betétek illusztrálják, a film az elhallgatás, a Yerushalmi által idézett hagyományátadás megszakadásának metafilmjévé válik (és egyben az *Emlékek őreibben* is megidézett második generációs elhallgatás számomra is olyannyira közeli élményévé). Oscar Berliner története – a családon belül, és szerte a világban – nem egyedi: a megkérdezett rokonok mindegyike azt válaszolja, hogy sosem kérdezett a felmenőkről, arról a „másik világról”, ahonnan Berliner nagyapja érkezett. „Mintha a család története Amerika előtt nem létezett volna”, mondja az egyik rokon. És bár a rendező archív felvételekkel, képekkel próbálja az apját is és a rokonokat is érzelmileg bevonni, Oscar kijelenti: a rokonokkal „csak egy dolgon osztozunk, és pont azon, amiről mit sem tudunk”, utalva a család migrációt megelőző történetére, európai múltjára. Alan - noha a kutatásba teljesen beleveti magát - maga is csak tapogatózik, hiszen a feltárt történetben olyan hatalmas hiátusok tátonganak, amelyeket csak a szájról szájra továbbadott emlékezetátadás pótolhatott volna. Említés szintjén a rendező be is hozza a Holocaust-tematikát, hiszen tudomása szerint egyedül a nagyapja hagyta hátra a shtetlt, a többiek minden bizonnyal a második világháborúban elpusztultak – ám Oscar Berlinernek ez a történet sem kínál azonosulási felületet.

Ezzel szemben a rendező és apja folyamatos (boxmeccsként ábrázolt) ütésváltásai egy ponton párbeszéddé válnak: amikor kettőjük közös, tapintható, közelmúltbeli traumájáról beszélnek – a szülők válásáról. Az absztrakt családtörténettel kapcsolatban tehát az apa elutasítása ugyan eltéríthetetlen (és ennek az is oka, hogy az ő szülei sem osztották meg vele saját emlékezetüket), ezzel szemben a válás történetébe és az azóta is tartó magányába az apa fiának – és a nézőknek is - egy picit betekintést enged. A családtörténet és a családi történet ezáltal válik Berliner filmjének hasonló aknamezejévé, és végül a testvére és az édesanyja megjelenése rajzolja ki – a nagycsalád helyett - egy nukleáris család portréját, melyben azonban történelmi súlyú történetek ütköznek (például a szefárd anyuka és az askenázi apa házasságát is tönkre tevő mentalitásbeli különbsége). A privát történet *elemelésében* azonban fontos szerepe van Berliner szerkesztési-vágási és narratív stratégiájának: „a film felülírja a családi narratívát azáltal, hogy a rendező apjának home videóit *stock footage* képekkel vágja keresztbe”, ezáltal újra egy térbe hozva anyját és apját, „mindezt pedig azért, hogy

megjegyzésekkel láthassa el, újra elképzelhesse vagy újra megteremthesse a család életét”<sup>143</sup>, írja a filmről Alisa Lebow. A gyors ritmusváltások, az archív anyagok metaforikus használata, a képernyőkön a dialóg mellett, annak ellenében megjelenő információk a néző bevonásának eszközei. Például, amikor az apa katonafényképeit látjuk, a képernyőn megjelenik a felirat: „Contact the filmmaker” - amely felfogható egyfelől jogi nyilatkozatnak is, hiszen olyan férfi képeit látjuk, akiket a filmkészítő nem tudott azonosítani, sem engedélyüket kérni a megjelenéshez. A másik olvasat azonban egyfajta felszólítás, amely azt sugallja, hogy talán ezen férfiak leszármazottjainak is dolguk van a saját családtörténetükkel, csakúgy mint minden nézőnek.

A digitális forradalom a női dokumentumfilmrendezők, egyes országokban(!) a női operatőrök, hangmérnökök jelenlétét is megsokszorozta. Nagymamák élettörténetét, élményeit feltáró, anyákkal elszámoló filmek készülnek óriási mennyiségben<sup>144</sup>. A nagyszülők élettörténete közvetlenül köthető a huszadik század nagy történelmi traumáihoz, és sokszor emiatt – vagy a generációs szakadék miatt – a forgató „gyerekek” megértőbbek az idősebbekkel. Tom Fassaert *Family Affairs* (2015) című filmjében például az apa képtelen édesanyja élettörténetét feldolgozni, így a kettejük viszonyától, viszontagságaitól érintetlen unoka kell, hogy a manipulatív, édesapját tönkre tevő nagyanyjáról szóló filmet leforgassa. José Pablo Estrada Torrescano Európában tanult dokumentumfilmes *Mamacita* című 2018-as filmjében beöltözik saját nagyapjának és annak szellemeként látogatja meg mexikói mátriárka nagyanyját. Ennél klasszikusabb – és talán még több etikai dilemmával járó szembesítés – Csángó Mónika norvégiai magyar rendező filmje, a *Forever Yours* (2005), amelynek során a harmincas éveiben járó Mónika nyomába ered a második világháborúban eltűntnek hitt nagypapájának. A nyomozás egyszerűnek tűnik, hiszen Indiában talál egy olyan üzletet, amely szintén a Csángó nevet viseli és ugyanolyan termékeket árul, mint egykori budapesti boltjuk. A nehézségek azonban akkor kezdődnek, mikor az unoka a valósággal való szembenézésre szólítja fel a nagymamát (a nagypapa a jelek szerint új családot alapított Indiában), eközben lerombolva az emlékezés szentélyét, és benne a nagymama által felépített nagypapa hősszerelmes, hűséges figuráját<sup>145</sup>. A filmben többször ugyanabban a formában visszavágott

---

<sup>143</sup> Lebow i.m. 44.

<sup>144</sup> Pl. Jan Oxenberg: *Thank you and Good Night* (1992), Deborah Hoffmann: *Complaints of a Dutiful Daughter* (1994), Sarah Polley: *Stories We Tell* (2012), Chantal Akerman: *No Home Movie* (2015), Susanne Kovács: *It takes a Family* (2019) stb.

<sup>145</sup> Egy másik „skandináv magyar unoka”, a dán Susanne Kovács *It Takes a Family* (2019) című filmje a Mauthausenből hazatért nagymama és gyermeke közötti tragédiát dolgozza fel, amely azóta is minden generációra kihat. Központi kérdése, hogy az egymásra utalt generációk közül ki mit tud a másikkal megbocsátani.

archív felvétel az unoka számára érzelmileg hozzáférhetetlen, Holocaust előtti múlt egy darabját mutatja; és akárhányszor látjuk, mi sem kerülünk közelebb sem a nagypapához, sem a történetet valóban mozgató okokhoz – csak az emlék mögé látni *nem akaró* nagymama és az önáltatást megbocsátani *nem hajlandó* unoka egyre inkább kiéleződő viszonyát érzékeljük.

A trauma és nosztalgia emlékeztetést indukáló narratíváit használja a 2018-as *The European Grandma Project* is, melyben 9 ország 9 unokája interjúvolta meg Izlandtól Törökorszáig a nagymamáját, ezáltal egy összeurópai omnibuszfilmet – és egy számára csiszolt összeurópai mondanivalót tálalva. A film kezdeményezője és végső összeállítója az osztrák Y-generációs Alenka Maly, aki saját nagymamája történetét helyezte a többi, jórészt fiatalabb rendező által készített anyag kontextusába. A filmben puzzle-szerűen egymásra vágva bombázásokról, Anschlussról és Holocaustról, éhségről és kommunizmusról, partizánokról, feminizmusról és házasságról is szó van, azonban a hívószavak mentén ügyesen összeállított film nem több kilenc felületes találkozásnál, mely fel-felvillant a huszadik század történetének traumái között súlyát vesztett pillanatok. Legtöbbször az az érzésünk, hogy az unokák kérdései a felszínen mozogtak, így az assmanni *mi* személyes névmás unoka és nagymama között már csak a valódi dialógus elmaradása miatt sem születik meg.

A rendező és a szereplők, nagymamák közötti érzékeny viszony megteremtése – és a sokszor egymást felülíró történetek egy térbe hozása sikerül azonban a magyar Révész Bálint - Meredith Colchester - Ruben Woodin Dechamps közös rendezésében készült *Granny Project* (2013) című filmnek. Itt a nemzedékek között valóban létrejön a párbeszéd, és még a magyar holocaust túlélő nagymamát, az angol kémnőt és a német felelősséggel szembenézni kénytelen harmadik családot is sikerül szó szerint egy asztalhoz ültetni – miközben a fiatal rendezők egymás közötti őszinte és könnyed dialógusai, és a kísérletező narratív eszközök a *Granny Project* egy több nemzedék számára is izgalmas filmmé avatják.

## **Hagyományos és újító elbeszélésmódok**

Noha a dokumentumfilm a kilencvenes években és a kétezres évek elején még mindig a nagy történelmi traumák túlélőinek szórabírásával van elfoglalva, tanúi lehetünk, hogy az objektivitás délibábját lassan felváltja a házi etnográfia tétova hangja, megjelennek a váratlan dialógusok és akár szerepcserék rendező és főszereplő között, és egyre több kísérletet látunk a dokumentumfilm narratív eszközeinek megújítására is. Bill Nichols dokumentumfilm elműfajokat kategorizáló rendszerében<sup>146</sup> hatféle dokumentumfilmes kifejezésmódot

---

<sup>146</sup> Bill Nichols: *What Types of Documentary Are There?* In: Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana

különböztet meg, kiemelve, hogy ezek kialakulása ugyan történelmileg egymást követte, hiszen az új műfajt képviselők gyakran az előző hiányosságaira építették filmjük stílusjegyeit, azonban ezek a modalitások később, akár továbbfejlesztve újra és újra felbukkannak a filmtörténet későbbi korszakaiban. Ám miközben mi dokumentumfilmesek szeretjük hangoztatni, hogy mára a dokumentumfilmek is fikciós vizuális repertoárra, esztétikai igényességre és a játékfilmek nézőszámát megközelítő elérésre tettek szert, a Z és Alfa-generáció képviselői – tanítványaink, gyerekeink –, és a filmfesztiválokat nem látogató közönség számára a dokumentumfilm még mindig elsősorban National Geography természetfilmet, vagy beszélőfejes lineáris elbeszélést jelent.

A kortárs kreatív dokumentumfilm ezredforduló után újítóként ünnepeelt megnyilvánulásai egyaránt használják mind a hat nicholsi ábrázolásmódot: a *poétikus*, *résztevő*, *megfigyelő*, *reflexív*, *performatív* altípusokba sorolhatókat (a *magyarázó* mód Nichols szerint mára már csak a nagy történelmi dokumentumfilmek és a televíziós műfajok sajátjává vált). A kortárs dokumentumfilm filmnyelvi újításai után kutatva felmerül a kérdés, hogy például a *poétikus filmnyelv* huszonegyedik századi megjelenése a kortárs dokumentumfilmben, melyet Nichols időrendben a múlt század húszas-harmincas évekbeli dokumentumfilmek sajátjának tart és Abel Gance, Joris Ivens, Moholy-Nagy munkásságához köt, átlényegülhet-e filmnyelvi újítássá egy új kontextusban, a digitális kor filmművészetében? Vagy a *résztevő* filmezés – *cinema verité*hez köthető debütje után – hogyan válhat a mai szituatív dokumentumfilmekben újra bátor rendezői döntéssé? Esetleg a *megfigyelő* dokumentumfilm esetében, ha a filmkészítő önmagára irányított kamerájával egy analízist követ végig, s az *én*-t állítja torz tükörbe a *Másik* megfigyelésén keresztül – ez az eljárás vajon újításnak minősülhet-e? És végül a *reflexív*, a *performatív* ábrázolásmódok – a nézővel való dialógusra irányított figyelem, illetve magának a filmkészítési folyamatnak a lemeztelenítése, amely látszólag az alkotó és a családtagja érzelmi sztriptízét követi – tűnhet-e a filmnyelv 21. századi megújításának? A végső kérdés tehát az: létezik-e olyan filmnyelvi eszköz a kortárs személyes dokumentumfilmben, amely a nem fikciós filmtörténet egy korábbi szakaszában még nem létezett, illetve amely a digitális forradalom esztétikájának szülöttje – valami, amit az auto-etnografikus filmek nem korábbi korszakokból hoznak, hanem az elmúlt húsz évben „találtak fel”?

A nyolcvanas évek végén - kilencvenes évek elején több filmkészítő is kísérletezett azzal, hogy a családi történet megismeréséhez vagy a traumával való elszámoláshoz vezető utat a saját történetéhez illeszkedő filmnyelvi eszközökkel kísérletezve járja be. Előfutárként említhető a ma már klasszikusként emlegetett *Sink or Swim* (1990), Su Friedrich filmje, amely egy fordított ábécé-rendbe állított epizódokból álló esszéfilm és egyben egy apa-lánya kapcsolatot bemutató személyes hangvételi alkotás - archívokkal, harmadik személyben elmondott narrációval, home video betétekkel. Házi etnográfiként azért is különleges, mert Friedrich szülei válását és antropológus(!) apjához való viszonyát kutatja filmjében – amely mintha egy tudományos kutatás katalóguscéduláiból állna össze. Egy másik narratív és vizuális újításokkal jelentkező személyes vallomás Mona Hatoum palesztin-brit médiaművész filmje, az 1988-as *Measures of Distance*, amely nemcsak a libanoni háború és a család szétszakadásának témáját dolgozza fel, hanem saját narrációján keresztül hangot ad anyjának is, *kihangosítja* az anya-lánya és a férj-feleség kapcsolatot egy addig kevésbé beforgatott közegben, ezáltal számos sztereotípiát lerombolva. A filmben egymásra rétegződik a kézzel írt levelek képe, melyet az egymástól elszakított anya és lánya váltanak; a filmkészítő fotósorozata, ahogy zuhanyozó édesanyját kapja lencsevégre, amikor végre találkoznak; kettőjük beszélgetése; és a rendező intim monológja, amely a távolságról és a hiányról szól, amikor nem lehetnek egy térben.



10. Jelenetfotó Mona Hatoum: *Measures of Distance* 1988.

Chantal Akerman belga rendező az anyjával folytatott dialógust és a magányos monológot teszi kísérletezés tárgyává – utalva arra, hogy anyja az elszenvedett (Holocaust) trauma elhallgatását választja; míg Kirsten Johnson a film „történetét” (apja nemsokára bekövetkező

halálát) fikcionalizálja, folyamatos loop-ként jelenítve meg; Jonathan Caouette pedig – akár Stan Brackage a filmszalagot – magát a képiséget roncsolja, hogy a nézők saját „bőrükön” érezzék, mit tett az elektrosokk anyja agyával és testével. Teszi ezt úgy, hogy különböző minőségű és az idő nyomát különböző mértékben magukon viselő saját archívjait tovább vágja, *széteffektezi* a vágás során. Más rendezők, például Sarah Polley *Stories We Tell* című filmjében – eredeti home movie felvétel híján nyolcas filmen *reenactment* felvételeket forgat.

Sokféle narratív invenciót találunk a *First Cousin Once Removed* című filmben is, amely a családja történetéhez mindegyre visszatérő Alan Berliner<sup>147</sup> talán legkiforrottabb alkotása. Az Alzheimer-kórban szenvedő nagybácsiról forgatott 2012-es alkotásban a rendező a személyes kapcsolat mellett a felejtés univerzális témáját is alapmotívummá teszi: így a vissza-visszatérő emlék, a nagybácsi gyerekkori „bűne” és az emlékezésre történő folyamatos reflektálás a legkülönbözőbb háttérű nézőket is képes érzelmileg és intellektuálisan bevonni. A film narratív újítását az adja, hogy az Alzheimer-kóros beteg tudatához hasonlóan a rendező egymásra vágva használja a forgatás több éve alatt felvett interjúkat - a hagyományos plánozást, tengelyszabályt, jelenetépítést felrúgva. Ezen kívül az archív anyagokat a konkrét keletkezési körülményükről és céljukról leválasztva használja - például egy robogó vonat és a vonatvezető a nagybácsi életének szimbólumaként jelenik meg, egy összeomló híd pedig az összeomló emlékezetet, az életmű szétporladását vezeti fel a filmben.

Renov azt is hangsúlyozza, hogy ebben a típusú dokumentumfilmben az alkotó és a szereplő közötti viszony hierarchiája folyamatosan változik.<sup>148</sup> És amikor már készek vagyunk elítélni Berlinert, hogy az egyre védtelenebb, leépülő nagybátyját teljes kiszolgáltatottságában tárja elénk, megtudjuk, hogy a film készítésének egyik motivációja, hogy Berliner maga is veszélyeztetett és valójában számot akar vetni az Alzheimer okozta rombolással, még mielőtt ő is elveszíti az emlékezetét. Ennek a hullámozó viszonyoknak egyik eleme, hogy saját gyermekét is elviszi Edwinhez, ezzel mintegy saját privát szféráját is bevonva a filmbe, és kiemelve a filmkészítő és a film tárgya között változó hatalmi viszonyok viszonylagosságát, törekénységét. Ahogy Alisa Lebow személyes dokumentumfilmmel foglalkozó esztéta fogalmaz: a családtörténettel foglalkozó, I/1-ben megszólaló dokumentumfilmeknél folyamatosan változik, hogy ki is valójában a film *tárgya* – és ezt már a *Nobody's Business*-ben is megfigyelhettük, amint a film végén az addig faggatott, felelősségre vont apa hirtelen

---

<sup>147</sup> Alan Berliner: *The Family Album* (1988), *Intimate Stranger* (1991), *Nobody's Business* (1996), *First Cousin Once Removed* (2012). *The Sweetest Sound* (2001) kiindulópontja a saját neve volt: felkereste az összes elérhető Alan Berliner nevű embert, így a végletekig vive a személyesség motívumát.

<sup>148</sup> Renov: *Domestic Ethnography* 218-219.

visszavág és a rendező egész létalapját, dokumentumfilmjének értelmét és filmkészítői identitását is megkérdőjelezi.

Miközben Berliner saját túlburjánzó emlékei és nagybátyja emlékvesztése között próbál rendet tenni, és az emlékezés működésének metafilmjét forgatja egy egyre szűkülő tudatú és életterű ember apró cselekvésein keresztül<sup>149</sup>, addig a kambodzsai Rithy Panh a Vörös Khmer diktatúráról szóló átfogó, ám mégis személyes projekt elkészítésére szánja el magát. *L'Image Manquante - The Missing Picture* (2013) című filmje a hiányra épül, annak a felvételnek a hiányára, amely választ adhatna a családi traumára: Panh Kambodzsából való kiűzetésére, a diktatúrára, a népirtásra. Így - a többi filmjében az elbeszélést határozott autoritással irányító rendező - ebben az alkotásában a személyes elbeszélés nehézségével szembesül, és kénytelen a hiányzó archív képeket valami mással pótolni: szereplőit agyagból formázza meg. Az irodalmi és mitológiai előképeket idéző gesztussal először az apa figurát teremti meg – kifaragva, lefestve, arcvonásokat rendelve az agyaghoz<sup>150</sup>. Az első figura után a többi agyagember – aprólékosan felépített, „valóságosnak” tűnő hangkulissza kíséretében – is életre kel, és hol magukban, hol létező archív mozgóképekkel együtt újrateremtik a történelmet és egyben a rendező gyerekkori emlékeit. Ezáltal mintegy hitelesítik a narrációban elhangzó gondolatot, miszerint a képeket talán el lehet tüntetni, de a gondolatok, emlékek bármikor megidézhetők.

Panh filmjében az agyagfigurák életre keltésekor azonban nem a napjainkban megszokott stílusú és kivitelezésű animációról beszélünk, hiszen a figurák maguk nem mozognak, hanem a kameramozgás, az előtér és a háttér mozgatása, a svenkek és az intenzív hangeffektek hozzák mozgásba őket. Panh legfőbb újítása azonban az, ahogyan a kétféle textúrát egymásra vágja, melynek során a *teremtett* agyagfigurák jelenetei és a „*valóság letéteményesei*”, a fekete-fehér archív filmrészletek olyan tökéletes összhangba kerülnek, hogy a rendező még egy jeleneten belül is keresztbe *meri* vágni a különböző stiláris jellemzőkkel bíró vizuális rétegeket (például az archív vonatra *felülteti* az agyagemberkéket). Ilyen módon az archív anyagok érinthetlensége megszűnik, ám Panh még tovább megy: a „valós” felvételeket teszi meg a valótlanság jelképeivé, és az általa létrehozott agyag-mesevilágot teszi meg a hitelesség letéteményesévé.

