

Győri Zsolt

## Veteránemlékezet a Gulyás testvérek Én is jártam Isonzónál című filmjében<sup>1</sup>

### I.

■ A veteránok egyedi csoportot alkotnak a társadalomban. Rájuk gondolva idősödő férfiak jutnak eszünkbe, akik társadalmi nyilvánosságot szánnak katonai szolgálatuk emlékeinek, kötelességüknek érzik azok megőrzését és megosztását. Az angolszász világban a veteránok napja (november 11.) olyan kitüntetett *lieux de mémoire*, amikor a veteránok társadalmi láthatósága – a díszes felvonulásoknak köszönhetően – szó szerint értendő.<sup>2</sup>

Az Egyesült Államokban különösen fontos közösségi emléknap november 11, ugyanakkor egy közösség veteránok iránti figyelméről nemcsak az emléknapok, a megemlékezések és emlékművek mérete és száma, hanem a hétköznapi tárgyak is vallanak. Ilyen például Don Philpott, Janelle Hill és Cheryl Lawhorne *The Wounded Warrior Handbook: A Resource Guide for Returning Veterans* című könyve, amely gyakorlati – orvosi, pszichológiai jogi és pénzügyi – tanácsokkal látja el a háborúból hazatérő katonákat – így segítve beilleszkedésüket. Egy másfajta kezdeményezés terméke Ron Capps *Writing War: A Guide to Telling Your Own Story* című könyve, ami a Veterans Writing Project nevű nonprofit szervezet kezdeményezését népszerűsítve, veteránoknak és családtagjaiknak tart kreatív írás kurzusokat (<http://veteranswriting.org/>). Céljuk irodalmi igényű szövegek megírására ösztönözni veteránokat. Ez a két kiragadott példa egy olyan kultúra jelenlétét bizonyítja (az Egyesült Államokban), amelyben a veterán láthatósága egyszerre kézzelfogható és szimbolikus, továbbá társadalmi és terapeutikus funkcióval bír. Az elsőként említett kötet a sérült veteránt segíti hozzá a társadalmi integrációhoz, ahhoz tehát, hogy testi-lelki traumái ellenére a közösség teljes és hasznos tagjának érezze magát. A második kezdeményezés célja pedig az, hogy a társadalom megismerje a veterán tapasztalatait és történeteit. Ez utóbbi a veteránhoz kulturális funkciót rendel, és az emlékezés szerepét hangsúlyozza. Emmett Early szavaival: „A há-

borús veteránok sorsa az, hogy töretlen és élénk, ugyanakkor az átlagemberek számára nehezen érthető emlékeket cipeljenek magukkal.” (1.)

A háborúk emlékezetét a korabeli dokumentumok és az azokra támaszkodó történetírás mellett a veteránok őrzik, sőt, a populáris emlékezetben élő és a populáris kultúrában megjelenő háború szempontjából a veterán nélkülözhetetlen: az ő fordulatokban és emberi drámában gazdag történetei mindig közelebb állnak az átlagpolgárhoz, mint a történettudomány akadémikus diskurzusa. A veteránemlékezet társadalmi-kulturális értékét egy másik kortárs példa is érzékelteti. A Kongresszusi Könyvtár keretein belül működő Veterans History Project veteránbeszámolók ezreit készítette el, gyűjtötte össze és archiválta hang- és videófelvetelek, fényképek és kéziratok formájában (<http://www.loc.gov/vets/>). Az igen összetett keresési igényeket is kielégítő adatbázis – a kezdeményezés küldetési nyilatkozata értelmében – közvetlenül a túlélők hangját szándékozik megszólaltatni, és a háborúk valóságát az eljövendő generációkkal kívánja megismertetni. Röviden: a veterán láthatóságát áthagyományozásra érdemesen értéknek tekinti. A Veterans History Project tanúságtételre hívja, történelmi szemtanúnak tekinti a veteránt, olyan adatközlőnek, aki az *oral history* szemléletmódját érvényesítő narratív interjúk keretében személyes történetként mesél el egy történettudományos olvasattal is bíró eseményt. Az esemény alulnézeti és felülnézeti szemléletének különbségét a veterántörténeteket kutató Samuel Hynes a következőképpen jellemzi: „[a] történészek nagy történeteket mesélnek hadjáratokról és csatákról, dicsőséges győzelmekről és katasztrofális vereségekről; jelentéseket és statisztikákat hasonlítanak össze abból a célból, hogy a stratégiára és taktikára vonatkozó következtetéseket vonjanak le, továbbá megállapítsák, ki érdemel elismerést és ki elmarasztalást, a háború zűrzavarában felismerjék a rendet. A harcokban ténylegesen résztvevők más történeteket

mesélnek, melyek gyakran történelmietlenek vagy elentörténelmi. Történeteikben érdektelenné válik az események konkrét ideje (ritkán említenek dátumokat) vagy helye (mert vagy már akkor sem tudták, hol vannak, vagy egyszerűen csak elfelejtették a neveket)” (11.).

A múltbeli események értelmezésének kettősségében felsejlik a kulturális antropológiában az 1960-as évektől meghonosodott émikus és étikus fogalompár, melyet Kenneth Pike, a terminusok megalkotója, a belső és a külső megközelítésmódként jellemez: míg „az émikus nézőpont a rendszeren belülről vizsgálja a viselkedést”, addig „az étikus nézőpont a viselkedést az egyedi rendszeren kívülre helyezkedve vizsgálja” (37.). Nyers megközelítésben az émikus-étikus dichotómia a *benmszülött*, valamint a *kutató* nézőpontjából olvassa egy kultúra nyelvtenát, és jelöli ki e nyelvten gyakran öntudatlan gyakorlójának és értelmezőjének a pozícióját. További szempontokat kínál John W. Berry, aki szerint az émikus módszer *felfedezi*, míg az étikus *kidolgozza* a vizsgált jelenségvilág belső összefüggéseit és logikáját (291.). Hynes a veteránregényekben sokkal inkább az események emlékezetének belső, immanens mintázata, semmint a történettudományos tudással való összevetettség kérdése érdekli. Az *oral history* narratívái a személyes identitás és a társadalmi valóság közötti viszonyt, az émikus tapasztalatot helyezi középpontba, és ebben különbözik a történelmi diskurzus strukturálta egyetemes érvényű – étikus nézőpontot érvényesítő – narratívától. Hynes szerint a veterán az utazási irodalom, az életrajzi próza és a történelmi regény tematikáját vegyítve strukturál eseménytörténetet, melyből soha nem zárhatja ki a tévedéseket és az akaratlan emlékezés mechanizmusát, sőt pontosan ezek teszik vallomását egyedivé, személyessé és émikussá. Fontos kapcsolatot érzek a személyesség és a között, amit az akaratlan emlékezés felidéz a múltból, sőt azt is megkockáztatom, hogy a veterán igazán azt akarja strukturálni és a strukturálás során megérteni, amit akaratlan emlékei tárolnak. „A hivatásos katonákat leszámítva” – írja Hynes –, „a katonai szolgálat mindenki számára egyfajta száműzetés saját valódi életéből, eltávolodás az otthonosságból, amit a tudat egy másik világbeli életként őriz meg” (8.), majd a veteránnarratívák stílárís jellemzésére a „harctéri gótikus fantasztikum” (26.) fogalmat használja, mely gazdagon támaszkodik a különös és groteszk leírásokra. Úgy tűnik, hogy az akaratlan emlékezet narratívái egy tudatállapot rekonstruálását, a harctéri és a harctéri önmagunk idegenségének a megértését célozzák. Ekképp az émikus emlékezet – és talán esetünkben ez képvisel-

li legfontosabb különbségét az étikus emlékezettől – a háború emberi tapasztalatához teremt perspektívát, ugyanakkor az otthonvesztés traumatikus élményét beszéltetve elősegíti a lelki sebek gyógyulását.<sup>3</sup>

Az eseménytörténet strukturálásában szerepet játszó szubjektív tényezők miatt (jelentéktelen események felnagyítása, kétes értékű, téves vagy meghamisított információk, az emlékek nemzeti mitológiák és populista múltértelmezések általi befolyásoltsága, előítéletes vélemények) a történettudomány a veteránemlékezetet homályos zónának, a túlélők vallomásainak felhasználását pedig nagy körültekintést igénylő kérdésnek tekinti. A tudományos alkalmazhatóság problémájához adhat további támpontokat Luisa Passerini alábbi gondolata: „az *oral history* nyersanyaga nem pusztán tényszerű megállapításokból áll, hanem a kultúra figyelemreméltó kifejezése és reprezentációja, s ezért nem csupán betű szerint értelmezhető narratívumokat foglal magában, hanem az emlékezet, az ideológia és a tudatalatti vágyak dimenzióit is” (idézi Vértesi 165.). Hasonló következtetésre jut Vértesi Lázár, aki szerint a tanúságtevők élettörténetei „a történelemben élő ember és az emberben élő történelem összefüggésrendszerének, az egyén személyes és társadalmi identitásának megismeréséhez” (167.) kínál fontos támpontokat. A veteránok narratíváiban egyszerre lépünk közvetett szemtanúi viszonyba a múlttal, és egy közvetlenebb viszonyba a közlés aktusában önmagát konstruáló veteránidentitással. Ha fentebb arról beszéltem, hogy mi teszi láthatóvá a veteránt, akkor itt már inkább arról kell beszélünk, ami a veterán által láthatóvá válik: mentalitásokról, attitűdökről, kulturális képzetekről, emlékezetpolitikai stratégiákról, identitásstruktúrákról. E tekintetben a valahai katonák

emlékezete nincs kitüntetett helyzetben, bármely csoport szemtanúi beszámolója képes – egyedi látóleltként – olvashatóvá tenni az életvilágot szervező diskurzusokat. Nem véletlen tehát, hogy egyes országok az oral history szemléletét integrálják közoktatási tanterveikbe.