---

<sup>149</sup> Fontos megjegyezni, hogy egyre több Alzheimer-kórt megjelenítő dokumentumfilm készül, melyek sokszor az emlékezés és emlékezetvesztés metafilmjeivé válnak. Pl. Deborah Hoffmann: *Complaints of a Dutiful Daughter* (1994), Kirsten Johnson: *Dick Johnson halálai* (2020).

<sup>150</sup> Érdekes módon az apa a film későbbi pontján hasonló, szinte mágikus realista gesztussal emészti fel önmagát a munkatáborban, ahogy megvonja magától az enivalót, és lassan „elfogy”.



A filmbeli személyes hangú, emlékek között kutakodó narráció folyamatosan reflektál a hiányzó kép témájára, újabb és újabb jelentéseket rendelve hozzá – míg a néző is felfogja, hogy a „valódi” archív felvételek a Vörös Khmer propaganda hamis képei, és a valóság – a maga megfoghatatlanságában – a rendező és a néző tudatában épül fel. Ezt erősíti az a jelenet is, amikor az agyagfigurák archív felvételt néznek apró vetítövásznukon. A film tehát a dokumentumhoz, az objektivitáshoz való viszony relativizálásával a történelmi hitelesség, a dokumentumfilmet sokáig kísértő fekete-fehér igazságtartalom elvárását veszi célba, miközben az alkotó által bejárt érzelmi út tüpontos és fájdalmas etnográfiját adja<sup>151</sup>.

A film végén a narrációban el is hangzik, hogy „valóság nem létezik, csak mozi van, a forradalom maga a mozi – miközben a beígért forradalom csak a filmkockákon létezik”. A narráció mindenütt jelenlevőségéhez is ekkor kap kulcsot a néző: amikor azt halljuk, hogy az éhen haló apát nem lehetett a hagyományokhoz illően eltemetni, így az édesanya aznap este szóban celebrálta a temetést, pontról pontra elmesélve, hogy minek is kellene történnie a szertartás során. A nézőt folyamatosan irányító, hömpölygő narráció is ilyen rituáléként jelenik meg, melyben a beszéd az ellenállás eszköze, és amely a „nem látható”, a hiány megteremtésére szolgál, miközben vádiratként működik a diktatúrával szemben. Ahogy a narrátor fogalmaz a film végén: „Persze nem találtam meg a hiányzó képet, hiába kerestem. Egy politikáló film azonban fel kell tárja a válaszokat a kérdésekre, amiket megfogalmazott, így most én is elkészítem ezt a hiányzó képet (vagy filmet, hiszen angolul a *picture* képet és filmet is jelenthet). Nézegetem, dédelgetem, majd átnyújtom a nézőknek”.

Panh filmje azonban ennél a mondatnál nem áll meg: körkörösén építkező, leitmotívokra épülő filmje önmagát is felemészti végül. A képeknek értelmet adó narráció, az emlékezést közvetítő beszéd – az elpusztult családtagoknak hangot kölcsönző szavak semmivé válnak a film végére: „Azt mondják, a kibeszélés segít – de nekem nem segített. Én semmi mást nem szeretnék, mint hallani a szeretteimet, annyira hiányzik a hangjuk”. Vagyis az agyagfigurák – még ha a néző úgy is látta, mintha lélegeznének és beszélnének - talán mégis némák maradtak, halott anyagként nem tudták a rendező személyes gyógyulását szolgálni – még ha a történelmi igazságszolgáltatás imperatívusza beszédre és forgatásra kényszerítette is az alkotót. A francia filmes iskolában végzett Panh tehát a kambodzsai gyerekkori emlékek, a családi mitológia újratemtésével és az archív anyagok újraértelmezésével próbálta saját házi

---

<sup>151</sup> A filmben elhangzik, hogy volt egy operatőr, aki a rendszer ellen fordította a kameráját és dokumentálni kezdte a nyomort és a fájdalmat, ám azonnal kivégezték – viszont a felvett tekercek túléltek készítőjüket. Panh azonban a nézőkkel kötött “szerződését” tiszteletben tartja (vagyis hogy a valóságot, az igazságot csak az “agyag-világ” képviseli), így ezeket a felvételeket nem mutatja meg.

etnográfiaját megteremteni, mely a két különböző nyelv(ezet) egymásra vetülésével sajátos narratív struktúrát hozott létre. A Renov által performatív alműfajba sorolt dokumentumfilm így a költői stílus-elemek, a narráció és a reflexív elemek ötvözésével filmnyelvi újítássá válhatott.



11. Jelenetfotó, Jonatan Caouette: *Tarnation* 2003

Az elmúlt két évtized kreatív dokumentumfilmjeire Nichols terminológiáját használva elsősorban tehát a *reflexivitas* és a *performativitas* jellemző: a rendezők a nézők előtt egy percre sem rejtik el a filmkészítés folyamatát, az alkotó – a rendező, az operatőr, a vágó – *valóságot* felülíró, átrendező gesztusait. Legyen ez egy családi archív évtizedekkel későbbi leforgatása, Sarah Polley már említett *Stories We Tell* című filmjében, vagy *fikciós betét* Mindy Faber 1993-as *Delirium* című alkotásában: mintha a szubjektivitás, az önmagára irányított kamera csak a filmkészítő mikroigazságának feltárásában kellene hiteles legyen, míg a történelem, a környező valóság csak egy újraépíthető díszlet volna. Ezekben a filmekben a személyesség *fikciós újraértelmezése* felváltja a dokumentumfilmek korábbi obszesszióját, az objektivitás és a valóság hajszolását, és ehelyett a megkérdőjelezhetetlen hitelesség eszközévé válik.

A vizualitást, narratív struktúrát teljesen felforgató, önmagát és édesanyjával való viszonyát *élveboncoló* Jonathan Caouettenek nem sok filmnyelvi választása volt már említett *Tarnation* című filmjében: terapeutikus filmprojektje folyamatosan reagál önmagára és a filmkészítésre, mint egyetlen túlélési stratégiára. 2003-as filmjében a lineáris, képeskönyvszerű szerkezet együtt él az ezt folyamatosan próbára tevő pop art vizualitással, mely a rendező évtizedeken keresztül felgyűjtött vizuális naplóit, filmkezdeményeit, szövegeit rendezte

ikonikus alkotássá alig egy év leforgása alatt az iMovie ingyenes vágóprogramjával. Caouette egykor szépségkirálynő anyját egy baleset következtében tizenkétéves korától elektrosokk-kezeléseknek vetették alá, amitől a család darabjaira hullik: Jonathan nevelőszülőkhöz kerül, elfelejti az édesanyját, majd visszakerül nagyszüleihez – és anyjával is újra találkozik, mély érzelmi kapcsolatuk azonban egy folyamatos mementó, Jonathan saját rettegése, hogy anyja pszichiátriai állapota egyben a rá váró jövő is. Az egy bildungsroman fejezetcímeiként is olvasható rövid szövegek, melyek az anya és Jonathan sorsának fordulatait összegzik, egyben klinikai látletelekként is dekódolhatók – melyek személytelenségét, egyoldalú ítéletmondását a széthullott személyiséget és családot leíró vizuális repertoár teszi sokkolóvá. „Amikor 11 évesen először a kezembe vettem a kamerát, az egy elég ártatlan dolog volt: csak egy horrorfilmet akartam forgatni, a *Texasi lánCFűrészkes méSzárlás* folytatását akartam filmre vinni a barátaimmal. Ez a jelenet egyébként be is került a *Tarnation*-be. Aztán 14-15 évesen egyfajta meneküléssé vált számomra a forgatás, miután egyszer véletlenül a családtagjaimra irányítottam a kamerát, akik ezáltal egy élő mozi szereplőivé váltak. Innentől aztán a filmezés egyfajta belső kényszerré vált, miközben a kamera segített, hogy úgy érezzem, befolyással lehetek arra, ami körülvesz, és ami velem történik. Ezenkívül a kamera igazolta és meg is erősítette, hogy amin keresztül megyek, az valóság.”<sup>152</sup>

Filmezni, lefilmezve lenni, a kamerához beszélni – ez egyszerre „a film témája, és ugyanakkor a film motorja, eszköze és anyaga is”, írja a filmet a trauma nézőpontjából elemző Adrienne Harris<sup>153</sup>. A 160 óra nyersanyagból összeállított filmben keveredik az erőteljes zenehasználat; az egymásra vágott dialógusok, történetek, elkapott beszélgetések, telefonüzenetek sora; a megfigyelő felvételek és a saját archív anyagok, amelyek az iMovie effektek, osztott képernyő, blur, remegő képsorok, előre és visszavágások stb. által válnak hallucináció jellegűvé és képezik le mindkét Caouette pszichés állapotát. „A pszichedelikus, villanásszerű vágások során sok felvétel és hang eredete homályban marad<sup>154</sup> – és ezáltal válik a Baron által megidézett huszonegyedik századi archívúvá és éri el az *archív hatást*. „Mind a személyes felvételek, mind az új technológia szempontjából a Caouette-film új műfajt teremt, mely részben beavatkozás (intervention), részben önéletrajz, részben vallomás, részben kísérleti film, dokumentumfilm, és egyben kisköltségvetésű független film is. Egy olyan

---

<sup>152</sup> Interjú Jonathan Caouette-tel.

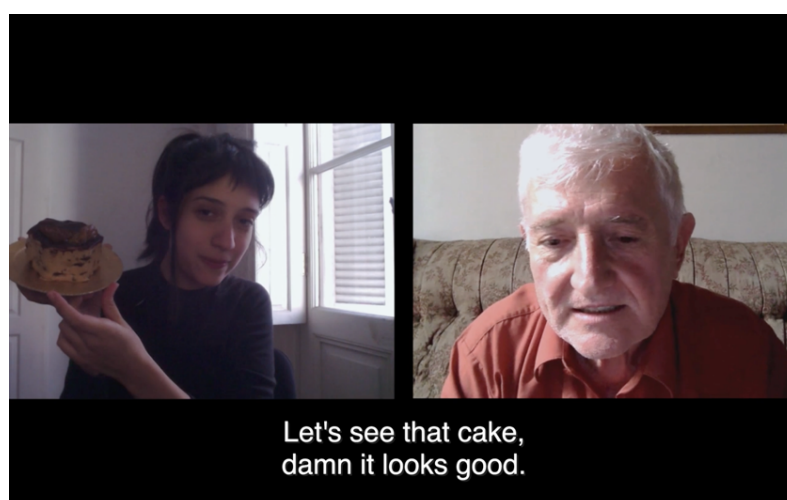
[https://www.bbc.co.uk/films/2005/04/13/jonathan\\_caouette\\_tarnation\\_interview.shtml](https://www.bbc.co.uk/films/2005/04/13/jonathan_caouette_tarnation_interview.shtml)

<sup>153</sup> Adrienne Harris: *The Camera as a Container: Jonathan Caouette's Tarnation*. Projections, Berghahn Journals 2007. 14.

<sup>154</sup> A túlzásokra és a mindenfajta személyesség eltúlzott feltárására épülő filmben egy dolog marad rejtve: a texasi középosztálybeli család zsidó identitása. Lebow i.m. 118-119.

alkotás, amelynek a formanyelvét, stílusát és hangulatát nagyban befolyásolja maga a számítógép, amely a létrejöttének eszköze volt.”<sup>155</sup>

És amennyiben a számítógép, illetve a mindenki által hozzáférhető beépített vágószoftver világsikerű filmet generálhat, érdemes még egy rövid kitérőt tenni mindennapjaink egyéb vizuális inputjaira is, amelyek új elemként jelennek meg a kortárs dokumentumfilmben. A *There Is No Way Back Home* fiatal alkotója, a perui Yaela Gottlieb 2021-es filmjében nem a vágást bizza egy számítógépre, hanem az operatőr „képkeretező” tekintetét adta fel napjaink „mindentudó operatőrének” látványvilágáért: a filmjét indító Holocaustot érintőlegesen említő visszaemlékezést, majd a nagymama útját Nagyváradról Izraelbe *Google Maps* navigációval követi és hozza el a nézőkhöz. Szintén szatellit képként „viszi haza” édesapját a nagyváradai szülőházhoz, és erre vágja rá hangban apja visszaemlékezését. Ám *nincs hazavezető út*, ez sem ad hovatarozás érzést: a Google térkép-utcán ugyan sok *eléletlenített* ember mozog, ám az apa sem itt, sem a szintén navigációs felületként megjelenített Peruban, Argentínában, Izraelben nem érzi otthon magát. A film másik fő témája – apa és lánya Izraelhez és cionizmushoz való viszonya – legtöbbször a számítógép felületén jelenik meg: chatek, legörgetett levelek, latin-amerikai Moszad ügynököket kutató Google keresés formájában. A legtöbb intim pillanat, amikor apa és lánya feszült beszélgetést folytat a múltról, vagy éppen Yaela az apuka születésnapját ünnepli kezében egy csokitortával – zoomon történik. Ezt nem is csak a kettőjük közötti fizikai távolság indokolja, hanem az is, hogy ebben a filmben kivételesen nem a Z-generáció, hanem egy idős férfi elmagányosodását és digitális térbe való száműzetését láthatjuk.



12. Jelenetfotó, Yaela Gottlieb: *There Is No Way Back Home* 2021.

---

<sup>155</sup> Harris i.m. 3.

Yaela – és a Z-generáció – vizualitáshoz való viszonyát ebben az alkotásban egy *teremtő-újrarendező* gesztus illusztrálja: a rendező saját gondolatait, félelmeit, kérdéseit és az album nélkül kallódó családi fényképeket egyfajta *sketchbook*ká rendezi – vagyis saját gondolataira felfűzve egy rajzolt, kollázsokat tartalmazó kis füzet új kontextusába helyezi. Gesztusa értelmezhető a nemzedékére olyannyira jellemző döntésként is: ha a képek nem elevenednek meg a családtagok elbeszélése által, akkor mindenkinek joga van saját érzelmeinek és igényeinek megfelelően új kontextusba helyezni azokat, és akkor nem számít azok eredeti helye, tartalma, sem azok anyagisége (például, hogy a tönkrement egyszeri nagyítás ragasztóval egy füzet lapjára kerül). John Berger brit esztéta híres televíziós sorozatában, a *Ways of Seeing*ben<sup>156</sup> a festmények reprodukciójának kapcsán megállapítja, hogy azok falra való kiragasztása, múzeumokból magántérbe és a legintimebb szféránkba, a szobánk falára való felaplikálása az átélt élmény leírására és újrateremtésére szolgál. Yaela a füzete elkészítésével az apja - számára amúgy megközelíthetetlen – életét: romániai gyerekkorát, izraeli háborús élményeit, elmagányosodását próbálja a saját maga számára értelmezhetővé tenni, saját családtörténetének részévé avatni.

Az elmúlt tíz évben egyre nagyobb teret hódítanak az *interaktív, virtuális* vagy *augmented reality* dokumentumfilm projektek is, és ezek szintén nem hagyták érintetlenül a családtörténetekben is gondolkodó alkotásokat, a filmkészítők esztétikai megoldásait. Eneós Çarka elsőfilmes alkotó, Covid alatt készült egyetemi vizsgafilmjében *Where are you now?*<sup>157</sup> címmel a pandémia okozta elidegenedést és a forgatás ellehetetlenülését *gaming* környezetbe helyezett történetmeséléssel mutatja meg.

„Az emlékezés leginkább attól függ, hogy milyen szerepet kell betöltenünk az emlékezés adott pillanatában” – mondja a *Welcome to Pine Point* (2011) című interaktív webes projekt egyik szereplője – egy letűnt város letűnt hőse. Az egyre nagyobb teret hódító interaktív filmes projektek egyik fő lelőhelye és inspiratív fejlesztő közege a Kanadai Film Intézet, a National Film Board of Canada. Egyik korai interaktív projektjük, a fent említett *Pine Point* egy hajdanvolt bányásztelepülés múltját kutatja az ott élők sorsának felgöngyölítésén keresztül. És bár ugyanazokkal a mechanizmusokkal dolgozik, mint a saját múltját kutató autobiográfiát forgató filmes, itt már nem csak egy család története rajzolódik ki, fényképek, visszaemlékezések, videó- és audiointerjúk navigálható szövevényeként, hanem egy egész

---

<sup>156</sup> John Berger *Ways of seeing* című filmjében híres festmények reprodukcióit mutatja, amint tinédzserek falára kiragasztva új kontextusba kerülnek, és ez a kialakult érzelmi viszony a korábban érinthetetlen remekművek továbbélését biztosítja. BBC Two, 1. rész, 1972.

<sup>157</sup> Eneós Çarka: *Where are you now?* DocNomads, 2020.

város genealógiája. Egy városé, amelyet bányászoknak építettek egyik napról a másikra, ám amelyet a bánya bezárását követően a lakói szinte azonnal magára hagytak. A filmet az egykor ott lakó Michael Simons jegyzi, aki a történeteket, mint egy családi emlékezetét kereső, az idősebb generációhoz forduló gyermek közelíti meg: „Mintha Pine Point egykori lakosai pontosabban emlékeznének a múltra, mint én. Sokkal több történetet tudnak feleleveníteni és azokban a történetekben is több részletre emlékeznek”. Tehát az autobiografikus projektekre jellemző emlékmérés, a múlthoz való romantikus, nosztalgikus – modernista – viszonyulás itt is tetten érhető.

Egy másik, a Sundance és egyéb fesztiválok által is ünnepelet projekt a *The Book of Distance*, amely egy Kanadában élő japán alkotó családtörténeti kutatása – VR formában tálalva. A huszonegyedik századi formátum építőkövei azonban ugyanúgy a családi fényképek, mozgóképek, dokumentumok, mint a kortárs kreatív dokumentumfilmé. És – hogy a családkutatás, az elpusztult, elzárt, elhallgatott történetek iránti érdeklődés még mindig nem hagyott alább, azt mi sem illusztrálja jobban, mint hogy a családtörténetek még a számítógépes játékokban is megjelennek. Hogy csak egyet említsünk, a *What Remains of Edith Finch* egy, a történetmeséléséért többszörösen díjazott számítógépes játék - egy kedélyborzoló múltkutatás, amely a számítógépes játékokon szocializálódott „nézők” interaktivitás igényét és generációs esztétikai és tematikus preferenciáit is használja a családkutatásba való bevonódáshoz. A *Giant Sparrow* - Annapurna Interactive jegyezte 2017-es játék fő inspirációja nem meglepő módon a klasszikus mágikus realista regény, a *Száz év magány*, melyben szintén átok ül a családon és minden családtagnak szinte ikonográfiai attribútumai vannak.

Több kísérlet történt a történelem és például a Holocaust emlékezetének „trendyvétételére” (sic!): az Instagramon követhetők a magyar Holocaust áldozat Eva *bejelentkezései* eva.stories néven, illetve a Harmadik Birodalom elleni ellenállás hőséneke, Sophie Schollnak a *posztjai*. A kérdés csak az, hogy a napjainkban folyamatosan jelenlévő digitális eszközök, az internetes kisformátumok, a TikTok és a telefonos felvételek álló képformája, esztétikai paraméterei, sűrítő megfogalmazása átélényegülhet-e művészeti formává, vagy akár eljövendő kreatív dokumentumfilmek értékes archív anyagává — vagy mindig is az elkapott pillanatok, a snapshotok esztétikai és etikai szintjén marad majd.



13. Jelenetfotó, a kínai *Memory Project*ből

### Gyerekek a kamera előtt és mögött

Amennyire a játékfilmek biztos sikerét a „cuki gyerekszereplők” biztosítják, annyira problematikus jogilag és etikailag is a gyerekek megjelenése a dokumentumfilmekben. Még ha a szülők nyilatkoznak is a hozzájárulásukról, nem ritkán a gyerekek felnőve azzal találják szemben magukat, hogy egy olyan kontextusba, szerepbe kerültek, amibe – ha megkérdezték volna őket – nem egyeztek volna bele.

Ezért (is) tűnik az utóbbi években sok filmes számára elengedhetetlenül fontosnak a gyermeki perspektíva *hiteles* beemelése a dokumentumfilmbe – és ez sokszor az egyre széleskörűbben használt részvételi filmezés eszköztárával történik meg. Mari Gulbiani grúz rendező például filmes workshopot tartott egy Pankisi nevű grúz faluban gyerekeknek, ezáltal téve kölcsönössé a rendező és a szereplők viszonyát: a gyerekek a játékfilmkészítés világába nyertek betekintést, míg Gulbiani szabadon forgathatott egy zárkózott faluban, amelynek férfi tagjai Szíriába mentek harcolni, és gyakran az ISIS berkeiben találták magukat. A gyerekek így saját fikciós projektet forgattak, amely végül Gulbiani filmjének, *Before Father Gets Back* (2018) organikus részévé vált. Noha ezek a részek inkább ismert filmek jeleneteinek újrajátszásából állnak, és a dokumentumfilmben gondosan elkülönítve, mintegy külön keretben kerülnek megmutatásra, mégis a szereplők karakterábrázolásának és az így létrejött dokumentumfilmnek fontos részei.

Szintén friss fesztiválszereplő Iryna Tsilyk filmje, *The Earth is Blue as an Orange* (2020), mely egy háborús helyzetet elfelejteni akaró család saját forgatásáról szól. Önnön

életükről tudósító fiatalok szerepelnek Lina Zacher Madagaszkáron, fiatalkorúak börtönében forgatott filmjében, a *Fonjában* (2019) is – ahol a forgatást egy filmes „gyorstalpaló” előzte meg, és a film nagy részében a fiatalok saját maguk által forgatott anyagai láthatóak – legalábbis egy nézőpontként, a hivatalos operatőr ellensnittjeivel kiegészítve.

A részvételiség ugyan a társadalom szélére szorult, alulreprezentált közösségek, egyének megszólaltatására lett „kitalálva”<sup>158</sup>, ám mind etikai, mind esztétikai szempontból számos kérdést vet fel. És amikor a gyerekek perspektívájának ábrázolására használják, még komplexebb helyzet elé állítja a filmkészítőt és a nézőket egyaránt. Azáltal, hogy gyerekek kezébe kamerát adunk, még nem tudjuk a felvett képet függetleníteni a kontextustól, a felnőttek által adott forgatási instrukciótól és a vágóasztalon hozott felnőtt döntésektől. Ezt jól illusztrálja a kurd Bahman Gohabdi által összefogott részvételi projekt is, melyben *Life on the Borders* címmel (2016) nyolc menekülttáborban élő gyerek kezébe adtak kamerát, s az ő filmes vallomásuk összeszerkesztésével próbáltak képet festeni a táborokban élők életéről – továbbra is egy centralizált perspektívából. Az olasz Zalab filmes kollektíva pedig egy idősebb korosztály – nagykamaszok – részvételével kutatta az identitás, a harmadik generáció hovatartozásának kérdéseit *Flying Roots* címmel (2019), a forgatást megelőző filmes képzésben egyúttal a filmkészítés elméleti alapjait is elsajátító fiatalok nézőpontján keresztül. A gyerekek által felvett anyag azonban csak egy szelete ezeknek a projekteknek: hiszen minden snitt „igazságát” meghatározza az, hogy hová helyezzük a kamerát, a *valóság* mely szeletét *keretezzük be* – és milyen esztétikai, etikai döntések (vagy projekt finanszírozói értékrend) mentén állítjuk össze a felvett anyagot.

Egy részvételi filmes projekteket bemutató konferencián<sup>159</sup> az egyik résztvevő azzal zárta előadását, hogy sokszor eljátszik a gondolattal, hogy valódi részvételi projekt csak az lehet, amely soha sehol nem kerül bemutatásra.

### **Családkutatás Izraelben – cochini gyerekek a kamera előtt és mögött**

Az előző fejezet végén felvillantott megfontolások miatt van még ma is „dobozban” az a nyersanyag, amelyet 2016-18 között Izraelben forgattam a cochini tizenévesekkel, mialatt ők az iskolai családkutatás programjában hetedikesként részt vettek. Az *Emlékek őrei* forgatása kezdetén felmerült bennem, hogy dokumentumfilmemben a saját perspektívámat a második-harmadik generációs cochini leszármazottak perspektíváján keresztül tudnám megjeleníteni –

---

<sup>158</sup> Müllner András: *Bevezető a Replika Részvételi film című tematikus blokkjához*. Replika 124. 7-17.

<sup>159</sup> OTKA konferencia a részvételi filmezésről, 2021. március – Projektvezető: Müllner András



ezen az 'árnyék-közösségen' keresztül, amelynek identitástudatát át- meg átszötte az elhallgatás. Izrael északi részén, a szír és libanoni határtól mindössze pár kilométerre volt az iskola, ahova a közelben lakó cochini zsidó közösség gyerekei jártak. Itt kutattam először a cochini gyökerek után – és a helyi iskola egyik karizmatikus tanára a segítségemre sietett. B.L., maga is a családtörténetek elkötelezettjeként már felnőttként részt vett egy családkutató utazáson Ukrajnában, így fontosnak tartotta, hogy az iskolai feladat ne csak formális legyen, hanem a gyerekek tényleg megtudjanak valamit a családjukról, a családjuktól. B. először egy osztályfőnöki óra keretében az öt, osztályába járó cochini származású gyerekekkel beszélgetett a kamerám előtt – lehetővé téve, hogy megismerkedjek a családok történetével, majd később elkísérem ezeket a gyerekeket, amint interjút készítenek a szüleikkel, nagyszüleikkel az iskolai kutatáshoz.

A feladat megkezdésekor a diákok egy cochini éneken kívül semmit sem tudtak a család múltjáról, sem Cochinról. Ahogy azonban haladtak a kutatással, a családtagok egyszer-egyszer megnyíltak, néhány történetet elmeséltek, ám ez sok fájdalmas emléket is megidézett menet közben a családokban. Kiderült, hogy több családban is volt, aki az elfojtást alkoholizmussal próbálta orvosolni, sokan az integrációt 'népszerűsítő' hadseregben estek el - főleg ebben a közösségben, amely maga is tudatában volt, hogy talán épp azért kapott engedélyt az itteni letelepedésre, hogy *élő bástyaként* védje Izrael északi határát. A második generációban (vagyis a gyerekek szülei és azok testvérei között) nem egy korábban elhallgatott öngyilkosságra is fény derült. Az egyik legígéretesebb szereplő családja az előkerülő történetektől és a felszakadó sebektől annyira megijedt, hogy le is állította a forgatást, a felvett anyagok engedélyezését pedig visszavonták. Pedig a forgatásom idején a nagyszülők egy kisebb csoportja maga is részt vette egy cochini utazáson, hogy a még fellelhető családi emlékeket megkeresse.

Szerettem volna a másik legnagyobb cochini közösségben is elkísérni a gyerekeket az Avodat Shorashim útján, itt is megismerkedtem néhány családdal. Ez a közösség a Negev sivatagban lakott, ahol az új hazájukért bármilyen áldozatot vállaló cochini bevándorlók az ötvenes évektől barackot és rózsát termesztettek, míg 1990-ben egy tornádó tönkre nem tette az általuk életre keltett mezőgazdasági csodát<sup>160</sup>. Ebben a faluban volt egyébként a cochiniak egyetlen hivatalos emlékhelye, a Cochin Heritage Centre is, amely néhány néprajz körébe utalható használati tárgyat, ruhát és pár kinagyított fényképet állított ki a kis kétszobás múzeumban.

---

<sup>160</sup> Végül az Izraelben felvett családi és iskolai jelenetek nem kerültek be az *Emlékek őreibe*, azonban az izraeli forgatást előkészítő kutatókkal jelenleg azon dolgozunk, hogy egy interaktív weboldalon a szereplők által engedélyezett felvételeket közzétegyük.

A forgatásom során a gyerekek néha rendezőként és szinte mindig riporterként léptek fel. Sikerült néhány szép pillanatot megörökítenem, amelyek során a nagyszülők és a gyerekek valódi párbeszédbe elegyedtek. Azonban a forgatás alatt folyamatosan azt tapasztaltam, hogy a cochini zsidók elhallgatását a ki nem mondott nosztalgia és a trauma irányítja, melyek pont „azt az időszámítást bontják meg, amelynek egy elbeszélés a felállítására törekszik, sőt, amelyben *egy elbeszélés létrejöhet*”, ahogy Pintér Judit Nóra fogalmaz<sup>161</sup>. Miközben a tizenéves cochini fiatalokat követtem, azt tapasztaltam, hogy pont a feladat komolysága miatt rájuk kényszerített interjú forma az, ami a történetek, a cochini kulturális és érzelmi örökség átadását megakadályozza. A gyerekek a tőlük elvárt kérdések listájával közelítettek a nagyszülőkhöz, akik mire elmeséltek volna egy leíróbb jellegű, képszerűbb élményt, már újabb kérdéssel szembesültek. A gyerekek pont az *oral history* napi rutinra, ismétlődő szokásokra vonatkozó kérdéseivel nem készültek, amire a válaszokat hallva talán alámerülhettek volna nagyszüleik egykori mindennapjaiban és elhallgatott történeteiben.

---

<sup>161</sup> Pintér Judit Nóra: A tudattalan identitás, Imágó Budapest, 2012. 67-72.

## 5. Fiatal narratívák - filmkészítő műhelymunka



14. Animációs film képkockája, Bakáts téri filmes workshop

Az izraeli forgatás tapasztalatait és azok magyarországi átültetésének lehetőségeit vizsgálva, a részvételi filmezés módszertanát hívtam segítségül, hogy egy családtörténettel foglalkozó hazai workshop tanmenetét összeállítsam. A foglalkozások előkészítése során merítettem részvételi filmes kézikönyvekből és esettanulmányokból<sup>162</sup>, azonban általában saját sillabuszom heti dinamikák, tapasztalatok hatására folyamatosan módosuló módszertanával dolgoztam. És ahogy Müllner András a részvételiség alapú mozgóképkészítésről szóló tematikus Replika szám előszavában kiemeli, „a részvételi videó az elmúlt fél évszázad során beépült a vizuális kutatási és fejlesztési módszertanok közé, miközben a módszer maga sem egységes, minden egyes workshoppal és projekttel egy új verzió keletkezik.”<sup>163</sup> Az én workshopom és a hozzárendelt módszertan kiindulópontja a fentiekben részletezett alaphelyzet – a kamaszok családtörténetéről való leszakadása, a digitális forradalom teremtette multitasking türelmetlenség és az *emlékőrök* hiánya – volt; céloom pedig, hogy a workshoppal, a gyerekeket motiváló digitális eszközöket segítségül hívva, alkalmat teremtsék emlékezésre, családon belüli dialógusra és az el nem mondott történetek elmesélésére.

<sup>162</sup> Pl. Insightshare: <https://insightshare.org/>, Müllner András vezette Minor Média/Kultúra Kutatóközpont négyéves OTKA kutatás és konferencia 2021, Haragonics Sári: A kamera mint társadalmi katalizátor (Kutatásmódszertan előadás, DLA SZFE, majd a Replika tematikus számában publikálva 2022), Horváth Kata - Obláth Márton: A részvételi ifjúságkutatás módszerei OKT-Full Tanácsadó Kft., Budapest, 2015.

<sup>163</sup> Müllner András: Bevezető a Replika Részvételi film című tematikus blokkjához. 2022.

Az alábbiakban elemzett két workshopot megelőzően már kísérleteztem művészetalapú részvételi módszerek használatával. 2007-ben *photo voice* workshopot tartottam romániai intézetben élő gyerekek számára, amely során megtapasztaltam, hogy az *analóg kamera* és a *képek kigondolására való bátorítás* elmélyült és különleges esztétikai megoldásokat hozó fényképeket eredményez, még az olyan résztvevők esetében is, akik először fogtak fényképezőgépet a kezükbe. 2017-18-ban pedig a Közép-európai Egyetem akkor induló OLIVE programjában tartottam menekültek és menedékkérők számára *részvételi video workshopot*. A hétvégi intenzív foglalkozásokon résztvevők többsége itt sem volt járatos a fényképezésben, filmezésben. A kurzus során tartózkodtam a szabályokat felállító, esztétikai kánonokat súlykoló operatőri-vágói képzéstől, és leginkább a résztvevők saját felvételeinek elemzésével, kreatív-felszabadító feladatok kitalálásával próbáltam a diákokat saját hangjuk megtalálására ösztönözni<sup>164</sup>.

### **Filmkészítő workshop a Bakáts téren (Budapest, 2019-20)**

Amikor a magyarországi kiskamaszok számára a heti 1x2 órás workshop formátumot kidolgoztam, nagyon fontos volt, hogy minél szélesebb körben elérhetővé tegyem a foglalkozást – mind szociológiai, mind politikai szempontból. Műhelyem elindításához olyan budapesti iskolát kerestem, ahol a gyerekek sokféle gazdasági, kulturális, etnikai háttérrel bírnak. Több általam választott iskola nagyon lelkesnek bizonyult, amikor a filmes foglalkozásról volt szó; amikor azonban a dokumentumfilm, családtörténet, történetmesélés kulcsszavak is elhangzottak, többé nem akartak részt venni a projektben. Végül a *Bakáts téri Általános Iskola* igazgatójával ültem le beszélni: ez az iskola azért tűnt ideálisnak, mert a kilencedik kerület olyan részén található, ahol a nehezebb anyagi körülmények közül érkező, nem feltétlenül értelmiségi családból származó gyerekek is körzetesek. Ugyanakkor azt is tudtam, hogy az iskola nagy presztízsű zenetagozata nagyon sok elit családot is ide vonz évtizedek óta. Az igazgatóval nyíltan beszéltem arról, hogy mennyire fontosnak tartom ennek a generációnak a bevonását a régmúlt történeteibe, és a szülőkkal, nagyszülőkkal való kommunikáció fontosságát is kiemelttem – és ő a workshopra azonnal igent mondott. Azt is hangsúlyozta, hogy a digitális technikát a mindennapos iskolai életben igyekeznek korlátozni, mert az a tapasztalatuk, hogy a gyerekek az egymással való kommunikáció, az elmélyült

---

<sup>164</sup> Az OLIVE workshop pedagógiai elemzését l. Trencsényi Klára – Braverman, Jeremy: *Focus Pulled to Hungary*. In: *Opening Up the University. Teaching and Learning with Refugees*. (ed. Céline Cantat, Ian M. Cook and Prem Kumar Rajaram)

tevékenységek helyett a telefonjukon, számítógépükön töltik az idejüket, ám ennek ellenére az iskolavezetés fontosnak tartja, hogy a gyerekek a képzésítő eszközök használatát elsajátítsák. Így, amikor az „okos eszközök” kreatív használatáról, a hagyományos családi kommunikációs csatornák felélesztéséről beszéltünk, maximális támogatásáról biztosított. Amikor megemlítettem, hogy a tanítási órák után közvetlenül szeretném tartani a foglalkozást és az órákért nem szeretnék pénzt kérni, hogy minél különbözőbb szociális háttérű gyerekeket is el tudjak érni, az iskolavezető azt mondta, a gyerekek minden különóráról lemorzsolódnak, amiért a szülők nem fizetnek, és arra kért, hogy egy szimbolikus havi összeget kérjek a családoktól, azt ígérve, hogy ez nem lesz akadálya a nehezebb körülmények közül érkező diákok elérésének. Az igazgatóhelyettes is segített a projektet népszerűsíteni, minden hatodik és hetedik osztályba bement és többször is ajánlotta a workshopot, az iskola folyósójára pedig kikerültek a plakátjaim.

2019. szeptember 18-án indult el a workshop, tizenkét résztvevővel - ez a szám még bővült két tanulóval az őszi folyamán. A kurzus során alapvetően fontosnak tartottam, hogy a gyerekek kezében minél többet legyen a kamera, de ugyanakkor tervezzék meg, rajzolják le előre, hogy mit szeretnének felvenni – ezáltal egy másik dimenzióba emelve az általuk megszokott, pillanatnyi motiváció és türelmetlen kamerakezelés irányította korábbi forgatásaikat. A foglalkozásokon csak nagyon ritkán mutattam kész alkotásokat, hogy ne érezzenek egy-egy vizuális megoldást, filmben megmutatott narratívát irányadónak, ne határoljam le a gondolkodásukat és a vizuális fantáziájukat.

Az első alkalommal – a bemelegítő, feszültségoldó első gyakorlat után – arra kértem a gyerekeket, hogy meséljenek egy történetet a *nevükről*, hogy miért pont ezt a család- vagy keresztnevet kapták.

V. azt mesélte, hogy ő Győzike reality show-jában szereplő lánya után kapta a keresztnevét.

D. története a neve kapcsán az volt, hogy sokáig a „saját nevén kommentelt” a youtube-on, ami miatt „beszóltak neki”, így (a Youtube-on) nevet kellett változtatnia, így most már van rendes álneve.

L. azt mesélte, hogy az egyik osztálykiránduláson „valami hagyományörző helyen” azt mondták, milyen szép, igazi magyar neve van – és hogy ő is biztos igazi magyar. Amikor ezt a történetet egy grimasszal kíséri, viccesen ránézek: És tényleg? – Hát nem igazán - válaszolja. - Az egyik nagyszülőm Afrikából jön, ilyen albán – pedig nem is fekete. - Albán? – kérdezi az egész csoport. – Ja, nem, nem – hanem arab – fejezi be L. a történetmesélést.

Z. legnagyobb élménye a nevével kapcsolatban az volt, hogy a nyelvtankönyvben az egyik példamondatban a szereplőt ugyanúgy hívták, mint őt (Horváth Z.).

H. – ahogy ez később is sokszor történt – a család belső dinamikájába enged betekintést a történetével. – Hát az anyukámtól fél az apukám - meséli, - és hát anyukám azt akarta, hogy az ő vezetéknevét kapjam, és ezt apukám el is fogadta, de aztán a nagypapám mondta, hogy legyen inkább

mindkettőjük neve. Ja, a S...i név magyarosítva lett, eredetileg valami ilyen németes név volt – teszi hozzá.

Zé. azzal kezdi, hogy anyukája OCD-s, „ha ezt egyáltalán ismeri itt a teremben valaki”. - Ilyen rendmániás? – kérdezik a többiek, és Zé rábólint az obszesszív-kompulzív pszichátriai képlet leegyszerűsítésére. - És ezért minden testvéremnek „olyan nevet adott, hogy stimmeljen” - S. Soma, Z. Zé (mert más-más apukáktól vannak a gyerekek).

K.– egy fáraóról kapta a nevét, egyébként az ő vezetéknéve is változott, mondja, „magyarosítva lett, mert hát az egyik ágon vannak ilyen zsidók... ja meg a másikon is, szóval én ilyen mega-zsidó vagyok” – fejezi be történetét, amelyet a körben ülők csendben, rezzenéstelen arccal fogadnak.

A workshopba bevont gyerekek – ahogy ez a fentiekből is látszik – az első pillanattól kezdve nagyon nyitottan viselkedtek, nem feszélyezte őket sem az én, sem a párhuzamos osztályokból érkező, számukra kevésbé ismert gyerekek jelenléte. A foglalkozás második felében a nyár történeteit meséltük, storyboardot készítettünk, különböző műfaji filmekké írtunk át egy-egy alaptörténetet (családi film, thriller, sci-fi, dokumentumfilm stb). A foglalkozás végén a gyerekek YouTube videót akartak készíteni a kamerával. A videóban H. miniszterelnöki országértékelést tartott, miközben az osztályteremben a padok alól *migránsok* érkeztek és levett cipőjükkel megdobálták a *politikust*. A. egy partvissal védte az országhatárt – amiért a kormányfő köszönetet is mondott neki: „Látják, ezek azt akarják, hogy mi is olyanok legyünk, mint ők – de a határőrök megvédenek bennünket. Látják itt ezt az *epic fight*-ot?” – mutatott a partvis ellenében harcoló betolakodókra.

Ahogy ez az első alkalom leírásából is látszik, a gyerekek szinte mindig nagyon lelkesek voltak, minden feladatot szívesen csináltak - ám az iskolai órákon megkövetelt fegyelem és figyelem után sokszor nehéz volt őket a közös munkára, csendes elmélyülésre, egymás tiszteletben tartására rávenni. Emellett sokan – az igazgatónő által megosztott bizalmas információ szerint – éppen nehéz élethelyzetben voltak; vagy napi szinten küzdöttek figyelemzavarral, vagy akár az ebben a korban gyakori kiközösítés okozta friss sebekkel próbáltak boldogulni.