## II.

A veterántörténetekből kibomló emberi drámát és társadalmi képzeteket más megközelítésből és kulturális kontextusban is vizsgálhatjuk. A tömegkultúra és különösen a műfajfilmek sztárrá, fogyasztható kultúrtermékké avatják a veteránt, olyasvalakivé, akit már nem elég látni, hanem akire felnézni kell. A moziban a veterán mítosszá, idealizált nemzeti hőssé válik, az erkölcsös jellem minतालकजकént mutat példát hazaszeretetből, kötelességtudatból és önfeláldozásból. A közösség és a közösségi értékek védelmezője, aki egy korrumpálódó és hitevesztett világban utolsó erejéig szolgálja és védi a demokrácia alapintézményeit, és válik a történelem esszenciális igazságainak közvetítőjévé. A populáris filmben a veterán olyasvalaki, aki belülről látja a történelmet, akit a történelem edz hőssé és hírnökké, akinek a testébe és szellemébe a történelem vési bele örök igazságait. Ezért válhat a populáris történelemkép kulcstoposzává, mely utóbbi – Király Jenő szavaival élve – „az emberiség emlékeiben föllelhető, követésre méltó modelleket rendszerezi és tartja ébren. A populáris kultúra történelemviziói a köznapis praxis részfeladataiban elmerült embert visszahívják kultúrája lényegéhez, tartós értékeihez” (10.). Hagyományaink és közösségi mítoszaink védelmezését azért is tudhatják a veteránok maradéktalanul ellátni, mert férfiak, akikhez kulturális képzetekben evidenciaszerűen társulnak olyan alapértékek, mint a cselekvőképesség, a kitartás, a racionalitás, a kreativitás és a tévedhetetlenség.

A klasszikus hollywoodi műfajok tartópillérét jelentő maskulinitás-központúság is sokat köszönhet a veteránoknak, egyfelől azoknak a férfiaknak, akik a háborús szolgálat után színészi pályára léptek (Ernest Borgnine, Charles Bronson, Clark Gable, Sterling Hayden, Charlton Heston, William Holden, Lee Marvin, David Niven, James Stewart, Rod Stieger, Chuck Norris, Tom Selleck), másfelől azoknak a fiktív karaktereknek, akik veteránokat játszottak akciófilmekben (John Rambo, Colonel James Braddock ezredes a.k.a., Chuck Norris az *Ütközetben eltűntben*, Martin Riggs a. k. a., Mel Gibson a *Halálos fegyverben*, 'Dutch' Schaefer őrnagy a. k. a., Arnold Schwarzenegger a *Ragadozóban*, A *Szupercsapat* négy főszereplője, Steven Seagal és Jean-Claude Van Damme alakította számos figura). Tudatosan választottam veteránfőszereplőket felvonultató akciófilmeket, mert ezekben az idealizálható férfiasság-konstrukció sokkal tisztábban van jelen, mint a szoros értelemben vett veteránfilm alműfajában, melyet többek között a *Szarvasvadász*, *Taxisofőr*, *Született július 4-én*, *Jakob latorjája* példáz. Ez utóbbiakban a testi és lelki sebekkel ha-

zatérő veterán nemcsak történeteket mesél, de a családba, a munka világába vagy a társadalomba való beilleszkedés zavarait bemutató cselekmények hőseként vagy éppen séggel a büntudat, a kiábrándultság és a bosszú motívumai köré szerveződő események főszereplőjeként gyakran férfiasságának válságával szembesül. De még itt sincs teljesen feladva a konzervatív nemiségfelfogás. Gondoljunk csak Oliver Stone filmjére, amely a politikai aktivizmussal híressé váló Ron Kovic sikertörténetét mutatja be, és a férfihős társadalmi érvényesülését példázza. Iménti példáim a vietnámi háború veteránjai kapcsán vetik fel a férfiasság kulturális szemiotikájának a kérdését, és bár ilyesfajta elemzéseket a korábbi háborúk hőseit ábrázoló filmek is lehetővé tesznek, a második és még inkább az első világháború veterántörténeteiben gyakran találkozunk kritikus maszkulinitásábrázolásokkal és a férfi traumák nyílt bemutatásával.

### III.

A veterán toposzának kulturális konstrukciójában minél inkább a populáris mítoszok logikája strukturálja a (fikatív) élettörténeteket, annál inkább elvész az émius perspektíva egyedisége, és érvényesül a játékfilm kulturális ideológiája, poétikai és politikai „diktatúrája”, melyben már csak bizonyos módon válik elmondhatóvá a veterán története és jeleníthető meg viszonya a múlttal. A dokumentumfilm másfajta referenciális viszonyt teremt a történetmesélő kép és a múlt között. A műfajfilmtől eltérő módon nem az esztétikailag igaz történelem és a pseudo-dokumentáris helyzetek érdeklik, hanem a történelmileg igaz esztétikum. Ez képes a feliratok, a hang, a zene, valamint az élőfejes és archív felvételek montázsával olyan intermediális emlékhelyet teremteni, mely a néző által nem megtapasztalt történelem megélésére a veteránemlékezettel kínál lehetőséget. A személytelen történetírás és a háború közvetlen tapasztalata közötti úr áthidalását céljának tekintő dokumentumfilmben a szemtanú gyakran mégis puszta adatközlővé és láthatatlanná válik, ahogy jelenbeli identitása elveszíti egyediségét. A hagyományos, élőfejes történelmi dokumentumfilmben a történettudományos diskurzus saftos karaját a veteránok emlékmorzsáiba hempergetve teszik guszthusossá, mégis éhes marad az a néző, akit a történetmesélés identitáspolitikai és ön-reprezentációs dimenziója is érdekli.

Értelmezésében a Gulyás Gyula és Gulyás János rendezésében készült *Magyarok és az első világháború* című négyrészes film többet hall a veteránból, mint a hivatalos történelemképet „alulról” megtámogató hangot, a történettudományos diskurzust legitimáló „beszélő

történelmet”. Ugyanakkor többről is beszél, mint amiről korabeli politikai viszonyok között szabad lett volna, így teljes terjedelmében csak a rendszerváltás után lehetett a filmet bemutatni. Kivételt jelentett a sorozat második, *Én is jártam Isonzónál* (1986) című darabja, amelyben veteránok beszélnek háborús tapasztalataikról, majd egy olaszországi emléktúra keretében visszatérnek felidézett történeteik eredeti helyszínére, és az olasz veteránokkal egyetemben ünnepségsorozaton vesznek részt. Gulyásék kitűnő diplomáciai érzékére vall, ahogy a nyugati országokkal való hivatalos kulturális együttműködés iránt egyre nyitottabb felügyelőszerveknél úgy „adták el” a filmet, mint a határokon átívelő emlékezetpolitikai esemény dokumentációját. A hivatalos verzió szerint a film egy sikertörténet, a veterán pedig a megbékélés nagyköveteként jelenik meg, mégis úgy gondolom, hogy Gulyásékat nem a magasztos megemlékezések és a monumentális rítusokban kifejeződő emlékezet érdekli. A film másfajta orientációjára utal a főcímet követő Tolsztoj-idézet: „Ha a történelemhez kéne mottót írnom, így szólna: Semmit sem titkolok. Kevés az, ha nyíltan nem hazudunk, arra kell törekednünk, hogy elhallgatással se tegyük...” E kijelentés többszörös jelentéssel bír, legalább két módon ágyazódik a film gondolatiságához. Evidens módon utal a nyíltan átpolitizált, esetünkben marxizált történelemszemlélet nyílt hazugságaira és el-

hallgatott igazságaira, a hatalom sötét titkaira, amit, ha nem is a szóban forgó rész, de maga a sorozat javarészt leleplez (atrocitások a Tanácsköztársaság alatt, Trianon). Az ideológiai-politikai önlegitimációt szolgáló történelemhamisítás mellett a mottó a történelem sajátos hallgatagságára, az egyén és az egyéni dráma iránti közömbösségére is vonatkozatható, pontosabban arra, hogy a szemtanú eseménytapasztalata és a tudományos-elemző eseményrekonstrukció között nemcsak szemléletbeli különbség van, de az utóbbi gyakran elhallgattatja az

előbbit. A veteránnarratíva megszólalását a filmben helyet kapó életinterjúk biztosítják. Sejtésem szerint létezik egy harmadik olvasata is a Tolsztoj-idézetnek, ami leginkább Gulyásék vizuális antropológusi megközelítésmódjában érhető tetten: a veterán iránti figyelmükben. Az *Én is jártam Isonzónál* úgy próbál meg nem eltitkolni semmit, hogy a veterán narratíváját hallgatva a vallo mástevő portréját rajzolja meg a résztvevő megfigyelés módszerének segítségével. Felismeri, hogy a múltjukat felidéző öregek nemcsak szavakkal, hanem – a hangszíntől a mimikáig terjedő széles skálán – egész testükkel kommunikálnak, ráadásul ez a fajta érzelmi-önkéntelen emlékezet őszintébben beszél a múlttól és a jelenről is, mint a szavak. A filmben elhangzó elbeszélések – függetlenül azok „érzelmi műfajától” – már mindig a jelenről is beszélnek, akárcsak a veteránok tárgyakhoz, térhez és egymáshoz való viszonya. Végző soron Gulyásék filmje olyan antropológiai terepmunka, amelyben nem a veterán objektív – a megfigyelő film módszertanát alkalmazó – dokumentálása a cél, merthogy a veterán maga a „terep”, a megismerésre és értelmezésre váró „másik kultúra”. Értelmezésemben az *Én is jártam Isonzónál* nem oral

*history* dokumentumfilm, sokkal inkább a veterán szavai, tere és szociális viszonya képezte jelentésháló feltérképezéséből és az emlékező kulturális nyelvtanának leírásához szükséges émius perspektíva megképzéséből születő veterán-szociográfia.