Az első hetekben arra próbáltam a gyerekeket rávenni, hogy ne csak a kamera használatával ismerkedjenek meg, hanem tanuljanak meg a *kamerán keresztül látni*. Először megpróbáltam olyan dolgokra irányítani a tekintetüket, amelyek a mindennapjaikban jelen vannak, ám amelyeket nem néznek, vagy nem látnak meg: az iskolabelső, a környezet „dokumentálásával” foglalkoztunk. Ugyan végigbeszéltük, hogy milyen képkivágások és kameramozgások vannak, és azok milyen jelentéstöbblettel látják el a kamera előtt lejátszódó eseményeket, a forgatás közben a filmre veendő pillanat *plánolásába* már nem szóltam bele.

Leginkább a forgatás operatőri attitűdjét igyekeztem nekik átadni: az érdekes pillanatok „elkapását”, a kamera által egy térbe hozható tárgyakat és történéseket, a felvett képek közötti lehetséges kapcsolatok megteremtését. Ehhez először is összhangba kellett hoznom a *tanulók* és a *filmesek ritmusát*, hiszen az előbbiek vibrálva, kapkodva vettek lencsevégre mindent – miközben vizuális referenciájuk egy-egy hollywoodi szuperprodukción volt. Új szerepükben, a kamera mögé állva és sokszor a statív segítségét hívva azonban meg kellett érteniük, hogy a kamera által rögzített képet a nézőnek fel kell fognia, és az általuk megszokott „pörgős ritmus” nem az elkapkodott felvételekből, hanem a vágás során születik meg. Ismét megtapasztalhattam, hogy a kamera mögött állás mennyire erőt adó, felhatalmazó a kiskamaszok számára: az iskolaudvaron és a folyósókon forgató gyerekek nem csak először *látták kívülről* az iskolai életet, hanem először tekintettek rájuk iskolatársaik tisztelettel, mintegy csodálattal. Ez azért is volt fontos, mert a résztvevők között volt ön- és testkép-problémákkal, roma származása miatti megkülönböztetéssel, kettős identitással küzdő gyerek is, és olyan is, akit minden alkalommal, amikor végig ment a folyósón, „lebuzítottak”. Természetesen a gyerekek minden feszültsége megjelent a délutáni workshopon, sokszor hosszú percekig nem tudtak érzelmileg „megérkezni” a foglalkozásra, annyi megemésztetlen történet kavargott a lelkükben. Voltak, amikor dolgozatok, felelések, verekedések sérelmeit kellett megbeszelnünk, de sokszor a politika éppen aktuális eseményei is beszűrődtek a foglalkozásokra, és láthatóan minden gyerek az otthon elkapott két mondat mentén érvelt vére menően. Az iskolában forgatott képsorok után a Bakáts térre is kimentünk, ahol nemcsak az általuk soha részletesen meg nem nézett templom keltette fel az érdeklődésüket, hanem a templom mellett elhaladó járókelőkkel is kapcsolatba léptek – büszkén kameraman mivoltukra.

A dokumentarista jellegű forgatások után a gyerekek egyértelműen annak adtak hangot, hogy *igazi filmet* akarnak csinálni. Amikor a kedvenc filmjükről kértem, hogy írjanak néhány sort, ezek a mondatok születtek:

„*Bosszúállók Végjáték*. Tom halála. Ebben a jelenetben a Marvel megmutatta, hogy igen is zene nélkül is lehet szomorú jelenetet csinálni... Számomra egy meghatározó karakter halálát látni eléggé szomorú volt még sírtam is”.

„Amikor a lassós faszi felakasztja az embereket”.

„*Goldberg család* – amikor a póló összement.”

„*Star Wars* – Ben és Rey csókja, mert CUKI. Az egész film nagyon jó, már 2-szer láttam. *Hungry Hearts*. Jude próbálja megmenteni a fiát. *Marriage Story*. Adam Driver veszekedik a feleségével és utána bocsánatot kér tőle és elkezd sírni”.

„*Johny English*, amikor Mr. English VR szemüveggel megy.”

„Az ifjú pápa című filmből. Víz alatt imádkozik 1 férfi ülve, a kamera átmegy körülötte keresztet vet a férfi majd kiúszik”.

„Stranger Thinks. Mikor éppen záró „percek” vannak, egyik főszereplőnknek a barátnője hirtelen megszólal a rádióban. A végénél lévő dal a *Never ending story* névre hallgat. Ez a dal bennem maradt. Pontosan nem tudom mi olyan különleges ebben a jelenetben, de én az egész filmet nagyon szerettem.”

A foglalkozások egy részében arra kértem a gyerekeket, hogy írjanak forgatókönyvet, rajzoljanak storyboardot. Az elképzelt történetek leforgatására való elmélyültebb rákészülés azonban nem igazán működött, inkább kézbe kapták a kamerát és lelkesen instruálták egymást a napközbeni események (iskolai WC történései, tanárok terembe való belépése előtti kavarodás stb.) reprodukálására. A családtörténeti tematikát, amelyet „észrevétlenül” próbáltam a nevek történetével elindítani a csoportban, azzal folytattam, hogy megkértem őket, hozzanak régi/fontos családi fényképeket. Először V. és A. hozott képet – A. fotóján egy Trabant volt, amit a család sorsoláson nyert, tehát egy nagyon konkrét, elmesélhető, pozitív történet kapcsolódott hozzá. Ennek ellenére A. nem állt kötélnek, hogy a történetet kamerába is elmondja valamelyik társának. V. sokkal bizonytalanabb hangon, mint korábbi YouTube konferálásai során, megmutatta a kamerának is ükapja fényképét, aki 1869-ben született és 1914-ben gutaütést kapott. Mutatott még egy képeslap formátumú családi fotót is két testvérrel, akik közül az egyik eltűnt. Ezeket a történeteket a kamerát egymás kezéből kikapkodó osztálytársak felvették.

Az ezt követő alkalomra Z. is hozott két gyönyörű családi fényképet az ükapjáról, aki zenész volt. Ezen kívül hozott egy képeslapot is, amely ketté volt tépve, és alig volt olvasható a hátulján az írás, ami valamiféle pénzhíányról szól. Ez alkalommal próbáltam nem forgatási szituációt építeni a fényképek bemutatása köré, hanem mintegy mellékesen „ráforgattunk” Z. történetére, amibe Z. bele is állt: és a korábban interjúalanyként felvett hangot hirtelen YouTuber modalitásra cserélte. Az így születő monológból az is kiderült, hogy Z. egyszer már bukott – „sok hiányzás, depresszió miatt, meg mert rosszul éreztem magam az osztályban”.

Zé. is megmutatta a kamerának (amely mögött továbbra is osztálytársai állnak) a családi fényképét: egy A4 fénymásolaton a testvére és az anyukája ölelik őt, amikor 4-5 éves. A másik képen az apja van középen, ő és testvére a két szélén: „Apám gonoszul néz, mintha valami gonoszságot szeretne elkövetni, mi meg mit sem tudunk róla.” Zé. – a csoportban szokatlanul tapintatos kérdésre – „és az első képről hol van az apukád?” elmeséli, hogy a szülei elváltak, és az eredeti kép nincs is meg, mert a szétköltözés felőrölte családot – így ez a fénymásolat lett az „eredeti kép”.



A fotónézegetéshez kapcsolódva következő feladatként megkértem a gyerekeket, hogy készítsenek kis interjúkat egymással a családjukról. Egy-egy forgatócsoportot kiküldtem a teremből, hogy az általuk választott háttér előtt, nyugodt körülmények között tudjanak beszélgetni. Ezáltal azt is szerettem volna elérni, hogy az én jelenlétem ne befolyásolja az elmondott történeteket, a történetek hangvételét. A visszahozott anyagok között volt egy interjú, amit a teljesen saját világában élő Zé. készített H-val, nagyon finom, egyáltalán nem klisé szerű kérdéseket feltéve. H. első mondata az, hogy az anyukáját azért szereti, mert nem hasonlít „az anyukákra általában”, mindent megenged és maga is nagy számítógépes gamer. Az apukája pedig „szélsőjobbos”, mondta, aki egy „ilyen” zenekarban is játszott sokáig, amúgy ma egy Budapest áramellátásáért felelős nagy cégnél vezető. A család nagyon összetartó, több dédszülő is aktív és heti összejöveteleket tart, meséli. Amikor H. és Zé. szerepet cseréltek, H. faggatja Zé-t a szétszakadt családjáról, ám majdnem mindent kétszer kérdez meg, talán a kérdés feltevése viszi el az energiáit, talán valóban nem hallja meg Zé válaszait, és a másik fiú kitárulkozási vágyát sem veszi észre.

Amikor a két lány, A. és V. ült le L.-vel szemben, az interjú a korosztályra jellemző fiú-lány dinamika miatt leginkább nevetésbe, kergetőzésbe fulladt. Ezt követően D.-t kérdezték, aki vidám hangvételben elmesélte, hogy az anyukája hogyan ment el Amerikába, hátrahagyva családját: első dolga az volt, hogy egyen egy hamburgert, a második, hogy kipróbálja a helyi metrót, a harmadik pedig, hogy írjon neki haza egy levelet, hogy elhagyta. D-nek azóta lett pótanyukája, és az apja gondoskodik róla – mégis azzal zárta népmesei hármas tagolású történetét, hogy reméli, ő is egyszer Amerikába mehet, hogy egyen egy hamburgert, kipróbálja a metrót és találkozhasson újra az anyukájával. A foglalkozások során még kétszer merültünk alá ilyen nem igazán „nagy közönségnek szánt” családi történetbe – egy nap a legtöbbször visszahúzó K. is elmesélte családjának szétszakadását a napi utazásai praktikuma felől személve: hogy hogyan osztották őt „el” Budapest két legtávolabbi sarkába költöző szülei, akiknél hol hétfővéget, hol hétközben egy-egy napot tölt, ami után sokszor egy óránál is többet utazik az iskolába.

Ezek a történetek természetesen az ilyen típusú részvételi filmes akciók etikai vonzataira is ráirányítják a figyelmet. Az ebben a korban – pláne egymás előtt - nehezen megnyíló kiskamaszok a kamera előtt különböző szerepeket öltenek – színészkedtek, youtuberkedtek, kormányfőt, filmrendezőt stb. alakítottak, és olykor a saját életükről saját magukként őszintén vallanak. Amikor összehasonlítottam az ugyanebben az időszakban tartott egyetemista kurzusaim diákjainak családtörténeti ismereteit a bakátsos gyerekekével, azt a meglepő tendenciát figyeltem meg, hogy a kiskamaszok többet tudtak a családjuk múltjáról,

mint a 19-20 éves filmes hallgatók egy fővárosi egyetem képzésítő szakán. A gyerek esetében mintha a történeteknek lett volna valami népmesei kerete, lezártága, a szereplőknek valami fikciós vonzereje. Ezzel szemben az egyik egyetemi órán, miután senki nem tudott a nevével kapcsolatban történetet mesélni, egyik diákom így fogalmazott: „mi vagyunk ez a túlfeszített generáció ugye, akiknek nagyon magasan van az ingerküszöbe. Valahogy semmi nem elég nagy történet számunkra, éppen csak annyi, mint amennyit sejtet”. A család mindennapjairól, szétszakadásáról, politikai beállítottságáról, szülői dinamikákról valló bakátsosok azonban a maguk nyelvén tūpontosan fogalmazták meg azokat a korábbiakban már taglalt hiányokat, okokat, amelyek a családi hagyomány továbbvitelét ennek a generációnak olyannyira nehézé teszik.

Hogy az ilyen őszinte és intim történetekkel milyen módon lehet(ett volna) tovább dolgozni, hogy esetleg egy nagyközönség elé tárható dokumentumfilm részei lehessenek, az a Covid járvány váratlan kitörése miatt nem derült ki. A filmkészítő workshop 14 alkalma alatt született anyagok közös produktummá való összegyűrése a második félév során történt volna meg, természetesen a már említett filmkészítői és etikai kihívások figyelembevételével. De vajon maga a forgatási folyamat, avagy az elkészült, összevágott film vallana hitelesebben erről a nemzedékről? Hogyan születhet hiteles anyag, hogyan óvható a demokratikus, közösségi filmkészítői „tekintet”, miközben a hónapokig tartó munkafolyamatot a vágás során egy rövid, vetíthető anyagra redukáljuk? Hiszen a közösségi munka egymásra hangoltságában, intimitásában feltárt érzékeny történetek ezáltal kikerülnek a belső munkafolyamat védőburkából, emblematikussá válnak vagy éppen eltörpülnek eredeti és személyes jelentésükhöz képest.

Szembeesülve a gyerekek által elmesélt sebezhető történetekkel – még ha ezek nem is a múlt traumatikus eseményein, a generációk által elhallgatott titkokon alapultak, hanem „csak” a közelmúlt családi konfliktusait beszélték el, megoldást kellett találnom ezek érzelmi és vizuális feldolgozására. Azért, hogy ezeket a sokszor nagyon érzékeny történeteket *eltávolítsuk* a hagyományos interjú vallomásos helyzetétől és az elbeszélő sebezhetőségétől, két egymást követő alkalommal az animáció eszközeivel dolgoztunk a hozott fényképeken, elbeszéléseken. Ehhez segítségül hívtam Hadházi Kata animációs szakembert, aki maga is készített a családjáról animációs dokumentumfilmet és több középiskolákban tart animációs/filmes foglalkozást. Különböző technikákat mutatott a gyerekeknek, akik a családi fotójuk másolatának megmozgatásával, kollázsá alakításával készítették el néhány másodperces kis animációjukat.

Zé. a korábban mutatott fényképpel és az apukája ördögi tekintetével dolgozott: az apuka fekete-fehér arcképét egy színes rajz váltja fel, mely szétrobbantja a kompozíciót, a két testvért pedig a kép távoli sarkaiba száműzi.

Vi. a gutaütést kapott üknagypapa sorsát próbálta rekonstruálni, ahol a „felrobbanó agy” ábrázolásra ő is a fotót kiegészítő rajzot használt.

A. egy családi esküvői fényképpel dolgozott, melyhez időbeli előrevetítésként egy begördülő autót készített, az esküvő után felsorakozó násznépet pedig külön tagokra vágva mozgatta meg.

Az egyik legfejlettebb vizuális érzékű tanuló, S., aki kicsit később csatlakozott a csapathoz, de a legnagyobb türelemmel és figyelemmel kezelte a kamerát, fénykép híján a családi várak megrajzolásába kezdett. Ezután egy varjú figurát készített és ezt „röptette” meg a vár felett. Amikor a vár történetéről és a család kapcsolatáról kérdeztük, a telefonjához nyúlt és felhívta az anyukáját eligazításért. Kiderült, hogy dédnagypapája híres építész volt, ő építette a Varjúvárat – amelyet S. rajzban saját képzeletére formált.

Miközben a családi történeteket próbáltam minél több irányból körbejárni, folyamatosan igyekeztem ennek a multitasking generációnak más feladatokat is adni – hogy ne unjanak meg egy-egy tematikát és tovább tudjuk finomítani a csoportdinamikát, az egymásra való odafigyelést. Az egyik alkalommal mindenki hozhatott zenét, amire elképzelt egy videoklipet. L. Metallicát hozott, D. a Holdfényszonátát, V. pedig elfuvolázta nekünk az „Árkot ugrott a szúnyogot” – bár ehhez nem osztott meg velünk klip-koncepciót. Minden ilyen feladat azonban azzal az áldozattal járt, hogy meg kellett engednem a foglalkozás közben a telefon- vagy számítógép használatot, amely általában az egymásra figyelés, az elmélyült munka végét is jelentette. Az iskolavezetés nagyon szigorúan szabályozta a telefonhasználatot, reggeltől a napközi végéig a telefonokat a portán begyűjtötték. A zenehallgatás, videoklip-nézés, kedvenc filmjelenet keresés azonban mindig jó ürügynek bizonyult a workshopon, hogy a gyerekek a telefonjaikat felvegyék a portártól. Amint azonban a telefonok bekerültek a terembe, a kommunikáció másodlagossá vált, illetve legjobban esetben is mémek, posztok egymásnak való mutogatására redukálódott. Amikor azt kérdeztem, hogy ki mennyi időt tölt iskola után számítógépen, telefonon, ez az idő napi 1 órától 4 óráig terjedt (ami más ugyanilyen korú közösségekhez képest még elég szerénynek tűnhet fel). A legtöbb családban van valamiféle kontroll, és majdnem mindenhol a lecke elkészítéséhez kötik a digitális eszközhasználatot, számítógépes játékokat. Videó készítéssel, posztolással, YouTube-csatorna működtetésével a csoportból csak D. foglalkozott, ő nemcsak felveszi, hanem meg is vág a telefonján anyagokat. A csoportban – az általánosítástól mindenképpen tartózkodva – megfigyelhető volt, hogy ahol tiltás van a digitális eszközhasználat viszonylatában, vagy csak nagyon kevés időt tölthet a gyerek digitális játékkal vagy a közösségi médián, azok a gyerekek könnyebben és

színesebben, változatosabban fejezik ki magukat, illetve az egymással készített interjúkban is hajlamosabbak voltak „meghallani” azt, amit a másik mondott. Természetesen ezeket a megfigyeléseket nemcsak a workshop rövid élettartama, hanem a csoport kis létszáma miatt sem lehet általánosítani.

A workshop előrehaladtával úgy döntöttem, kipróbálom, hogy egy létező szöveget hogyan dolgoznának fel a gyerekek vizuálisan – annál is inkább, mert többször is nekifutottunk, hogy egy közös forgatókönyv szülessen, ám a gyerekek nem voltak elég kitartóak, és/vagy nem jutottak egyezsége a történetet illetően. Ezért azt mondtam nekik, hogy felolvasok egy részt Mirjam Oldenhave kortárs holland ifjúsági író *Danny bá* című könyvéből, mely egy „problémás osztály” beilleszkedését megoldó fiatal tanárról szól - és ezt kell majd filmre vinniük, telefonra forgatva, telefonban vágva. Amikor el akartam kezdeni a felolvasást, lefeküdtek a padlóra, azt mondták, „jön az esti mese”, és leoltották a teremben a lámpákat. Az általuk megteremtett csöndből, figyelemből és a felolvasás utáni megjegyzéseikből arra a következtetésre jutottam, hogy a mesélés a koragyerekkori családi együttlétek emlékét hozta vissza számukra, amikor még a legtöbb családban fontosnak tartják a lefekvés előtti olvasást, a könyvekhez való viszony kialakítását, a napi pörgés rituális levezetését – mindazt, amit ez a generáció ma már nem, vagy csak néhanapján kap meg a szüleitől. A felolvasást csendben hallgatták, leszámítva a leggyakrabban kiközösített K.-t, aki, amikor meghallotta az első mondatot: *Újabb szeretek iskolába járni*, vette a kabátját és hazament. A regényrészlet ugyan érdekes és releváns volt a kiskamaszok számára, mégis kijelentették: nem ezt a sztorit fogják leforgatni, hanem majd ők írnak egy hasonló iskolai történetet. Három csoportban kezdtek dolgozni, majd nekiláttunk a jeleneteket elpróbálni, a képeket kigondolni. A fikció felé – és a családtól a „kamaszlét égető kérdései” felé - való elmozdulás a csapat összmunkáját hozta, és az érdeklődésüket sikerült fenntartani az azonos foglalkozáson zajló utómunkálat során is. Ehhez egy korban hozzájuk közel álló, tizenkilenc éves egyetemista hallgató vágóasszisztensi segítségét kértem, kikötve, hogy minden vágási ötletnek, vizuális megoldásnak, stílusjegynek a gyerekektől kell származnia. Így az ő játékfilmekről tudott/képzelt vágási javaslataikat követve megszületett egy olyan szkeccsfilm, amelyet aztán büszkén magukénak vallottak – és aminek az összeállításakor sokkal alaposabbak és kritikusabbak voltak, mint általában a forgatásaik során.

A workshopok során mindig igyekeztem több kamerát is a gyerekek rendelkezésére bocsátani, és folyamatosan *werk* felvételek készítésére inspirálni őket. Erre részben azért volt szükség, mert egy kamerával és „egy akcióval” tizenkét gyereket nem lehetett egyszerre lekötöni, ám leginkább azért, mert ilyen módon a számukra kevésbé vonzó dokumentarista

tevékenységet is vissza tudtam a foglalkozásokba csempészni. A fikciós és werk forgatások során az is egyértelművé vált, hogy amikor statívet *kell* használni, akkor a forgató stábben és a szereplők között is nagyobb volt a fegyelem és a képek is mivesebbek, átgondoltabbak lettek. Haragonics Sári így fogalmaz tanulmányában: „a részvételi filmes workshopokon a kamera (kommunikációs) katalizátorként működik. Sok minden azért történhet meg, mert eszközként jelen van a kamera, és ez a jelenlét generál változást”<sup>165</sup>. A Bakáts téri foglalkozásokon a kamera valóban elősegítette a résztvevő kamaszok összecsiszolódását, közös munkáját, míg a kameraállvány a filmes attitűd, az igényes képkészítés megteremtését szolgálta.

A fent említett családtörténeti közelítések után még egy „pályázati felhívással” is megpróbálkoztam: arra kértem a résztvevőket, hogy forgassanak otthon „*egy családi történetet*”, és díjakat helyeztem kilátásba. A feladat során több projekt is született – egy videoklip *Drog* címmel egy kábítószeres történetről, melyben L. elvált anyukája és orvos mostohaapja is filmszereplőkként lépett fel, és L. maga volt a drog túladagolásban kiterülő fiú; illetve egy interjúfilm, amelyben a filmezés iránt legjobban érdeklődő D. a nevelőanyjával (aki történelemtanár) és az édesapjával (aki kerületi hivatalnok) készített beszélőfejes interjút. A többiek azt mesélték, hogy hiába kérték a téli szünet alatt nagymamájukat, nagypapájukat, hogy forgathassanak velük, a nagyszülők nem álltak kötélnek. Ez más workshopokon is meg szokott történni, a bakátsos gyerekeknél azonban – mivel én nem találkoztam sem a szülőkkel, sem a nagyszülőkkel – végül nem tudtam eldönteni, hogy vajon a gyerekek nem kérték elég kitartóan a családtagokat, vagy azoknak nem volt bizalmuk egy általuk ismeretlen foglalkozás számára a történetüket, arcukat adni – mindenesetre a második fejezetben sokat elemzett generációs történetátadás ilyen módon a legtöbb családban elmaradt.

Az utolsó órán azt kérték a gyerekek, hogy menjünk le az iskola világháborúban óvóhelyként szolgáló pincéjébe, ahol aztán improvizált kellékekkel, rémisztő hangkulisszával horrorfilmet forgattunk. Még éppen sor kerülhetett a filmdíjak (filmese könyvek) kiosztására, amikor az első teljes Covid karantén megkezdődött. (A disszertációm tematikájába vágó érdekes egybeesés, hogy az utolsó filmes foglalkozás után az igazgatóhelyettes a segítségemet kérte, hogy a másnap online megtartandó március 15-i ünnepély digitális *verzióját* segítsek levetíteni. Tehát a lockdown megkezdődött, de kiemelt fontosságú volt az ünnepről való minden körülmények közötti megemlékezés.)

---

<sup>165</sup> Haragonics Sári: A kamera mint társadalmi katalizátor. Replika 2022

Március közepén a gyerekek minden tanórája átkerült a Zoom és a Teams online terébe, még tornaórára is a helybenfutásukról kellett videót készíteniük, így túlterheltségük és motivációvesztésük miatt a workshop interneten keresztüli folytatása szóba sem jöhetett. 2020 őszén a helyzet továbbra is bizonytalan volt, noha az általános iskolák már csak időszakosan zártak be, vagy egyes osztályok váltottak digitális oktatásra időnként, de a délutáni különórák nem indultak újra. A workshopot követően néhány résztvevővel még kapcsolatban maradtam emailen, de egy személyes találkozót nem sikerült megszervezni az időhiány, a gyerekek időközbeni felvételi folyamatba való bekerülése miatt.

Zárógondolatnak még egy önmagán talán túlmutató történetet szeretnék felidézni: az egyik utolsó alkalommal megpróbálkozom a kurzus elején jól működő módon körbe ültetni a gyerekeket, és azt kérdezem, kinek mi a legkorábbi emléke – nem, amit a szülők meséltek el nekik az évek során, hanem amire ők maguk is emlékeznek. Meglepő módon egy később csatlakozó, nagyon lelkes, de kevésbé kommunikáló gyereknek csillant fel először a tekintete. Ő egy színházlátogatásra emlékszik, ahol a színpad narancssárga színben úszott, ő pedig egyedül volt és szorongott. Ezután K., akit sokszor támadtak a társai, bármennyire is igyekeztem előre látni és kezelni a csoporton belüli feszültségeket, azt mesélte, hogy az első emléke egy számítógéphez kapcsolódik. Az anyukája ölében ült, ovis volt és képeket nézegettek, családi képeket lapozgattak a képernyőn. Ő akkor hallotta először, hogy „mintha lehetne a gépen valami játékokat játszani”. Nem volt benne biztos, ezért megkérdezte az anyukáját, hogy ez igaz-e. Élete első számítógépes játékát ekkor játszotta, és az anyukája mutatta meg neki. Az akkor látott családi képek közül viszont már egyre sem emlékszik... Vajon hogyan olvasható ez a történet a korábbi fejezetek tükrében? Hogy az *old school* képnézegetési aktussal a számítógépes játék leszámol? Hogy a közös fényképalbum-lapozgatás dialógusra épülő momentumát felváltja a számítógépes játék egymás mellett monologizáló üzemmódja? Hogy legintimebb beavatási szertartásaink mostantól fogva egy számítógéphez és egy rajta futó programhoz fognak majd kötődni...? K. emléke lehet, hogy fikcióval színeztet, lehet, hogy a családban már sokszor újra elmesélt történet, mégis a digitális bennszülött generáció mitológiáját hordozza, azt, amelyet a workshopon meg kívántam szólítani – és amelyen átszűrve az kollektív családi emlékezet átadása lehetségessé válhat vagy éppen teljességgel lehetetlen.

## Kamasz filmes workshop a Sigmund Freud Egyetemen (Bécs, 2022)



15. Bécsi filmes workshop, életkép

2022 nyarán felvettem a kapcsolatot Tóth Erzsébet Fannival, a bécsi Sigmund Freud Egyetem trauma-kutatójával, aki 2021-ben *beszÉLJ! - Hogyan tárjuk fel a családi múltat?* címmel egy gyerekeknek szóló közösségi emlékezetéről szóló könyvet publikált. Tóth nemcsak egyetemi keretek között foglalkozik trauma- és emlékezetkutatással, hanem egy *Lean in Femspace* nevű civil szervezet működtetésén keresztül is nagyon sok Bécsben élő magyar családdal kapcsolatban van. Az egy évtizede, több éve vagy akár csak néhány hónapja Ausztriába költözött családok és nők gyakran vesznek részt programjaikon, informálisan is felkeresik élethelyzeti problémákkal is. A Bakáts téri iskolában már működtetett workshop-tematikát így közös érdeklődésünk mentén kibővítettük, illetve a Bécsbe költözött/vagy már itt született magyar tizenévesek speciális igényére szabtuk.

Ausztriában a lakosság negyede első- vagy második generációs bevándorló, Bécs általános iskoláiban minden harmadik gyerek anyanyelve nem német<sup>166</sup>. A bevándorlók (magyarok esetében „kiköltözők”) aránya az elmúlt években megsokszorozódott – a magyarok esetében a pontos számokról politikai, gazdasági stb. okok miatt nincs megbízható statisztika. Attól függően, hogy mennyi ideje él kint egy család, különböző dinamikák figyelhetők meg a gyerekek integrációja, a magyar/német nyelv használata, illetve az identitás alakulása tekintetében. Összességében azonban az a trend érzékelhető – mellyel a Femspace igyekszik projektjeiben is foglalkozni -, hogy a kiköltöző családokban általában a nők kényszerülnek korábbi szakmájuk, karrierjük során elért eredményeik feladására, gyakran háztartásbelikké „visszaváltva”, és a gyerekek integrációját főállásként menedzselve. DLA kutatásomban a bécsi magyar gyerekek számára kínált filmes workshopot először kontroll-csoportként

---

<sup>166</sup> OECD, Integration Report <https://orf.at/stories/3180506/>

képztem el – amely arra a budapesti kutatásom során végig jelenlévő kérdésre adhatna választ, hogy a nyelvi és nemzeti környezet mennyiben befolyásolja a gyerekek családtörténetek iránti érdeklődését, illetve a generáció „érdektelenségéről” szóló narratíva megállja-e a helyét egy teljesen különböző kulturális/nyelvi közegben.

A két alkalomra tervezett filmes workshopunk felhívásában magyarul beszélő, a filmezés és családtörténet iránt érdeklődő 12-15 éves gyereket igyekeztünk megszólítani. A meghirdetést zárt internetes csoportokban küldtük körbe, illetve olyan iskolában, ahol nagyobb számban vannak magyar gyerekek. A jelentkezés feltétele egy 30 másodperces kisfilm elkészítése volt, amely egyfajta bemutatkozás – a készítő portréja, azonban nem szelfi. Ezt követően tizenkét gyereket hívtunk meg a workshopra, melynek első alkalmára 2022. októberében került sor. A négy órás programot egy *icebreaker* feladattal indítottuk, amelynek során a gyerekeknek egy igaz és egy hamis állítást kellett mondaniuk magukról – a többieknek pedig kitalálni, hogy vajon melyik lehet valós. Ezt követően egy kompozíciós gyakorlatot végeztünk, amely a gyerekek közötti kezdeti zárkózottságot volt hivatott feloldani, rögtön minisztábbbá szervezve a résztvevőket. A következő feladat során a gyerekek mindig változó felállású stábokba rendeződve villáminterjúkat készítettek egymással – melynek során a bécsi létről, családjukról kérdezték egymást. Akárcsak a Bakáts téri csoport első interjúi során, itt is úgy éreztem, hogy az ilyen rövid és a televíziózás által meghatározott formába szorított kérdezz-felelek mind az alany, mind a kérdező legátlódását hozza. Amikor pedig az egyik lány belekezdett volna Budapest és Bécs összehasonlításába az érzelmek, az emberek nyitottsága felől közelítve, akkor a kérdésekre koncentráló riporter nem volt erre nyitott, meg sem hallotta társa elgondolkodó, elérékenyülő hangját.

A következő feladat, melyet disszertációm *Tárgyak emlékezete* alfejezetében már leírtam, ezzel szemben teret engedett az emlékek, érzelmek, családi történetek elmesélésének. A már említett diavetítőn és bekeretezett óraszerkezeten kívül az egyik fiú a telefonjáról mutatott egy neki fontos fényképet, míg a másik résztvevő nagyon plasztikusan leírta az otthon felejtett fotót, melyen a dédnagymama cseresznyefája (lett volna) látható. Miután eljátszottunk a tárgyak lehetséges történetével, visszahelyeztük őket *valódi* kontextusukba, és a gyerekek párokban dolgozva megosztották egymással a tárgyak általuk ismert múltját, érzelmi jelentőségét. Később, a telefonnal készített páros interjúkat megnézve kiderült például, hogy a Fr. által hozott „párizsi kártya” valójában nem egyszerű Párizs térkép (németül Karte), hanem generációs családtörténeteket és érzelmeket rejtő fontos *emlékezeti hely*. Megjelent egy „II. EMELET” fémtábla is, amely egy korábbi, magyarországi lakóhely, egy belvárosi bérház faláról vándorolt Bécsbe – a nosztalgia hordozójaként.



Miután a gyerekek megosztották egymással a történeteket, arra kértem őket, hogy alakítsák ezeket dramaturgiaiilag egymásra épülő, expozícióval-bonyodalommal-csúcsponttal bíró „kis forgatókönyvvé” és készítsenek hozzá storyboardot. Házi feladatként, kihasználva a közelgő őszi szünetet – és tudva/ reménykedve abban, hogy a legtöbb család ilyenkor meglátogatja a Magyarországon maradt rokonokat, arra kértem a gyerekeket, hogy készítsenek egy kisfilmet egy olyan családi történetről, amelyet a forgatás hoz felszínre.

A második alkalomra 2022. november 5-én került sor. Az egyik résztvevő, arra hivatkozva, hogy ő úgy képzelte a workshopot, hogy megtanul virtuális háttereket tervezni legó-animációihoz, jelezte, hogy nem fog részt venni. A többiek mindannyian elkészítették kisfilmjüket, melyeket a második foglalkozás elején le is vetítettük.

A tizennégyéves Z. nagypapájával forgatott, aki szobrászművész és röviden az életéről, inspirációiról mesélt. A film utáni beszélgetés során Z. elmesélte, hogy valójában a nagymamáját szerette volna kifaggatni, de ő nem állt kötélnek, így került a felajánlkozó nagypapa reflektorfénybe.

Fr. ismét elővette a Párizs térképet, és egy évvel korábbi párizsi családi utazásukat dolgozta fel. Fényképeket vágott be, különböző vidám grafikai megoldásokkal címetek adott nekik – és mindeközben a szintén Párizs rajongó húgával készített interjú hangkulisszáját hallhattuk. A film vágására láthatóan sok időt fordított, később elmesélte, hogy az anyukája is besegített – mégis generációjának kedvelt vizuális megoldásai, ritmusa volt a filmben az uralkodó. Csak a film utáni beszélgetés során derült ki, hogy Párizs nem csak a múzeumok miatt volt számára fontos, hanem generációról generációra „öröklődött”. Először édesanyját vitte Párizsba a nagypapa, majd a nagypapa halálát követően Fr. édesanyja a gyerekeivel való párizsi úttal próbált apja emléke előtt tisztelni – és ez valójában egyfajta beavatás volt a család múltjába.

M. a helyek emlékezetét dolgozta fel ösztönös kamerakezeléssel, s a három részből álló klip – melyek mindegyike egy korábbi otthonát dolgozta fel, két bécsi és egy magyarországi utcát, házat mutatva be – igazándiból a szűkszavú „közönségtalálkozó” után vált torokszorítóvá.

L. kisfilmje egy jó pár másodperces fekete képpel kezdődött: „Kitaláljátok, hol vagyunk? Hát persze, egy bányában”. Történész édesanyjával készített interjút a nagypapájáról, aki bányamérnöként nagyon sok életveszélyes balesetet, sok felelősséggel és túlórával járó beosztást „túlél”. Az interjú során azonban kimondatlanul is a bányász feleségeknek állított emléket. L. nagymamája szintén nem akart kamera elé állni, azonban egyértelművé vált, hogy a legnagyobb teher, a család összetartásának felelőssége, a bizonytalanság, hogy a férj vajon minden nap hazatér-e – mindez az ő vállán nyugodott az archív fényképekkel is megidézett múltban.

N. filmje is „családi koprodukcióban” készült – ő apukájával beszélgetett egy elég feszélyezett helyzetben, a felvett kép két sarkába szorulva, ám mégis a közös filmezésben egymásra hangolódva. Az apa elmeséli, hogy mindig érdekelte, hogy egy felmenője, aki

Kempinsky névre hallgatott, hol lakhatott az alatt a néhány év alatt, amíg Bécsben élt – és a történet felkutatására most az adott apropót, hogy N. és családja néhány hónapja maga is Bécsbe költözött. N. áhítattal filmre is vett egy nagypolgári házat, ami mintha még őrizné Kempinsky nyomait. (Csak véletlen egybeesés, hogy egy héttel a film megnézése után láttam pont egy dokumentumfilmet ugyanerről az utcáról és háztömről, amely a film szerint a bécsi bohémek és prostituáltak fellegvára volt. Ez a véletlen ismét a családi történetek hiátusaira és a múltba néző tekintet viszonylagosságára hívta fel a figyelmemet).

B. egy fotomontázzsal érkezett, amelynek apropóját egy tönkrement digitális kamera adta. Ahogy azt a film elején legó-animációban megmutatta, a fényképező gyerek kezéből az ugránczó kutya kiverte a fotógépet, így a családi dokumentálás megszakadt. A képeket sikerül lementeni – és a kisfilm ezeket mutatja meg a nézőnek. A tulajdonképpeni diavetítés csúcspontja az a fénykép, ahol a nagypapa által házilag előhívott, kinagyított analóg fotó látható – és B. elmeséli, hogy a nagypapa régen hogyan gyűjtött képeket és felszerelést lomtalanításokon, és maga is hogyan nagyított analóg fényképeket.

A levetített filmeket nemcsak, hogy végig koncentrált érdeklődéssel figyelték a résztvevők, hanem a filmkészítők maguk is büszkék voltak az általuk forgatott, néhol a szülők aktív segítségével összevágott filmekre. Ennek, a filmek után rendezett kis „közönségtalálkozón” hangot is adtak – miközben társaik forgatták a velük készülő beszélgetést.

A foglalkozás hátralevő részében a hang dramaturgiai jelentőségének érzékeltetésére kaptak a résztvevők feladatot: az egyetemen kellett olyan hangokat rögzíteniük, amelyek egy horrorfilm hangkulisszáját képezhetnék. Ez lett (itt is) a gyerekek kedvenc feladata, akik a magyarországi workshoprésztvevőknél jóval összeszedettebben és a családtörténeteket tekintve együttműködőbben, érdeklődőbben vettek részt. Amikor a vetítést és a „borzongást” követően a gyerekek teljesen összezsizsolódtak, kiküldtük őket az egyetem közvetlen szomszédságában található Prater parkba, és vagy egy általuk fontosnak tartott családtörténetet, vagy egy családtörténeti *dokumentumfilmkészítő tutorialt* kellett három fős stábokban forgatniuk. A horrorfilm hangfelvétele mellett ez lett a workshop másik legnagyobb élménye számukra.

A Bakáts téri és a Freud egyetemen tartott két workshopot már csak a foglalkozások hossza miatt sem lehet egy az egyben összehasonlítani. Míg a budapesti gyerekekkel több mint három hónapig dolgoztunk együtt, addig a bécsi kutatás jelenleg még az elején tart, eddig megvalósult formájában csak pilotként értékelhető. Az azonban egyértelműen látszik, hogy a Magyarországot elhagyó családokban a *nosztalgia* és az új közegbe való beilleszkedés *traumái* (és megfordítva is: a Magyarország elhagyására sarkalló *trauma* és az új közegben átélt hazagondoló *nosztalgia*) kiemelt fontosságúvá teszik a hátrahagyott családi történeteket – és

ezek elmesélésére pont jó pillanatban szerveztük meg ezt a workshopot. A szülői támogatás, az emlékek átadásának „tevékeny módja” a gyerekek szemében is értékke avatta azokat a momentumokat, amelyek ezen a családtörténeti *gyorstalpalón* előkerültek. A kollektív emlékezet átörökítését ma Magyarországon akadályozó tér-tárgy-időhiány itt Bécsben sajátos módon segítette a történetmesélést. A helyek emlékezete a kiköltözött családokban szükségszerűen történeteket generáló hiányként jelent meg, a családi elbeszélés pont a migráció adta űr miatt fontossá vált, míg a hozott tárgyak *lieux de mémoire* mivoltuk miatt kaptak kiemelkedő szerepet. És ami az együtt töltött időt illeti: a budapesti családokhoz képest jobban egymásra utalt bécsi magyar családok időt szakítottak a családi emlékezet továbbadására, közös programként élték meg az interjúadást, a filmvágást, filmvetítést.

Nemcsak a szülők, de a bécsi gyerekek múlthoz való viszonyát is meghatározta tehát a felnőttek múltba tekintése – és a saját, tinédzser korosztályukra egyáltalán nem jellemző nosztalgia. 2023 januárjában egy harmadik alkalmat szerveztünk a workshopon résztvevő gyerekek és szüleik számára közösen, ahol – ahogy ezt korábban megígértük – levetítettünk a felnőtteknek egy ízelítőt a workshopon készített feladatokból és az otthon forgatott kisfilmekből. A vetítésre egy kivétellel minden család szinte teljes létszámban eljött. A tizenhét perces kisfilm után a szülők tele voltak mondanivalóval, és kis csoportokban kezdtek beszélgetni – ezért Tóth Erzsébet Fannival arra kértük őket, hogy üljenek körbe és gondolkodjunk közösen arról, a gyerekeket is bevonva, hogy mit is láttunk. Néhány mondat után a honvágyra és a családi történetmesélésre terelődött a szó, és a nagyon érzelmes, finom meglátásokat megosztó apukák, anyukák azt sem bánták, hogy kamerára vegyük a beszélgetést. Miközben beszéltek, egyértelművé vált, hogy miután maguk is két ország között élnek, elsődlegesen fontosnak tartják megmenteni a felejtéstől, amit maguk mögött hagytak. Tehát az ő perspektívájuk teljes mértékben megtámogatta a gyerekek pozitív hozzáállását, irányította a kíváncsiságukat és a motivációjukat, hogy a workshopon a családjuk történeteivel foglalkozzanak. A beszélgetés végén a szülők többen is kijelentették, hogy ha szerveznék felnőtteknek is *emlékezettel foglalkozó filmes workshopot*, szívesen csatlakoznának.