Már a film első jelenete az emlékezet által gazdagon szemiotizált térben helyezi el a veteránt. Fényképekkel és korabeli emléklapokkal teleaggatott szobafalon pásztáz a kamera, majd szinte észrevétlenül ráközelít a beázott és a tartógerendáig lemállott plafonra. Később egy doszsiéból a háború összes főbb frontján (Ukrajna, Erdély, Montenegró, Olaszország) készült fényképek kerülnek elő, melyekhez az idős veterán rövid kommentárt fűz és hónapra pontosan elmondja, mennyi időt töltött el a helyszíneken vezérkari futár-alhadnagyként. A tárlatvezetés hangulatában fogant emlékezés a múlthoz fűződő antikvárius viszonyról vall; a relikviák az elmúlt, de nem elhomályosult, sőt kellemes élményekkel átítatott idő kis szigeteiként éles ellentétben állnak a ház jelenének pusztuló tereivel. A jelenről való megfélekezés és a múltban való otthonosságérzés szembenállásában az elvágódás, vagyis egy nosztalgikus hangulat tör felszínre. Az identitás számára fontos élmények áthelyezése az „itt”-ből az „ott”-ba, a jelenből a múltba, a lelki kiüresedés tünete, melynek okát a film mindenekfelett a veterán alacsony társadalmi megbecsülésében látja meg. Rögtön a második jelenetben az egyik interjúalany a 1848-as honvédekhez hasonlítja magát és társait, de míg elődeik nyugdíjban részesültek – teszi hozzá –, a Nagy Háború után leszerelt bakák többsége méltatlan körülmények között volt kénytelen élni. Számos emlékező felháborodottan szóvá teszi anyagi kiszolgáltatottságát, mások esetében a szituatív filmezés derít fényt a férfiak sanyarú életkörülményeire (pl. munka közben adják az interjút, lerobbant műhelyben). Az egyik, szociális ellátásban részesülő veterán könnyeivel küszködve a következőket mondja: „most írom a fellebbezésemet, 1600 Ft-ra levitték a nyugdíjamat, és nem tudom miért. Most írom a fellebbezést a nyugdíjintézethez, hogy ha nem intézkednek, akkor az illetékes minisztériumhoz fogok írni az ügyben. Tessék megnézni a műhelyemet, hogy néz ki, és milyen a lakásom, egy romhalmaz az egész.” (II. rész, 01:14:19–01:14:45)

A kiszolgáltatottság egy másik formájára, név szerint a hivatalos emlékezeti diskurzusnak való megfelelési kényszerre is találunk példákat. Ez a kiszolgáltatottság politikai természetű és a hivatalos államideológia, valamint a normalizáló hatalom kiszolgáltatásának a kényszeréről árulkodik. A veteránok tudattalan elszólásaira, majd a helyesbítésekre gondolok. Ferenc Ferdinánd

főherceg meggyilkolásának felidézésekor hangzik el az alábbi mondat. „Az öreg elvtárs... a király” (I. rész, 00:25), egy másik szemtanú pedig egy gáztámadás eseményeit taglalva javítja önmagát: „A szél már az oroszok felé fúj, a gárdisták felé fúj.” (I. rész, 01:08:51) Az orosz a korabeli szóhasználatban az ellenséget jelöli, míg a gárdista a szovjet vagy vörös gárdák tagjaira utal. Az első idézet egyfajta fogalmi túlkompenzációra példa, ami azt bizonyítja, hogy az évtizedek igen nagy sikerrel verték bele a férfi fejébe az előjárók helyes megszólítási formáját. A második idézet ennek pontosan az ellenkezőjét példázza: a mesélés hevében öntudatlanul a valahai megnevezést használja a veterán, ám még időben észbe kap, javítja önmagát, vagyis fogalmi szintet lépve (öncenzúrárt hajtva végre) átvált a politikailag legitim nyelvre. Mindkét esetben egy sajátos felejtés fültanúi vagyunk, a veterán megfelel a történelmi korok kapcsán a helyes szóhasználat politikai tétjéről, mégpedig azért, mert saját élettörténetében nincs ideológiailag meghúzott éles határ. Egy harmadik példát is hadd idézzek fel, melyben a veterán azt ecseteli, ahogy a keleti fronton magyar állások ellen megindult támadást egy sorozatlövés állította meg: „Lefeküdt a rettenetesen sok orosz... hát mit, nem mondhatok oláht, mert oroszok voltak.” (I. rész, 01:03:44) Ebben az esetben a beszélő ironikusan reflektál az emlékezet számára politikailag kijelölt diskurzusba kényszerítésének az elvárására, sőt egyenest történelemhamisításnak tekinti azt, ha nem a nevének nevezzük dolgokat. Míg tehát az emlékezet antikvárius-nosztalgikus vonásai mindig a múlttal kialakított viszony természetét teszik olvashatóvá, addig a felejtő-tudatalatti emlékezet a jelen világának emlékezőre gyakorolt befolyására mutat rá.