## 6. Egy el nem mondott történet – Az Emlékek őrei a vágóasztalon

(*The Missing Tale / Emlékek őrei, dokumentumfilm 84 perc, Producer: Ugrin Julianna, Éclipse Film 2022*)<sup>167</sup>



16. *The Missing Tale* filmposzter, Szemző Zsófia - Góg Emese, RobbitCreative

<sup>167</sup> Film Trailer: <https://vimeo.com/795861116/355ef2e5aa>

Film link: <https://vimeo.com/894432427> pw: WOM2023

Soha nem akartam egyes szám első személyben dokumentumfilmet csinálni. Főleg nem saját narrációval, és legfőképpen nem egy ilyen különleges helyen, különleges szereplőkkel forgatott film esetében. Az előző fejezetben elemzett kreatív dokumentumfilmek nagy részét filmem hangvételének kialakulása után, leginkább doktori kutatásom vége felé láttam először. Vagyis az első vetítésekig nem nagyon tudtam, hogy milyen kontextusba, milyen „filmnyelvi rokonságba” érkeznek majd meg az *Emlékek őrei*.

Az első Sarah-val ünnepelt Hanuka után, 2013-ban hazajöttem Indiából, hogy egy másik egész estés filmet forgassak az HBO finanszírozásban (*Reményvasút*, 2015), így egy darabig félre kellett tennem a már meglévő néhány óra nyersanyagot. Szereplőimmel telefonon, emailben tartottam a kapcsolatot – míg 2016-ban újra elő tudtam venni a korábbi felvételeket. Ekkor különböző dokumentumfilm-fejlesztő workshopok keretében (Eurodocs, Archidocs, DocAviv pitch, Docs Barcelona pitch stb.) elkezdtem a forgatókönyvön dolgozni, és megszerveztem az első terepszemlét Izraelbe, hogy felmérjem, az Indiában zárványként élő Sarah és Babu leszármazottai hogyan élnek tovább az Ígéret Földjén. A film előkészítésének ebben a szakaszában már tudtam, hogy ami ebben az egzotikus díszletek között játszódó, mégis nagyon is univerzális történetben engem érdekel, az az emlékezet továbbadása, a hagyományok sorsa – amelyek a két közösségben egészen az 1950-es évekig érintetlenül fennmaradtak, ma azonban csak avatatlan emléktörök által élnek(?) tovább. Elkezdtem forgatni az izraeli fiatalokkal, mert az emlékek átalakulását, az emlékek továbbadásának kudarcát a harmadik generáció – a mai tizenévesek – perspektívájából szerettem volna elbeszélni.

Saját filmkészítői – és személyes – perspektívámat azonban nem sikerült ezeken a fiatalokon keresztül megjelenítenem – részben mert egészen más, harmadik reáliában éltek (az izraeli mindennapokban), általam nem beszélt nyelven beszéltek (szinte csak héberül) – és történetük ekkor már nem tűnt számomra a saját *punctum*ommal párhuzamba állíthatónak. Pintér Judit Nóra a tudattalan identitással kapcsolatban így fogalmaz: „bár nosztalgikus emlékeink a legsajátabb emlékeink, mégis egyben a legnehezebben is artikulálhatók, amelyek személyes identitásunk egészét átítatják. Próbáljuk visszaidézni az atmoszférát, amely kisgyerekként a szülői házban körülvelt minket! Még ha minden ízünkben érezzük is, lehetetlen szavakba önteni az élmény komplexitását, és azt, amit számunkra jelent. Mégis ezekben az emlékekben bújjik meg az az igazság, amely elárulja a szubjektumnak, hogy ki ő. Tehát össze vagyok kötve szagokon, képeken, tárgyakon, álmokon, vágynokon keresztül a múltammal – azonban mégsem egyértelmű, hogy az identitásom kontinuitását, Ricoeur elnevezésével, az

ipszeitásomat hogyan teremtik meg ezek az összekötések.<sup>168</sup>” Egy személyes dokumentumfilmben a filmbeli *én* ugyanezekkel a kérdésekkel kell, hogy elszámoljon.

Ugyan Sarahnál tett első látogatásomkor felsejlett a nagymamám alakja, az ebből fakadó kettős érzéseket akkor nem boncolgattam tovább. Erre először a végső pitching előtt került sor, amikor már mögöttem volt az izraeli forgatás is, és a vágóasztalon egyre több megindító szépségű etnográfiai jelenet sorakozott. És ahogy Lebow fogalmaz – a mindenkori vágószoba szimbolikus padlóján pedig hemzsegtek a személyességet lélegző kivágott jelenetek és jelenetfoszlányok<sup>169</sup>. Producerem, Ugrin Julianna – egy producereknek szóló workshopon inspirálódva – ekkor elvégezte velem (rajtam?), a film ún. DNS-vizsgálatát. Ez az inkább pszichoanalízisre emlékeztető beszélgetés egy dolgot tárt fel előttem világosan: nagymamámnak és az ekkor eszembe jutó meséinek helye van a filmemben. És bármennyire is az elhallgatás, a zsidó téma elhallgatása, a *nem beszélés* az én személyes perspektívám, az alkotói perspektívám a *nem beszélés elbeszélése* kell legyen.

A Sarah-val való első találkozást tehát még sok indiai és izraeli felvétel, és még több indiai, izraeli és magyarországi beszélgetés követte. Nemcsak a még élő cochini zsidókkal, illetve izraeli leszármazottjaikkal kellett sokat beszélgetnem, hanem a saját családom lassan megképződő elbeszélései is segítettek abban, hogy az antropológiai jellegű felvételek mögötti személyességet – filmbeli ipszeitásomat – feltárjam és a filmben meg is jelenítsem. Egy olyan családból érkeзве, ahol nem igazán *eltitkolt*, hanem inkább *fel nem emlegetett, elbagatellizált* történetek vettek körül, a már említett családi archív felvételeket is szóra kellett bírnom, hogy a különböző élő emlékezeteket is megszólíthassam ezután. Családi felvételeim nem sokkal voltak jobb állapotban, mint Sarah monszun által kikezdett vizuális anyagai. Ám amíg Sarah 1937-es felvételét egy, a közösségre kívülről ránéző (antropológus) tekintet vette fel, mely egy rituálé megörökítésére helyezte a hangsúlyt, nálunk az archív képsorokat egy-egy családtag készítette 1940-42 között, mintegy a mindennapok szakralitását belülről megörökítendő. A felvételeken nagyapámat, testvéreim, azok családját pillantottam meg – és saját apámat gyermekként, rokonaival, az általuk épp megélt pillanat gondtalanságában, múlt és jövő nélküli jelenbe merevedve<sup>170</sup>. A kétszernyolcas felvételek eredeti tekercsei mellett nagyanyám könyvespolcok hátsó sorai mögé rejtett naplóit is megtaláltam.

Amikor a Cochiban és Budapesten majdnem egyidőben készült felvételeket a vágóasztalon egymás mellé tettem, akkor tárult csak fel előttem a mindkét kontinensen jelen

---

<sup>168</sup> Pintér Judit Nóra: A tudattalan identitás, Imágó Budapest, 2012. 67-68.

<sup>169</sup> Lebow i.m. Introduction xii.

<sup>170</sup> Hirsch i.m. 11.

lévő diszkrimináció számtalan árnyalata, és lassan megértettem, hogy a másság valójában mindig *a szemlélő tekintetében* van. A személyesség, az autoetnográfiai jelenlét tehát ezt követően kúszott be a filmembe fokozatosan: először csak a kamerát tartó kezem megremegése utalt arra, hogy a szemem/objektívem előtt játszódó jelenet megérintett, majd a kamera mögül dialógusba kezdtem a szereplőimmel, míg végül a kamerát egy statívrá bízva kiléptem a kamera mögül, hogy az egyre sorvadó Sarah mellé odaülhessek – és egyetlen, közös képünket elkészíthessem. És ezután születhetett meg filmem egyik utolsó narrációja, mely Sarah és a saját világom között a kapcsolatot megteremti: *„Miközben Sarah rám bízott örökségét próbáltam megóvni és továbbadni, hirtelen úgy éreztem, délibábot kergetek. Filmemben méltó helyet kellett találnom a kirekesztett fekete zsidók történetének is, akik még Izraelben is sokáig a társadalom peremén éltek, és cochini történetüket végleg elásták, elhallgatták gyerekeik elől. Ahogy apám is csak nemrégiben mesélte nekem, hogy a zsidó gyerekek, akikkel a romos Budapesten játszott a háború alatt, öszvérnek csúfolták – hiába volt rajta is sárga csillag, nem vették be a játékba, mert az anyja nem volt zsidó. Ahogy lassan a családomat szóra bírtam, rájöttem, hogy a cochini békés együttélés lehet, hogy csak egy délibáb, de a saját családtörténetemhez ezeken az elhallgatott történeteken keresztül vezet az út”*.

Sarah története a filmben az öregség és egy eltűnő közösség memória-vesztését állítja párhuzamba, ám története elmeséléséhez – filmem megszületéséhez - még szükség volt két *szereplőre*. Ugyan már 2013-ban megismertem Babut, a hatvanéves Malabari (fekete) zsidó férfit, ám első visszatérésemkor, 2017-ben nem forgattam újra vele. Babu a nosztalgia jegyében folyamatosan azt a pillanatot szerette volna újraélni, amikor a Kadavumbagam zsinagógában gyerekként a Tórát tanulta, egy virágzó közösség körében: ezért is nem vándorolt ki Izraelbe. Az épület és közössége is azonban romokban hevert. Az évek során minden követ megmozgatott, hogy az épületet és a közösséget visszahelyezze egykori állapotába, még egy fiatal izraeli képzőművésszel is összeszövetkezett, hogy közössége emlékezetét megmentse.

Meydad, a harmincéves művész-aktivista, az Izraelben született cochini zsidóknak ahhoz a generációjához tartozik, ahol a beilleszkedett – ám a beilleszkedés nehézségeit, az ázsiai zsidó származásából fakadó diszkriminációt szomatizáló – szülők nem meséltek az indiai múltból. Amikor először utazott Indiába és találkozott Babuval, akkor tudta meg, hogy nagyapja ugyanannak a zsinagógának volt a kivándorlás előtt a gondnoka, amelyet Babu éppen akkor próbált az enyészettől megmenteni. Babu és Meydad találkozásakor különös módon létrejött a közösségi emlékezet dolgozatomban oly sokat emlegetett átadása, melynek során „a múltat tevékeny módon továbbadták a jelen nemzedéknek, s az ezt a múltat jelentéssel bíró

valamiként a magáévá fogadta”<sup>171</sup>. Kettőjük között szinte vérségi kapcsolatot teremtett a fekete zsidók közös, fehérek által lépten-nyomon elhallgattatott emlékezete, amellyel kapcsolatban Meydad így fogalmazott: közösen kell tennünk valamit a fekete zsidók történetének fennmaradásáért, mert „Babunál van a hagyomány, de a közösség elfogyott körülötte; engem pedig körülvesz a fekete zsidók izraeli közössége, ám a hagyomány már nincs velünk”. Meydad „okos gyermekként” kérdez, Babu a közösség rangidőseként pedig elmeséli neki nemcsak a Pészahkor elmesélendő kivándorlástörténetet, hanem azt is, hogy amikor az ötvenes évektől kezdődően folyamatosan alijázott a közösség, hogyan kerültek feledésbe, majd omlottak össze a korábbi fekete zsidó templomok, lakóházak, hogyan szántották be a temetőket – és hogyan járultak hozzá a később emigráló fehér zsidók a fekete zsidó emlékezet kitörléséhez. De hogyan fogadja Meydad ezeket a történeteket, miként alakítja át saját identitásának tükrében? Cochinha utazik és a *street art* módszereivel próbálja felhívni az ott lakók és az oda zárandokolók figyelmét az elfeledett fekete emlékezetre. Az emberalakot háttérbe soroló zsidó képzőművészeti hagyományt átugorva, Meydad a fekete közösség arcait festi egy raktárként fennmaradt, többszáz éves romos zsinagóga homlokzatára – mintegy mementóként. Végül 2018-ban Babu élete és küldetése, a felejtéssel vívott gigászi küzdelem is új fordulatot vett.

Amikor (a pandémia miatt majd két évre nyúló utómunka megkezdése előtt) a film utolsó felvételeit készítettem, a közösségi emlékezet átadása lezárult. Sarah megtanította muzulmán fogadott fiát, Thahát zsidó kipát varrni. 2018 decemberében, az évekig húzódó forgatás végére Babu kitartó erőfeszítései is sikerrel jártak, anyagi és fizikai segítséget kapott temploma felújítására<sup>172</sup>. Ám az avatás ünnepélyességét a fehér közösség Cochinha látogató rokonai minden eszközzel megpróbálták tönkretenni. A mégis megtelő zsinagógában a keresztény, hindu, muzulmán közösség képviselői meghitt beszédeket mondtak – amikor azonban este a vendégek távoztak, megint nem maradt tíz zsidó, hogy együtt imádkozzon. A Meydad által kifestett, aranyporral ékesített legrégebbi zsinagóga homlokzata néhány hónappal később a heves esőzéstől összedőlt – maga alá temetve az enyészettől egy pillanatra megmentett fekete zsidó emlékezetet.

Az emlékezet-átadást és feledést boncolgató mestermunkám ezen a ponton magára hagyja a nézőt az elmesélt történetekkel – talán azért is, hogy ki-ki ezután a saját családtörténetével vethessen számot.

---

<sup>171</sup> Yerushalmi i.m. 40.

<sup>172</sup> A felújítást a 300 km-re lévő tamil faluból érkező férfiak végzik el afféle szolgálatként, ingyen, mert mindannyian a *Zion Torah Center*-hez tartoznak, együtt imádkoznak és céljuk, hogy Izraelbe emigráljanak, amennyiben betérhetnek és Izrael befogadja őket.



## Vetítések – mint *lieux de mémoire*

A filmrendezői és a filmben megteremtett alak *én*-jét könnyűnek tűnhet elhatárolni, ám amikor ez a két *én* egy hangon osztozik, bonyolódik a helyzet. Vagyis a vágás idején már el tudtam különíteni *studiumot* (antropológiai felvételeket), *punctumot* (azokat a nehezen megfogalmazható érzéseket, amik a film elkészítésére újból és újból motiváltak), amikor azonban a narráció felmondására került a sor, nem várt nehézségekkel szembesültünk. A dokumentumfilmek – noha sokkal kisebb költségvetéssel és sokkal több „ismeretlennel” készülnek, mint a játékfilmek – egyre inkább törekednek a csiszolt, technikailag is magas szintű vizualitásra, játékfilmes igényességű hangkulisszára, felvételihang minőségre. Amikor a film alá kellett illeszteni az általam írt narrációt, szintén a csiszolt, „profi” irányba akartunk elmozdulni: hangmesterem azt javasolta, hangozzék el a narráció egy színésznő szájából. Azonban hamarosan kiderült, hogy a profi beszédtechnika, hangsúlyozás, átélt narráció nem tud a filmmel együtt élni, csakis a saját esetleges, képzetlen, Covid-sújtotta hangomon szólhatnak meg személyes reflexióim.

Így a saját hangomat hallgatva, saját történetemet mesélve kísérem a filmemet a vetítésekre. A film nemzetközi premierje Kanadában, még a pandémia zárószakaszában, sajnos csak online térben jöhetett létre. Azóta a film viszont a legkülönösebb utakat járja: zsidó (szefárd, fekete, fehér) fesztiválok adják kézről kézre – bár én minden vetítés utáni beszélgetésben hangsúlyozom, hogy ez nem egy „zsidó film”. Egyes nyugat-európai fesztiválok veszik le végül programjukról, halkán odasúgva, hogy csak egy bizonyos számú „zsidó tematikájú” film lehet jelen a szemlén, mert különben visszalépnek a támogatók. Zsidó közösség- és kapcsolódás nélküli városok fesztiválközönsége azonosul könnyekig az elmondott történettel és ismer rá saját nagyszülei történetére. Különleges emlékezetközösségek hívják meg a filmet: mint például a nagymúltú horányi Meteor-telep lakói, vagy az időközben Bécsbe költözött CEU emlékezetét őrző üres épület tetőteraszának fantomjai. Emberjogi és antropológiai fesztiválok mutatják be – ahol a dokumentumfilm „házi etnográfia” irányban való elmozdulását az antropológia „sebezhető megfigyelőjével”<sup>173</sup> hozzák kapcsolatba. És volt olyan vetítés is, ahol egy általam ismeretlen, de a családomat láthatóan jól ismerő néző lépett oda hozzám, és egy olyan családi történetre kérdezett rá, amiről eddig sohasem hallottam. Egy másik el nem mondott történetre...

Sarah sajnos nem láthatta már a kész filmet, 2019-ben meghalt. Meydad azonban teljes meghatottsággal nézte. Babu – aki Malabari emlékezhelyként akarta a filmet üdvözölni, most

---

<sup>173</sup> Ruth Behar: *The Vulnerable Observer*, Beacon Press 1996.

habozik: noha lenyűgözte, hogy az általa *csak megélt* történetek filmbeli leképeződését meseszerű történetként látta viszont, és megértette, hogy a film akár az ő erőfeszítésének apoteózisaként is olvasható, most azt mondja, nem szeretné, ha a filmben a „Fekete Zsidó kifejezés” elhangozna. Noha évszázadokon át minden szakirodalom így emlegette közösségét, és noha én ezt a kifejezést idézőjelesen használom, egy rasszista megkülönböztetést jelölve és egyben kipellengérezve, Babu számára ez nem világos és nem elfogadható. Az én történetemet – és hogy valójában magamat is a fekete zsidókhoz sorolom, és még mindenki mást is, aki bármilyen közegben diszkrimináció áldozata – Babu nem látja. Ilyen módon a film egyelőre nem válhatott a Malabari közösség emlékezhelyévé – miközben a Paradesi közösség már a forgatás közben elutasította.

Nagyon várom, hogy a filmet Izraelben is bemutathassuk (ahol az ötvenes évekbeli migrációs traumák felemlégetése és a két közösség feszültségének problematikussága egyelőre csak informális dicséretet és formális elutasítást hozott) – de addig is újra saját közegem emlékezeti modelljei felé fordulok. Az emlékezet helyei, továbbadásának módozatai, az elbeszélte történetek értéke és sorsa még mindig foglalkoztat – és a részvételi filmezés eszköztárát felhasználva, jelenleg a bécsi projektet folytatva *nagyvárosi mentális térképek „felrajzolásával”* foglalkozom – a bevándorlók és az anya-lánya történetmesélés perspektíváját felhasználva.

Az *Emlékek őrei* – hol velem, hogy egyedül – járja a saját útját. Visszagondolva, alapgondolata talán nem is akkor fogant, amikor Saraht megismertem, hanem akkor, amikor apám elmesélte, hogy gyerekkorában, még a háború előtt összeért a családjában két emlékezet: ha ótestamentumi mesét akart, apja oldalára bújt a szülei ágyában, ha Jézusról akart hallani – az anyja mellé kucorodott. Úgy tűnik, nekem már csak egy el nem mondott mese és az antropológus önmagára irányított tekintete maradt – hogy a családi emlékezetről egy esszéfilmben és egy doktori disszertációban gondolkozzam tovább.

## Köszönet

Köszönettel tartozom az SZFE Doktori Iskola tanárainak és csoporttársaimnak, akik 2018-2021 között olvasták és segítették a fejezetek alakulását; témavezetőmnek, Dr. Almási Tamásnak, aki mindvégig hitt a filmemben és a kutatásomban; és családomnak, hogy nemcsak a forgatás során, hanem a disszertáció írása alatt is inspiráltak, támogattak.

## Jegyzetek

*A belső címloldalon található fénykép Rithy Panh: L'image Manquante című filmjének egy kockája (2013).*

*A disszertációmban szereplő, idegen nyelvről fordított idézetek – amennyiben külön nem jelölöm – saját fordításaim.*

### A disszertáció mellékletét képezi

- *The Missing Tale (Emlékek őrei) DVD*

**Film Trailer:** <https://vimeo.com/795861116/355ef2e5aa>

**Film link:** <https://vimeo.com/894432427>  
pw: WOM2023

- *További vimeo linkek:*

*Budapest, Bakáts tér trailer:*  
<https://vimeo.com/810706167/07e090107b>

*Bécs, SFU trailer:*  
<https://vimeo.com/789073877/83eda6d57d>

### The Missing Tale fontosabb vetítései 2022-23.

*Toronto Jewish Film Festival 2022, Vermont Jewish Film Festival 2022, Miami Jewish Film Festival 2022, Verzió Emberi Jogi és Dokumentumfilmfesztivál Budapest 2022, Bergamo Film Days 2023, Baltimore Johns Hopkins Egyetem 2023, New York Sefardi Film Festival 2023, Lagow Fesztivál 23, CEU Rooftop Cinema 2023, Meteor Telep Horány 2023, NAFA Nordic Anthropological Film Festival Kopenhagen 2023, Taiwan Ethnographical Film Festival 2023, This Human World Bécs 2023.*

## BIBLIOGRÁFIA

- Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest, Atlantisz, 1999.
- Assmann, Aleida: Az emlékezet átalakító ereje. Debrecen, *Studia Litteraria*, 51. (1-2), 2012., 9-23. <https://doi.org/10.37415/studia/2012/51/3997> (Utolsó letöltés: 2023.9.16.)
- Assmann, Aleida: A holokauszt a világ emlékezetének gyújtópontjában - Nemzetközi perspektívák”. *Múlt és Jövő*, 2015/4, 69–88. [https://multesjovo.hu/wp-content/uploads/aitfiles/6/9/69-88\\_assmanhuszar.pdf](https://multesjovo.hu/wp-content/uploads/aitfiles/6/9/69-88_assmanhuszar.pdf) (Utolsó letöltés: 2023.9.16.)
- Bánki István: *Emlékezet, megemlékezés – elbeszélte történelem* („oral history”) az iskolában. *Történelemtanárok Egylete TTE*. <http://www.tte.hu/media/pdf/35-banki-emlekezet.pdf> (Utolsó letöltés: 2023.1.13.)
- Baron, Jaimie: *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Routledge, 2014. <https://doi.org/10.4324/9780203066935> (Utolsó letöltés: 2023.9.16.)
- Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Budapest, Európa 1985.
- Berger, John: *Ways of Seeing*, 1. BBC Two (1972) [https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX\\_9Kk](https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk) (Utolsó letöltés: 2023.9.20.)
- Common Sense Research Study, *Media Use by Tweens and Teens*, 2015. [https://www.commonsemmedia.org/sites/default/files/research/report/census\\_researchreport.pdf](https://www.commonsemmedia.org/sites/default/files/research/report/census_researchreport.pdf) (Utolsó letöltés: 2023.09.14.)
- Connerton, Paul: *How Societies Remember*. Cambridge University Press, 1989. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511628061> (Utolsó letöltés: 2023.9.23.)
- Connerton, Paul: *How Modernity Forgets*. Cambridge University Press, 2009. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511627187> (Utolsó letöltés: 2023.9.23.)
- Davis, Ben: *Ways of Seeing Instagram*. 2014. <https://news.artnet.com/art-world/ways-of-seeing-instagram-37635> (Utolsó letöltés: 2023. 3. 22.)
- Draaisma, Douwe: *A felejtés könyve*. Budapest, Gondolat, 2014.
- Elsaesser, Thomas: *Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe*. In: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press, 2005. <https://doi.org/10.1515/9789048505173-005> (Utolsó letöltés: 2023.9.16.)
- Gyáni Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Napvilág Kiadó, Budapest 2000.
- Gyáni Gábor: *A történelem mint emlék(mű)*. Budapest, Kalligram, 2016.
- Gyarmati Andrea: A nagyszülői gyermekgondozás intergenerációs változásának néhány jellemzője Magyarországon, kvalitatív adatokon. *Demográfia* 2014. 57. évf. 1. szám, 45–72 <https://demografia.hu/kiadvanyokononline/index.php/demografia/article/view/1697/737> (Utolsó letöltés: 2023.9.14.)

- Haragonics Sári: A kamera mint társadalmi katalizátor 103-127.  
<https://doi.org/10.32564/124.4> (Utolsó letöltés: 2023.9.16.)
- Harris, Adrienne: The Camera as a Container: Jonathan Caouette's Tarnation,  
<https://doi.org/10.3167/proj.2007.010202> (Utolsó letöltés: 2023.9.20.)
- Hartai László: A zék, az alfák és a filmoktatás. *Apertura* 2018.  
<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.2.4> (Utolsó letöltés: 2023.9.16.)
- Hershkovitz, Arnon: *Genealogy and Learning Among Teenagers*. Conference paper. *Genealogy and the Sciences*. Wiezmann Institute of Science. 2018.
- Hirsch, Marianne: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press, 1997.
- Jancsák Csaba: Családtörténetek hiánya, történelemtől elidegenedett nemzedék, új ifjúsági sebezhetőségek és történelemtanítás. *Magyar Tudomány* 181(2020)8, 1014–1021  
<https://doi.org/10.1556/2065.181.2020.8.2> (Utolsó letöltés: 2023.9.16.)
- Jancsák Csaba: Történelmi emlékezet és a család. In: A.Gergely-Á.Kapitány-Kapitány Gábor-É. Kovács– V. PaksiVeronika (Szerk.) *Kultúra, közösség és társadalom*. Társadalomtudományi Kutatóközpont – Magyar Szociológiai Társaság 2020.  
[https://szociologia.tk.hu/uploads/files/2020/10\\_Jancsak\\_Cs.pdf](https://szociologia.tk.hu/uploads/files/2020/10_Jancsak_Cs.pdf)
- Kardos Péter – Unoka Zsolt – Tóth Dominika: A kommunikációs közegektől az internetfüggésig. (Kardos –Unoka- Tóth) In: *Hány barátod is van?* (szerk. Pléh Csaba-Unoka Zsolt). Budapest, Oriold és Tsai Kft., 2016. 254-255.
- Katz, Nathan: *Jewish Apartheid and the Jewish Gandhi*. *Jewish Social Studies*, [Vol. 50, No. 3/4 1988-1993](https://doi.org/10.1215/00218758-1993-003), 147-176. Indiana University Press.
- Kovács Éva: Az emlékezet szociológiai elméletéhez. *Socio.hu* 2012/1.  
<https://doi.org/10.18030/socio.hu.2012.1.23> (Utolsó letöltés: 2023.9.21.)
- Körömi Gábor - Somfai Barbara: Ünnepe az iskolában. Közösségi élmény és alkotás. In: *A színjáték pedagógiája*. (Szerk: Golden Dániel) Módszertani füzetek 3. Színház- és Filmművészeti Egyetem. 2019. 88-174. [https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/12/EFOP-3\\_online.pdf](https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/12/EFOP-3_online.pdf) (Utolsó letöltés: 2023.9.21.)
- Kuhn, Anette: *Family Secrets - Acts of Memory and Imagination*. London-New York, Verso 1995, 2002.
- LeBlanc, M., Furlong, C., Leger, M. T., & Freiman, V.: *Digital citizenship in a global context: The relationships between young people and the digital world (...)* In: *Society for Information Technology & Teacher Education International Conference*. (Vol. 2018, pp. 363–371). New Orleans, LA. 2018. <https://www-learntechlib-org.cupdx.idm.oclc.org/p/182550/> (Utolsó letöltés: 2023.9.24.)
- Lebow, Alisa S.: *First Person Jewish*. University of Minnesota Press, 2008.

- Li, J., Snow, C., & White, C. (2015): *Teen culture, technology and literacy instruction: Urban adolescent students' perspectives*. Canadian Journal of Learning and Technology, 41(3). <https://doi.org/10.21432/t2004h> (Utolsó letöltés: 2023.9.23.)
- Mandelbaum, D. G.: The Jewish Way of Life in Cochin. *Jewish Social Studies*, 1(4), Indiana, 1939. 423–460. <http://www.jstor.org/stable/4464305> (Utolsó letöltés: 2023.09.12.)
- Mandelbaum, D. G.: *Scenes of Jewish Life in Kochi*. The Magnes Collection of Jewish Art and Life, University of California Berkely, September 1937. 16 mm, néma, ff. <https://www.youtube.com/watch?v=ha91MldHZb4> (Utolsó letöltés: 2023.9.12.)
- Manovich, Lev: *Paradoxes of Digital Photography*. in: *Photography after Photography*. Kiállítási katalógus, Németország 1995.
- Müllner András: *Bevezető a Replika Részvételi film című tematikus blokkjához*. Replika 124. 2022. 7-17. <https://doi.org/10.32564/124.1>
- Nemzeti Alaptanterv 2020 <https://magyarkozlony.hu/dokumentumok/3288b6548a740b9c8daf918a399a0bed1985db0f/megtekintes> (Utolsó letöltés: 2023.09.12.)
- Nichols, Bill: *What Types of Documentary Are There?* In: Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press, 2001. 99—138.
- Nora, Pierre: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája*. Napvilág Kiadó, Budapest 2010. Az idézeteket K. Horváth Zsolt fordításában használom. [https://epa.oszk.hu/00400/00414/00032/pdf/Korall\\_41\\_184-188.pdf](https://epa.oszk.hu/00400/00414/00032/pdf/Korall_41_184-188.pdf) (Utolsó letöltés: 2023.9.14.)
- O. Réti Zsófia: *Nekünk nyolcvan: közelítések a nyolcvanas évek magyar kulturális emlékezetéhez*. (korabeli stratégiák, populáris mítoszok és ezek továbbélései). Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018.
- Pásztor Judit-Bak Gerda: *Generáció Online: Közösségi média használat, FOMO és a társas kapcsolatok közötti összefüggések*. XXIII. Tavasz Szél Konferencia, Budapest, 2020.
- Pintér Judit Nóra: *A tudattalan identitás*, Imágó Budapest, 2012. 67-72.
- Pléh Csaba: *A hálózat kutatás története*. In: *Hány barátod is van?* (szerk. Pléh Csaba-Unoka Zsolt). Budapest, Oriold és Tsai Kft., 2016.
- Raj Tamás: *A negyedik nemzedék*, Budapesti Zsidó Hitközség, 2017. <https://bzsh.hu/2017/04/05/raj-tamas-a-negyedik-nemzedek/> (Utolsó letöltés: 2023.09.13.)
- Renov, Michael: *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, 2004. [https://www.google.at/books/edition/The\\_Subject\\_of\\_Documentary/W6AP9SBKosQC?hl=en&gbpv=1&printsec=frontcover](https://www.google.at/books/edition/The_Subject_of_Documentary/W6AP9SBKosQC?hl=en&gbpv=1&printsec=frontcover) (Utolsó letöltés: 2023.9.16.)
- Rév István: *Parallel Autopsies. Representations*. 1995/Tél. <https://doi.org/10.2307/2928747> (Utolsó letöltés: 2023.9.16.)
- Róbert Péter-Valuch Tibor: *Generációk a történelemben és a társadalomban – Generációs politikai attitűdök és részvételi minták történeti-szociológiai megközelítésben*. Politikatudományi Szemle,

- XXII(4). 2013. [http://www.poltudszemle.hu/szamok/2013\\_4szam/robert\\_valuch.pdf](http://www.poltudszemle.hu/szamok/2013_4szam/robert_valuch.pdf) (Utolsó letöltés: 2023.09.13)
- Russell, Catherine: *Autoethnography: Journeys of the Self*. In: *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, London, Duke University Press, 1999.  
<https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw7bq.14>
  - Sárközy Réka: *Kinek a történelme? Emlékezet – politika – dokumentumfilm*. Budapest, Gondolat, 2018.
  - Sárközy Réka: *Elbeszélte múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útja*. L'Harmattan, Budapest, 2011.
  - Sontag, Susan: *A fényképezésről*, Budapest, Európa 1981.
  - Szűcs Sándor: *Z generáció: a mai fiatalok krízise a globális krízisek korában*. 2018.  
<https://www.youtube.com/watch?v=PNzVKpK3dMQ&t=10647s> (Utolsó letöltés: 2023.09.14.)
  - Takács Miklós: *A kulturális trauma elmélete a bírálatok tükrében*, *Studia Litteraria*, 50(3–4), 36–51. Debrecen, 2011. <https://doi.org/10.37415/studia/2011/50/3987>
  - Trencsényi Klára – Braverman, Jeremy: *Focus Pulled to Hungary*. In: *Opening Up the University. Teaching and Learning with Refugees*. (ed. Céline Cantat, Ian M. Cook and Prem Kumar Rajaram)  
<https://doi.org/10.1515/9781800733121-015> (Utolsó letöltés: 2023.9.21.)
  - Vaskovics László: Családszerkezeti átalakulások európai kitekintésben. *Szociológiai Szemle* 2014. 24(1):5-39. [https://szociologia.hu/dynamic/vaskovics\\_5\\_39old.pdf](https://szociologia.hu/dynamic/vaskovics_5_39old.pdf) (Utolsó letöltés: 2023.9.21.)
  - Yosef Hayim Yerushalmi: *Záchor. Zsidó történelem és zsidó emlékezet*. Osiris, Bp., 2000.
  - Zsolnai Anikó: A média hatása a szociális viselkedésre és a társas kapcsolatok alakulására serdülőkorban. <https://doi.org/10.1556/2063.26.2017.2.7> (Utolsó letöltés: 2023.9.26)

## FILMOGRÁFIA

### *Dokumentumfilmek:*

- Akerman, Chantal: *News from Home* (1977), *No Home Movie* (2016)
- Berliner, Alain: *Nobody's Business* (1996), *First Cousin Once Removed* (2012)
- Caouette, Jonathan: *Tarnation* (2003)
- Clark, Wendy: *Love Tapes* (1977)
- Csángó Mónika: *Forever Yours* (2015)
- Faber, Mindy: *Delirium* (1993)
- Fassaert, Thomas: *A Family Affair* (2015)
- Friedrich, Su: *Sink or Swim* (1990), *The Ties That Bind* (1984)
- Gilbert, Craig: *An American Family* (1971-73)
- Gohabdi, Bahman: *Life on the Borders* (2016)
- Gottlieb, Yaela: *There is No Way Back Home* (2021)
- Gulbiani, Mari: *Before Father Gets Back* (2018)
- Hatoum, Mona: *Measures of Distance* (1988)

- Johnson, Kirsten: Dick Johnson is Dead (2020)
- Kahn, Nathaniel: My Architect (2003)
- Lozinski, Pavel: Father and Son. Lozinski, Marcel: Father and Son on a Journey (2013)
- Ludin, Malte: 2 or 3 Things I Know About Him (2004)
- Macskássy Katalin: Ünnepeink 10'. (1981) Részlet:  
<https://www.youtube.com/watch?v=APZBQIH6cDA>
- Mandelbaum, D. G.: *Scenes of Jewish Life in Kochi*. The Magnes Collection of Jewish Art and Life, University of California Berkely, September 1937. 16 mm, néma, ff. <https://www.youtube.com/watch?v=ha91MldHZb4>
- Maly, Alenka et al.: European Grandma Project (2018)
- McElwee, Ross: Bright Leaves (2003), Photographic Memory (2011)
- Mekas, Jonas: Reminiscences of a Journey to Linhuania (1972), Lost Lost Lost (1976)
- Panh, Rithy: The Missing Picture – L’Image Manquante (2013)
- Polley, Sarah: Stories We Tell (2012)
- Révész Bálint-Meredith Colchester-Ruben Woodin Dechamps: Granny Project (2017)
- Sivan, Eyal: Izkor: Slaves of Memory (1991)
- Torrescano, J.P. Estrada: Mamacita (2018)
- Tsilyk, Irina: The Earth is Blue as an Orange (2020)
- Zacher, Lina: Fonja (2019)
- Zalab Collective. Flying Roots (2019)
- Zvi Riklis, Dina: Maabarot (4x50' / 84) 2019.

*Interaktív-, web-dokumentumfilmek, játékok:*

- [www.nfb.ca](http://www.nfb.ca)
  - Michael Simons und Paul Shoebridge: *Welcome to Pine Point* (2011)
  - The Book of Distance (2020)
- [www.doclab.org](http://www.doclab.org)
- [www.docubase.mit.edu](http://www.docubase.mit.edu)
- 'What remains of Edith Finch'. Videójáték.
- Instagram: [eva.stories bit.ly/2vvXCqX](https://www.instagram.com/eva.stories)
- Instagram: #IchBinSophieScholl

*Practice based research projektek:*

- The Chinese Memory Project, <https://chinesememoryproject.org/> 2010



## A DOKTORI ÉRTEKEZÉS TÉZISEI

### A KUTATÁS KÉRDÉSEI

Az elmúlt években a dokumentumfilm fesztiválok egyre nagyobb számban mutatnak be a rendezők saját családjáról szóló dokumentumfilmeket. Ez egyszerre tükrözi a rendezők önreflektív mikrotörténetek felé fordulását, a közönség bensőséges történetek iránti igényét és az új *szubjektivitás* fesztivál szelektorok általi támogatottságát. Az online platformokon megjelenő nem fikciós alkotások is egyre többször és egyre több nézőt elérve foglalkoznak nagy történelmi traumák helyett feszült családi drámák megmutatásával. A kísérletező, objektivitást hajszoló „tablók” helyett *autoetnográfiai* önmegkérdőjelezéssel jelentkező kreatív dokumentumfilmek középpontjában általában egy titok, egy korábban egyáltalán nem- vagy másképp tudott történet, viszony, identitás áll. Így a mindentudó történetmesélést egyre inkább felváltja a forgatás közben beavatást nyerő, a történet alakulásának kiszolgáltatott rendező tétova hangja.

A családi autoetnográfiaiak és ezen belül az egyre több „perifériáról” jelentkező dokumentumfilm térhódításában fontos szerepet játszik a digitális forradalom – a forgatás demokratizálódása: akár mobiltelefonnal, egyre több ember számára hozzáférhető technikával és *tutorialok* tömkelege segítségével „szinte bárki” forgathat nagy stáb, drága nyersanyag, hosszú tervezés és szervezés nélkül. Ezen kívül az elmúlt évek során nemcsak a hivatásos, hanem a magánarchívumok, személyes *found footage* felvételek is széles körben hozzáférhetővé és felhasználhatóvá váltak, sőt az archív fogalma maga is teljesen átalakult. Kulcsfontosságú ezen kívül még az etnográfiai módszerek, résztvevő megfigyelés filmművészetbe való beemelése is, amely ezeket a filmeket egyfajta saját családon belüli „terepmunkaként” is olvashatóvá teszi.

Ezzel párhuzamosan azonban - és vajon nem pont ezzel összefüggésben? - a mai kiskamaszok és szüleik, nagyszüleik között a családi emlékezet-átadás akadozni, gyakran megszakadni látszik. Disszertációmban a dokumentumfilm és a részvételi videó keretein belül elbeszélte családtörténetek és a családon belüli kollektív emlékezet viszonyát vizsgálom. Mi az oka, hogy a generációk közötti családtörténet-továbbörökítés sokszor nem jön létre? És vajon lehet-e a fent említett fesztiválfilmek felfutásának mozgatórugója, illetve azok narratív középpontjának - a titok megképződésének oka, hogy fiatal korban egyre kevésbé történik meg *hagyományos módon* a családi emlékezet átadás-átvétele?

Jan Assmann kollektív emlékezetéről szóló könyvében a Széder-est rituáléja során kérdéseket feltevő fiatal gyermekekről és kérdéseikre válaszoló apákról ír. Kutatásom visszatérő felvetése, hogy vajon a mostani kiskamaszok tudnak-e, akarnak-e a család múltjáról kérdezni, és a szüleik, nagyszüleik generációja tud-e, akar-e válaszolni? Léteznek-e még az emlékezetet őrző tárgyak, helyek, meghitt fényképalbum-nézegető alkalmak, vagy mindezek hiánya együtt felelős a fiatal generáció közösségi emlékezetéről való leszakadásáért? És vajon a digitális forradalmat mennyiben terheli felelősség a társadalmi érintkezés megváltozott formáiért, az időhiányért, az okos eszközök teljes térnyeréséért – melyek a családi történetmesélés narratív kereteit teljesen ellehetetlenítik?

## A KUTATÁS MENETE ÉS MÓDSZEREI

DLA kutatásom a kezdetektől fogva két irányban haladt, mindvégig párhuzamosan. Disszertációm egyrészt egészestés dokumentumfilmem megszületését, másrészt a forgatás inspirálta, magyar kamaszokra fókuszáló részvételi filmes kutatásom első esettanulmányait foglalja magában.