A filmben három további emlékezetműfajt különböztethetünk meg, közöttük a hősies-epikus viszonyulást a múlthoz, amely a legtöbb veterán elbeszélését átszövi. Az *Odüsszeiától* a *Ryan közlegény megmentéséig* terjedő kánonban a hőstetteket felidéző emlékezet a félelmeit legyőző szellem, a fizikai képességeit meghazudtoló test megdicsőüléséről beszél. Az *Én is jártam Isonzónál* veteránjai nem idéznek fel túl sok ilyesfajta történetet; talán csak az ellenséges vonalak mögött végrehajtott vakmerő vállalkozások, valamint az ágyúcsőbe kényszerített és kilövésre váró olasz katona megmentésének emléke sorolható ide. Márpedig hőstettek tesznek valakit igazán érdemessé a katonanévre, bátorságróbbakon keresztül vívhat ki megbecsülést magának az embertársai körében és hitheti el magával rátermettségét, férfiaságát. A kimagasló teljesítmények pozitív hatása különösen fontos a vert

seregek katonái esetében, amikor a személyiség egységét gyengítő traumák és a külvilágtól való függés ugyancsak identitásromboló hatásait semlegesítheti: méltóságot ad, büszkeséggel tölt el, olyan életeseményként idézhető fel, amiből az ember az évek múltán is építkézhet. A hősies emlékek néhány kivétellel mesébe illő megmenekülésekhez kapcsolódnak, mint annak a veteránnak az esetében, aki két napot és éjszakát egy felfordult csónak fenekén himbálózva töltött. Itt a túlélés maga hőstett, melyet ugyanakkor a lábai elvesztésével járó sérülés története, egy traumatikus emléknarratíva fog keretbe.

A traumatikus, megbékélést nem kínáló emlékezet olyan múlttal hozza viszonyba az emlékezőt, ami nem múlt erőszakot tesz rajta, fájdalommal felemészti, határtalanságával megfojtja az embert, uralhatatlanul létezik identitásának magjában. A feldolgozhatatlanul kísértő múlt akaratlan ismételtégében válik traumatikussá, amit az alábbi filmidézett a szóismétléssel és az álomra való utalással kétszeresen is példáz: „Hirtelen feláll egy hatalmas nagy, gyönyörű szép gárdista, ömlik a vér a szájából, bezuhan az ölembe, és csak annyit kiált: „Voda, voda”. Rögtön kiáltottam, hogy azonnal vizet ennek az embernek... Ez, hogy „voda, voda”, ezt még ma is meg szoktam álmodni, és úgy élem életemben, mint ha én mondtam volna a voda, vodát.” (I. rész, 01:11:22–01:12:15) Az uralhatatlan érzelmek vokális térnyerésével elcsukló hang a szó orvosi értelmében traumatizált beszédaktusokat eredményez. Az emlékek felidézése hisztérikus transzba kényszeríti a gesztusokat, eltorzítja az arcot, üvegesé teszi a szemeket, és egy láthatatlan belső erő játékszerévé teszi a testet: „Földidézitek ezeket az emlékeket, hogy nem jó elgondolni... Volt olyan, amelyik itt [a mellkasán] kapott sebet, meztelen volt. Ha lélegeztem vesz, mindig kilökte a vért, egy kicsi vér jött ki... ne vetítsék ezt, ne vetítsék ezt. Beváltak az aknáknak a temetőbe minket, csak úgy mászunk ki a földből[?]” (II. rész, 31:50–00:32:14). Az itt csak szóban felidézett jelenetben a veteránt bekebelezi az emlék, visszakényszeríti a fájdalmas események eredeti idejébe; újra kénytelen átélni azt, amit egyszer már túlélte és lezártak hitt. Felismeri az élmény magából való kizárhatóságának a lehetetlenségét, és erős testi és érzelmi reakcióival újraéli az esemény eredeti átélésekor megtapasztalt tehetetlenséget és kiszolgáltatottságot. Az iménti példákban a veteránok a kamerával szemben ülnek, de ők már nem a kamerának beszélnek, az emlékfelidézés traumatikus mozzanatában elveszítik magukban azt, aki strukturálná történetüket, elveszítik a fegyelmezett – szerintük filmezésre érdemes – ént, akin keresztül a múlt tanúságai összeszedett mó-

don közvetíthetőek. Gulyásékat a dísznarratívává váló, fókuszát vesztett beszédben feltárulkozó emlékező érdekli, ebben az émikus perspektívában ismerik fel a veterán igaz történetét, a háború emberi valóságát, a vég nélküli körforgásként megtapasztalt időt. A film arra mutat rá, hogy amikor a veterán beszél, akkor ezt az időt beszéli, sőt ihletett pillanatokban – közvetlenül, mégis tudattalannul – erről az időről beszél. A Piave folyón való katasztrófális átkelés emlékét felidéző szemtanú szavai – „ahogy forogtak a holttestek, mint amikor tavaszi áradáskor a vadakat viszi a víz, 150000 ember úgy ment el” (00:35:34–00:35:37) – pontosan ragadják meg a traumaidő kíméletlen körköröségét, mely csak rövid pillanatokra enged ki bontakozni az identitás békéjét.