Az *Emlékek őrei (The Missing Tale)* egy 2013-19 között forgatott 84 perces dokumentumfilm, mely a dél-indiai Cochin városában játszódik, ahol valaha több tízezres zsidó közösség élt tökéletes harmóniában a helyi hindu, muzulmán, keresztény közösségekkel. Ez az önmagukat *fehér zsidónak* nevező büszke közösség, akik fél évezreden keresztül tökéletesen megóvták közösségi hagyományaikat és kollektív emlékezetüket, amikor én odaérkeztem azonban már csak hét tagot számlált. A közösség legidősebb tagja, Sarah Cohen alakja magával ragadott és azt reméltem, hogy bepillantást nyerek e *par excellence* emlékezeti közösség működésébe, ám a kilencvenéves asszony egyre inkább teret hódító amnéziája, majd halála az egész közösség emlékezetvesztését hozta magával.

A forgatás közben váratlanul megismertem egy másik cochini közösséget is: az ún. *fekete zsidók* közösségét, akik a fehérek árnyékában éltek és akiknek a története nem jelent meg az etnográfiaiban. Az egy városban élő két közösség kapcsolatát feszültség és szegregáció jellemezte: egymással nem házasodtak, nem osztoztak az ünnepek megülésében, a fehérek nem engedték a fekete közösség tagjait, hogy zsinagógájukba belépjenek. Izrael megalakulása után nem sokkal azonban mind a fekete, mind a fehér közösség tagjai az Ígéret földjére vándoroltak, és az indiai mindennapjaiktól olyannyira különböző, hátrányos megkülönböztetéssel, konfliktusokkal terhelt izraeli perifériákon találtak új otthonra. A még Indiában felnőtt nagymamák és nagypapák ideérve nem adták tovább az évszázadokig féltve őrzött identitást,

míg a már Izraelben született fiatalok nem kutattak gyökereik után - így az indiai közösség emlékezetével szinte teljesen elvesztették a kapcsolatot.

A cochini és izraeli forgatások tapasztalatai nyomán vált tehát a disszertációm másik fő pillérévé az a mai 12-15 éveseket célzó kutatás, mely filmes workshopokon keresztül közelít a nemzedékek közötti múltátadás módozataihoz. 2019-2022 között különböző hosszúságú és fókuszú filmkészítő foglalkozások keretében kezdtem kamaszokkal dolgozni (Izraelben, Budapesten és Bécsben), hogy feltárjam, mi az, ami ma Magyarországra is vonatkoztatható, és milyen felelősség osztható ebben a történetben a megváltozott családi dinamikára, a generációk túlterheltségére – vagy éppen a családi identitást hordozó fényképek devalválódására. Mind a film, mind a kutatás tehát a generációk közötti kollektív emlékezet átalakulásáról szól – ám nagyon különböző szereplőkkel és jelentősen eltérő díszletek között: Cochinban, Izraelben, Magyarországon és Bécsben.

Kutatásom, módszertanát tekintve, a mestermunkám során felvetődő kollektív emlékezettel kapcsolatos kérdések szociálanropológiai és filmelméleti szakirodalommal való dialógusba hozásán alapul. A tizenévesekkel folytatott filmkészítői műhelymunka korábbi részvételi filmes tapasztalataimra épül – melyeket például bukaresti árvaházi gyerekeknek tartott *photo voice* workshopom, illetve a budapesti CEU OLIVE menekült-oktatási program *részvételi videó projektje* során szereztem.

## A DISSZERTÁCIÓ FELEPÍTÉSE

Dolgozatom első fejezetét a Jan Assmann által is elemzett emlékezetátadási modellnek szentelem, hogy a kutatásomba átemelhessem az általa leírt „személyesnévmások párbaját”: az *identitás* kérdését – vagyis, hogy a fiatalabb generáció miként vallhatja magát egy közösséghez tartozónak, és a *közösségi emlékezet* kérdését – azaz az „apák és fiúk” közötti emlékezetátadás során felmerülő *folytonosság és újratehermentés* módozatait.

Disszertációm második fejezetében mestermunkám, *Emlékek őrei / The Missing Tale* címet viselő egészestés dokumentumfilmem (2022) fogantatását és közösségi emlékezetre való reflektálását vizsgálom, a saját személyes emlékezetem felől közelítve.

A harmadik fejezet emlékezetről és felejtésről szól immár a mai (magyar) kiskamaszokat érintő idő/tér hiány, a családok visszaemlékezését fenntartó tárgyak-helyek hiányának kontextusában, majd kitérek az emlékezés és emlékezet értékvesztésére, a ki nem beszélt traumák okozta elfojtásra, amelyek hipotézisem szerint közösen felelősek család(i) történet(ei)ünk elhalványulásáért, illetve bűvópatak szerű felbukkanásáért – dokumentumfilmkészítői és személyes énünk esetében is.

A negyedik fejezetben néhány kiragadott példán keresztül a kortárs dokumentumfilm emlékezethez és családtörténethez való hozzáállását vizsgálom, kiemelve, hogy ezek a filmek intim történeteik és kísérletező vizualitásuk ellenére össztársadalmi jelenségekre reflektálnak, a személyeset általánosérvényűvé emelve. Külön alfejezetet szentelek az elmúlt 20-30 évben készült személyes dokumentumfilmek vizuális és narratív újításainak, hiszen valószínű, hogy ezek eszközhasználatát az is indokolja, hogy sokszor nincs a rendező kezében korábban készült „megbízható” családi archív – tehát fikciós betétként egy-egy eseményt újra el kell játszani; vagy nem áll rendelkezésre frontális interjú, hiszen sokszor ezekben a filmekben a filmkészítő egy már halott családtaggal számol el.

Az ötödik fejezet a forgatásom inspirálta, magyar kamaszokra irányuló filmes workshopjaim metodikai leírását tartalmazza, melyek a pandémia okozta leállást követően a mai napig zajlanak, így egyelőre csak részleges kutatási eredményként kezelhetőek.

Disszertációm hatodik, zárófejezetében visszatérek az *Emlékek őrei* alkotói folyamatához – felidézve, hogy az első etnográfiai jellegű indiai felvételeim a vágóasztalon hogyan váltak egyes szám első személyben megszólaló, autoetnográfiai tradícióhoz sorolható személyes dokumentumfilmmé a saját kelet-európai történetem és archívumom bevonásával. Dolgozatom záró gondolatait a film eddigi utóéletének szentelem – egyrészt a szerzői autoritás etikai dimenziói felől közelítve, másrészt a vetítéseket, mint *emlékezeti helyeket* elemezve.

## A KUTATÁS EREDMÉNYEINEK ÖSSZEFOGLALÁSA

Filmem forgatása és vágása közben nagyon hasznos terminus technicusnak bizonyult Barthes: *Világoskamra* című könyvében bevezetett *studium* és *punctum* fogalma. Az indiai és izraeli közösség mindennapjainak, emlékezeti modelljének – dolgozatom *studium*ának - leírásához történészek és társadalomtudósok téziseit hívtam segítségül, miközben mestermunkám elkészítésének *punctumait* csak személyes emlékezetemet és saját családi archívjaimat felhasználva tudtam elbeszélni.

Kutatásom hipotézisei – azok komplex és sebezhető mivolta miatt - az assmanni „kérdéze kifejtő” módszerrel kerülnek a dolgozatban felvetésre:

Beszélhetek-e a saját kelet-európai identitásomról a cochini közösség emlékezeti modelljét alapul véve?

A mindkét közegben megtapasztalt elhallgatás és felejtés vajon (egyedülként) felelős a közösségi emlékezet és az identitás megfakulásáért?

A mai kiskamaszoknak nem adják át, ők pedig nem veszik át a család emlékezetét. Ennek lehet-e az oka

- a családok szerkezetének és a családtagok narratív szerepvállalásának átalakulása?
- a fényképek, fényképalbumok és az idősebb generáció történeteinek avíttá válása?
- a fényképnézegetésre, a narratív hagyomány továbbadására szentelt idő családok életéből való eltűnése?
- a digitális forradalom kommunikációt, együtt töltött időt, tartós figyelmet, türelmet (is) kikezdő hatása?

A fenti kérdésekre nem lehet és nem áll szándékomban leegyszerűsítő válaszokat adni. Meggyőződésem azonban, hogy napjainkban tetten érhetően változik a családtörténethez, a múlthoz való viszony, és ez tükröződik a mai fesztiválnyertes házi etnográfikákban is, amelyek új szubjektivitása a látszat ellenére általános érvényű társadalmi problémákat is feltár. Ezen kívül az is nyilvánvaló, hogy a digitális forradalom teremtette új vizualitás most éri el a dokumentumfilmeket: okostelefonok bárhol-bármikor rögzítő kamerái, mindenki által hozzáférhető vágóprogramok látványos effektjei, Google Maps vágóképek és zoomon készült mélyinterjúk képében. A digitális forradalom azonban nemcsak a mai tizenévesek vizuális gondolkodására, az általuk fogyasztott képi tartalmak esztétikájára van kihatással, hanem a család kollektív emlékezetéhez való viszonyulásukra is: hiszen az egyre nagyobb teret hódító okos eszközök és napi több órás internetes jelenlét az iskolával és családdal párhuzamos szocializációt eredményez. És végül kutatásom során az is bebizonyosodott, hogy mestermunkámhoz kapcsolódó emlékezetpedagógiai foglalkozásaim, a fiatalok filmes foglalkozásokba való bevonása, a nagyszüleikkel, szüleikkel teremtett – akár pillanatnyi – *dialógus* és a családi múlt kutatásával töltött *idő* elősegíti az emlékezet továbbadását, és később talán egy szélesebb társadalmi megértést eredményezhet.

A tizenévesekkel folytatott kutatás jelenleg is több helyszínen folyik, különböző közegekben és formátumokban, miközben az *Emlékek őrei* vetítéseket követő közönségtalálkozókon kezdeményez párbeszédet a személyes és kollektív emlékezet továbbadásáról.

## OLD STORIES – YOUNG VOICES

*The Missing Tale and Other Family (Hi)Stories on Screen*

Supervisor: Prof. Emeritus Dr. Habil Tamás Almási

*Doctoral School of the University of Theatre and Film Arts, Budapest*

2023

### ABSTRACT

#### CORE QUESTIONS OF THE DISSERTATION

In recent years documentary film festivals have featured a growing number of documentaries about directors' own families, reflecting their turn towards first-person storytelling and the growing demand for self-reflective micro stories among very diverse audiences. Influential festivals supported this *new subjectivity* turn and online platforms widely distributed such non-fiction projects, switching from the expository mode of historical traumas to reflexive, often poetic and tense family dramas told through experimental, creative narrative tools, that substitute the 'omniscient narrator' with a more vulnerable one. In the center of these self-reflective domestic ethnographies there is usually a *secret*, an untold or repressed story, a hidden relationship or a double identity, that had been previously unknown or known 'differently' by the director.

The digital revolution plays a crucial role in the proliferation of this *autoethnographic* genre, especially visible in the increasing number of documentaries coming from the 'peripheries' and/or made by women filmmakers. The democratization of filmmaking makes it possible that 'almost anyone' can shoot 'almost any time', using a basic camera or even a mobile phone: shooting - sound recording - editing devices became accessible extensively and with the help of a multitude of E-tutorials one can start their own personal project. No need for a large crew, expensive raw materials, lengthy planning and organization. Another result of the 'digital turn' is that both professional and private archives, as well as personal *found footage* have become widely accessible during recent years. The transfer of ethnographic methods and participant observation to cinematography also plays an important role, which makes these films readable as a kind of 'fieldwork' within one's own family.

However, parallel to this – and possibly in strong connection with it – the intergenerational *transmission of memory* between today's teenagers and their parents and grandparents seems to fail or becomes fragmented. In my DLA dissertation I examine the relationship between *family stories* told within the framework of documentary films / participatory projects and the *collective memory of families* and wider communities. What could be the reason for the fading transmission of family history between generations? Could we interpret the decay of the intergenerational transmission of family memories during teenage years as one of the driving forces behind the upsurge of festival films and also the reason for making *secret* their narrative core?

In his book on collective memory, Jan Assmann uses the model of the Jewish Passover ritual to describe how the young generation is initiated into the collective memory by asking questions and how fathers address these questions. A recurring quest in my research is whether teenagers can still formulate questions about their family's past and whether their parents' generation can or wants to answer their questions? Are there still *objects, places, family albums* that preserve family memory or is their absence responsible for the disconnection of the young generation from family and collective memory? Can we 'blame' the digital revolution, which was previously a motivating factor, for changing forms of *social interaction, lack of time*, and the fact that our smart devices are taking over intergenerational storytelling and sharing of memories?

## RESEARCH METHODS – PARTICIPATORY TOOLS

From the very beginning my DLA research developed in two parallel directions that converge in answering these questions. On the one hand, my Dissertation provides the description and interpretation of the *conception of my documentary*, and on the other, an analysis of my *participatory research* focused on Hungarian adolescents inspired by the shooting of the documentary.

*The Missing Tale* is an 84-minute author's documentary shot between 2013-19. The plot takes place in the southern Indian city of Cochin, where a large Jewish community used to live in harmony with the local Hindu, Muslim, and Christian communities. This proud community calling themselves Paradesi or *White Jews*, perfectly preserved their age-old rituals and collective memory for half a millennium. However, when I arrived there, the community had only seven members left. The figure of the oldest member of the community, Sarah Cohen, captivated me and I used it to get a glimpse into the functioning of this 'community of

commemorations’, and how the ninety-year-old woman's amnesia and later death brought about the loss of memory for the entire community.

During the filming, I also got to know another community in Cochin: the so-called community of *black* or Malabari Jews, who lived in the shadow of the Paradesi and whose history was not featured in any history book or ethnography. When I started to shoot with Sarah and her last neighbors, I learned that the previous generation of black and white Cochin Jews and their descendants immigrated to Israel from the 1950s on and found a new home in a starkly different environment: the peripheries of Israel burdened by conflicts and discrimination. Furthermore, the Malabari Jewish grandmothers and grandfathers who grew up in India decided not to pass on the narrative tradition and collective memory they had guarded for centuries when they arrived in Israel. The second, third generation Cochins born already in Israel did not search for their roots either, thus almost completely lost contact with the memory of their forefathers in India.

Following up on my experiences of filming with several generations in Cochin and Israel, I developed the second pillar of my Dissertation through an art based participatory research focused on 12-15-year-old teenagers. Between 2019-2022 I started to organize participatory filmmaking workshops of different lengths and format in Israel, Budapest and Vienna for adolescents, in order to assess the role of the digital revolution, social media in changing family dynamics and the fragmentation of collective memory. Both my film and the participatory research focus therefore on the *modes of transmission of collective memory* between generations but with very different actors and in diverse settings: in Cochin (India), in Israel, Hungary and Vienna.

In terms of its methodology my research aims at establishing a dialogue between my own shooting experience within the Cochini community and contemporary anthropological, historical and film theory literatures. The filmmaking workshop format with teenagers is based on my previous participatory film experiences, among others a *photo voice* workshop offered to children in a Romanian orphanage in 2007 and a *participatory video project* within the CEU OLIVE educational program for refugees and asylum seekers in Budapest between 2017-19.

## CHAPTERS OF THE DISSERTATION

I dedicate the FIRST CHAPTER of my thesis to the already mentioned model of memory transmission, analyzed by Jan Assmann, in order to bring into my research the ‘duel of personal pronouns’ described by him: the question of *identity* - how the younger generation can become



part of the community, and the question of *collective memory* - that is, the question of *continuity* and *recreation* arising during the transfer of memory between ‘fathers and sons’.

In the SECOND CHAPTER of my dissertation, I examine the conception and making of my feature length film *The Missing Tale*, connecting it to key concepts of collective memory through the perspective of my own personal memory and that of my protagonists in India.

The THIRD CHAPTER focuses on memory and forgetting in social context, considering the lack of *time/space* for remembering that affects today's teenagers, the lack of *objects* and *places* that contain family memories and the silencing and repression of memories caused by trauma. According to my hypothesis, these factors together are responsible for the fading away of (hi)story(es) of our own families.

In the FOURTH CHAPTER I examine the approach of contemporary documentary films to memory and family history through a few selected examples, showing how despite their intimate stories and experimental visuality, these films reflect on wider social phenomena, elevating ‘the personal’ to ‘universal’. I dedicate a separate section to the visual and narrative innovations of personal documentaries made in the last 20-30 years, since it is likely that the use of these devices is also justified by the fact that the director lacks their own family archive, which can only be replaced by fictional reenactment or they can no longer make a ‘talking head’ interview since the filmmaker’s ‘Other’ is a family member who passed away.

The FIFTH CHAPTER contains a methodological description of my film workshops for Hungarian teenagers, which after the shutdown caused by the pandemic continue to this day, so research results are in progress at the moment.

In the SIXTH and final chapter of my dissertation I return to the creative process of *The Missing Tale*, recalling how my first *ethnographic* rushes on the editing table turned into a first-person personal documentary – an *autoethnography* – by the juxtaposition of the Indian footage and my own Eastern European story and personal archives. I dedicate the closing thoughts of my thesis to the film's distribution and festival screenings, addressing on one hand the ethical dimensions of personal filmmaking, and on the other, festival screenings as *lieux de mémoire*.

## **SUMMARY OF RESEARCH RESULTS**

The hypotheses of my research can be summed up by the following research questions:

Can I talk about my own Eastern European identity based on the memory model of the Cochin community?

Is *silencing, repressing* and *forgetting* experienced in both environments, in India/Israel and Hungary, (solely) responsible for the fading of communicative memory and identity?

What are the multiple reasons for contemporary teenagers disconnecting from collective memory? Could this be caused by:

- the transformation of the family structure and narrative strategies of family members?
- the disappearance of interpersonal time devoted to looking at photographs and passing on the narrative tradition?
- the impact of the digital revolution on interpersonal communication, lack of time spent together, multitasking activities, digital interactions taking over social relations?
- Have photographs, photo albums and old family members' stories become 'uninteresting' for teenagers in the digital era? What replaces them, if anything?

I cannot and do not intend to give simplistic answers to the above questions. However, I am convinced of a few facts that I describe in detail in my work. The attitude towards family history and the past is changing visibly, in front of our eyes, and this is also reflected in today's award-winning domestic ethnographies. In addition, it is also obvious that the new visuality generated by the digital revolution is reaching documentaries at this very moment: smartphone cameras can record anywhere, anytime, spectacular effects of editing programs are accessible to everyone, B-rolls are shot on Google Maps and in-depth interviews are conducted on Zoom or Skype. However, the digital revolution has repercussions not only on the aesthetics and representations of our stories and teenagers' media consumption, but also on their attitude towards family history and collective memory since the increasingly popular smart devices and kids' continuous presence on the internet result in a new, *parallel socialization* outside school and family. And finally, during my research, it was proven that my pedagogical endeavors, the involvement of young people in family storytelling through filmmaking sessions, can indeed establish a dialogue between teenagers and the older generation, and the time spent researching the family past can result in (partial) transmission of family memories.

The participatory research with teenagers is currently ongoing in several locations between Budapest and Vienna, in various lengths and formats, and I hope to wrap up methodology and learning outcome in a publication soon.

*The Missing Tale* works as a catalysator for public dialogue on collective memory during Question-and-Answer sessions and audience meetings following its screenings in Asia, North America and Europe.

## CONTENTS

<b>Introduction – Initiation</b>	<b>3</b>
<b>Old Narratives</b>	<b>10</b>
Sarah’s Memory	
‘Remembering Communities’	
A Parallel Memory	
<b>Forgetting and Repression – Meeting Point of Generations</b>	<b>25</b>
Z, Alfa- or Youtube-generation vs. Memory	
Milieux des mémoire – Lieux de mémoire	
Objects	
Photographs and 8mm footage	
Places	
Uninitiated Wardens of Memory	
<b>Family (hi)stories and Memory in Contemporary Documentaries</b>	<b>53</b>
(New) Subjectivity	
Forgetting, Memory and Confrontation in First Person Documentary	
Traditional and Innovative Storytelling	
Teenagers in Front and Behind the Camera	
Roots Research in Israel – by Cochin Teeangers	
<b>Young Voices – Participatory Filmmaking Workshops</b>	<b>79</b>
Workshop 1. - Bakáts tér, Budapest (2019-20)	
Workshop 2. - Sigmund Freud University, Vienna (2022-23)	
<b>An Untold Story - The Missing Tale in the Editing Room</b>	<b>96</b>
Screenings – as <i>lieux de mémoire</i>	
<b>Notes</b>	<b>103</b>
<b>Bibliography</b>	<b>104</b>
<b>Abstracts (Hungarian, English)</b>	<b>109</b>