A filmnek az olaszországi emléktúra jeleneteiben nyilvánvaló lehetősége arra, hogy ábrázolja a múlttal történő megbékélést, legyen szó annak egyéni, közösségi vagy közösségek közti formájáról. Ez mégsem történik meg, mert bár a hivatalos köszöntésekről, megemlékezésekről, koszorúzásokról és imádságokról, az egymás nyakába boruló és ölelkező olasz és magyar veteránokról hosszú képsorokban számol be a film, a korábban vetített jelenetek fényében talán nem alaptalannul kérdőjelezhető meg az ökumenikus szellem őszintesége. Néhány jelenettel korábban a hadifogoly-tapasztalatait így összegzi egy magyar veterán: „Egy jó olasszal sem találkoztam” (00:41:47–00:41:47). A történész szakértő pedig arról beszél, hogy a fegyverszünet önkényes értelmezésének köszönhetően az olasz fél a háború utolsó napján az osztrák–magyar hadsereg 300000 katonáját ejtette foglyul. Elhangzanak nyersebb vélemények is: „a marha olasz, sok kudarcot megélt hadvezetőség, hogy tudjon demonstrálni győzelmet, a hátat fordító katonákat százezrével elfogta ... Így lett haddicsóság az olasz számára ez a háború” (II. rész, 00:43:43–00:44:04). Ezek a vélemények, amennyiben rámutatnak a monumentális emlékezet képmutató voltára, némileg beárnyékolják a közös megemlékezések szellemi tisztaságát, Gulyásék mégis nagyobb hangsúlyt helyeznek a magyar veterán-közösség belső feszültségeinek bemutatására. A konkrét személyek összetűzéseiben és vitáiban, egymás felé tett gúnyos megjegyzéseiben és egymás emlékeinek megkérdőjelezésében kifejeződő békétlenséget a film fontos tünetnek tekint, melynek forrását a veteránemlékezet hivatalos történetírással való kibékítetlenségében találja meg. „A magyar történelem nem úgy van megírva, ahogy a tények alapján meg lehetett volna írni. Sok olyan dolog van belőle kihagyva, amit ugyancsak meg kellett volna említeni” (II. rész, 00:58:44–00:58:56) – mondja

az egyik férfi, rámutatva arra, hogy a vitákat elsődlegesen nem a tudás- és értelmezésbeli különbségek, hanem a férfiak dühe és kiábrándultsága, a magyar katonáról élő negatív sztereotípiák elleni tehetetlenségük szítja, továbbá az, ahogy a marxista történelemkép félreábrázolja nemzeti öntudatukat, torz képet fest hazaszeretetükről, szakmai rátermettségükről, és egy olyan kollektív emlékezetet tart életben, amely élethosszig tartó megbélyegzésre ítéli őket. A kollektív traumákra közösségi válaszokat nem kereső, sőt azokat elfojtó és elutasító társadalmi diskurzusoknak kiszolgáltatott veterán önbecsülése (egységes identitása) tehát már akkor is sebzett, ha maga nem szenvedett harctéri traumákat. Az *Én is jártam Isonzónál* a magyaraságtudat válságát, a közösségi összetartozás-tudat traumatizáltságát diagnosztizálja a visszaemlékezésekben. Az egyén történelem előtti kiszolgáltatottságának narratíváját úgy teszi olvashatóvá a film, hogy közben nem hallgatja el a katonai vezetés, valamint a hátszág, az otthon világa iránti ellenérzéseit sem. Az itt következő idézet első része a hadsereg intézményének visszásságaira, míg a második a korabeli társadalmi felelősségtudat torzultságára hívja fel a figyelmet: „Kitartottam a fronton, mert nem illett otthagyni, de már nem hittem a fegyveres megoldásban, hit nélkül maradtam a fronton, a kötelességérzet és a zsellértestvérek ... Itt volt a vonalban egy áldozati, halálra szánt tömeg..., a vezérkarnál vagy a hadosztályparancsnokságnál sose láttak golyót közlelő ... Ezek úgy éltek, a dupla háborús zsolddal, rádióval, francia pezsgővel, grófi kastélyokban. Amikor hazaértem, nekem járt a mezőtúri újság, szóval soha nem volt annyi bál az elmúlt 50 évben Mezőtúron, mint akkor egy háborús évben..., itt vidéken olyan vacsorákra hívtak, hogy nem tudták milyen ellenérzést váltanak ki. Volt olyan, hogy két nappal a szabadságom előtt visszamentem [a frontra]” (I. rész, 01:19:18). Samuel Hynesszal egyetértésben – aki szerint „a miért a narratívák mögöttes nyomatóka, de nem maga a történet” (12.) – azt gondolom, hogy a kritikus-leleplező emlékezetműfaj titkol vagy hallgat el a legkevesebbet a múltból, vagyis benne jelenik meg leginkább a reflektálásra való igény. Itt kínálkozik lehetősége a veteránnak, hogy rákérdezzen a miértekre, mindarra, amit a harctéren – az események forgatagában – nem kérdezhet meg, később pedig a kérdésére adható hazug válaszoktól felve nem kérdez meg.

Bizonyos kérdéseket már soha nem lehet feltenni: nincs rá alkalom, hely és idő. Az *Én is jártam Isonzónál* mindekelőtt helyet és időt teremt. Úgy gondolom, a filmcím kijelentése nem egyszerű ténymegállapítás, hanem cselekvésre ösztönző felszólítás. Szó szerinti értelemben a

történelmi tapasztalat közösségi jellegét hangsúlyozza, a veteráncsoportot összetartó belső, „öslakos” tudásra utal. A filmcímbe szereplő személyes névmás ugyanakkor a filmkészítőkre is vonatkozatható, akik idős és beteges édesapjukat kísérik el az útra, ezáltal a generációk közötti élményközösséget vállaló fiúk nemzedéke megismeri az apák nemzedékének átmeneti otthont kínáló vidéket. De ennél többet is megismernek: az identitásválságukban összetartozó emberek mélyen gyökerező otthontalanságát, az otthontalanságban megélt veterán-öntudatot. A szemtanúnak, túlélőnek, vallomástevőnek hangot és láthatóságot adva nemcsak megismerik e traumatikus létezés fizikai és lelki tüneteit, hanem rákérdeznak a tágabb kulturális és társadalmi okokra is. Miért érzik emberek azt, hogy személyes felelősségük van a történelmi katasztrófákért (Trianonért), miért kell egész életükön keresztül fizetniük a túlélés béréért? Miért nekik, a mindenkori zsellérsereg bakáinak kell törleszteni a nemzet történelemmel szembeni adósságát? Miért kényeszerülnek a túlélők arra, hogy nosztalgiával tekintsenek a háborúra, és otthonuknak tekintsék azt, ami traumatisztásával éppenséggel az otthonosságukat tagadja meg? Miért a veteránokkal cipeltetjük a magyarságtudat váltságát, miért hiányzik a társadalmi sorsközösség? Ezek a kérdések 100 évvel az első világháború és 30 évvel a film elkészülte után is megválaszolatlanok, de aki egyszer is komolyan felteszi őket magának, az legalább őszintén állíthatja: én is jártam Isonzónál.

#### IRODALOM

- Berry, J. W., Poortinga, Y. H., Breugelmans, S. M., Chasiotis, A. & Sam, D. L.: *Cross-cultural psychology: Research and applications* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Capps, Ron: *Writing War: A Guide to Telling Your Own Story*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011.
- Early, Emmett. *The War Veteran in Film*. Jefferson, NC: MacFarland, 2003.
- Gulyás Gyula–Gulyás János: *Én is jártam Isonzónál*. BBS–Társulás Stúdió–MTV–Mafilm, 1986.
- Király Jenő: *A történelmi film fogalma*. *Filmkultúra*, 10/4. (1985): 3–18.
- Philpott, Don, Janelle Hill és Cheryl Lawhorne: *The Wounded Warrior Handbook: A Resource Guide for Returning Veterans*. Lanham: Government Institutes, 2011.
- Pike, Kenneth: *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, 2nd edition. The Hague: Mouton, 1967.
- Samuel Hynes: *The Soldier's Tale. Bearing Witness to Modern War*. New York: Viking, 2001.
- Vértesi Lázár: *Oral history. A szemtanúként elbeszélt történelem lehetőségei*. *Aetas*, 2004/1. 158–173.

#### JEGYZETEK

- 1 A tanulmány az OTKA támogatásával készült, *A másság terrei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román filmben és irodalomban* című, NN112700 számú projekt keretében.
- 2 Hazánkban 1925-től 1946-ig május utolsó vasárnapján tartották a hősök emlékűnepe elnevezésű nemzeti ünnepet. A rendszerváltás után hivatalos megemlékezésekre kerülhetett sor ezen a napon, a parlament az 2001. évi LXIII. törvényben rendelkezett a magyar hősök emlékének megörökítéséről, és ezt a napot a Magyar Hősök Emlékűnnepévé nyilvánította. Az eredeti kezdeményezés nemzetközi ihletésre történt, míg az emléknap felelevenítése nemzetpolitikai indíttatású.
- 3 Ezt a folyamatot rögzíti John Huston *Let There Be Light* (1946) című dokumentumfilmje, amely elsőként beszél nyíltan a második világháborús harctereken elszenvedett lelki traumáktól szenvedő katonák kezeléséről. Talán e nyíltságnak köszönhető, hogy elkészültekor a filmet nem vetítették a nyilvánosság előtt.