

Varga Balázs

Kézzel kikapart múlt

Trauma, emlékezés és identitás kortárs lengyel filmekben

A holokausztra való emlékezés egyetemessé és globálissá válása idején különösen fontos kérdés, hogy mi történik a különböző nemzeti emlékezeti narratívákkal. Milyen utakat járnak be, miféle mintát követnek – egyáltalán követnek vagy adaptálnak-e valamilyen példát, így a legerősebb, sokak szerint normateremtő emlékezetpolitikai mintát, a német műltfeldolgozás modelljét?¹

¹ Kovács Mónika: *A műltfeldolgozás reprezentáció: normatív elvárások és csoportalapú érzelmek.* Kézirat. Academia.edu (2015. 05. 14.).

Ezek a kérdések különösen élesen vetődnek fel a rendszerváltást követő években emlékezeti boomot megelőző kelet-európai országok nemzeti emlékezeti narratíváival kapcsolatban. Európa keleti felén az 1989 után a szabadsággal együtt érkező átalakulás a szocializmus évtizedei alatt kialakított, és a felelősség kérdését, valamint a nemzeti emlékezeti kontextusok különbségeit elmosó antifasiszta narratíva bukását hozta. A különböző nemzeti emlékezeti narratívák visszatérése és megerősödése a holokauszt emlékezetével kapcsolatban azonban a hagyományos kétosztatú, tettesi és áldozati emlékezeti narratívák – Aleida Assmann kifejezésével, a „régii emlékezetpolitikák” – elbizonytalanodását is eredményezte.²

² „Amikor egy nemzeti közösség negatív múltbeli tapasztalatokkal szembesül, mindössze három olyan szerep van, amelyet a közösség magára ölthet: a gonosz fölött diadalmaskodó győztesét, a gonosznak hősiesen ellenálló harcosét, valamint az áldozatét, aki védtelessen szenved el a gonosz kínzásait. Minden más kívül esik az emlékezet ezen perspektíváján, és ennek megfelelően a feledés jótékony homályába merül.” Aleida Assmann: *Az emlékezet átalakító ereje, Studia Litteraria*, 2012/1-2, 8-23.

Az immár két és fél évtizede feszítő kérdés tehát az, természetesen nem csak Kelet-Európában, hogy miként lehet formálni a kortárs nemzettudatot, hogyan lehet szembenézni a nemzeti sérelmek és traumák, illetve a történelmi felelősség kérdéseivel.³

³ Johanna C. Michlic: *Memories of Jews and the Holocaust in Post-Communist Eastern Europe*. In: *Silence, Screen, and Spectacle: Rethinking Social Memory in the Age of Information*, szerk.: Lindsey A. Freeman–Benjamin Nienass–Rachel Daniell, New York–Oxford, Berghahn, 2014.

Hogyan lehet emlékezeti közösséget létrehozni, és bejárni azt az utat, amelyet sokan a régió országait Európába „visszavezető útnak”, illetve egyfajta demokratikus tesztnek is értelmeznek.⁴

⁴ Małgorzata Pakier: *The Construction of European Holocaust Memory: German and Polish Cinema after 1989*, Frankfurt, Peter Lang, 2013.

A populáris kultúra, ezen belül a film nem pusztán a holokausztra való emlékezés globálissá válásában volt meghatározó, hanem az is egyértelmű, hogy a dialogikusabb, vitatkozó emlékezetpolitikák kialakulásában is kulcsszerepet játszhat. Mégpedig elsősorban nem is vagy nem pusztán a globális, hollywoodi filmipar, hanem a helyi, lokális, nemzeti filmkultúrák, az itt-és-mostból kérdező magyar, lengyel, román vagy szlovák filmek emlékezeti narratívái lehetnek kulcsfontosságúak a konszenzuson és az új emlékezetkultúrán alapuló emlékezeti közösségek kialakításában.

A holokauszt emlékezetével foglalkozó filmek túlnyomó többsége, legyenek európaiak vagy amerikaiak, a megkésett, elmaradt emlékezés és a trauma kérdései köré szerveződik. Történeteik középpontjában az áll, hogy miként formálja a személyes, családi, kisközösségi, kollektív identitást a trauma, az átélt élmény, az arról megszerzett tudás vagy tapasztalat. Hogyan szakad meg az én-elbeszélés folytonossága, miként integrálhatók (ha egyáltalán) a traumatikus tapasztalatok az egyéni élettörténetbe, illetve a családi, közösségi önelbeszélésbe. E kötet tanulmányait az emlékmű és az emlékhely állítása, továbbá a megemlékezés köti össze. Az, hogy egy közösség emlékezik a halottaira. Ehhez a megemlékezéshez és a kötet perspektíváihoz két olyan kortárs lengyel film bemutatásával szeretnék hozzájárulni, amelyek sajátos pozícióból vetik fel a múltfeldolgozás kérdését. A történeteik középpontjában ugyanis egy olyan sorsfordító esemény áll, amely alapjaiban rendezi át főszereplőik saját magukról és családjukról alkotott képét. Ennek következtében – legalábbis a protagonisták számára – nem a felejtéstől az emlékezésig vezető út, hanem a múlttól frissen megszerzett tudás kérdése lesz a hangsúlyos. A holokauszt emlékezete, a trauma emlékezete tehát a múlttal való traumatikus találkozás, a szereplők identitását átíró új tudás kényszerítő tapasztalatán keresztül kerül elő. Mindezen

túl mindkét filmben – jóllehet igen különböző kontextusban – élesen előkerül a hagyományos nemzeti emlékezeti narratíva kérdése, pontosabban az áldozati narratíva tarthatatlansága és ezen keresztül a felelősségvállalás és a műltfeldolgozás kényszere.

Az egyik film Paweł Pawlikowski idén Oscar-díjjal jutalmazott *Idája*, a másik pedig Władysław Pasikowski néhány évvel ezelőtt készült *Utóhatás (Pokłosie)* című alkotása. Egyik sem hagyományos értelemben vett holokausztfilm, például azért, mert nincsenek bennük nácik. Mindkét filmben lengyel szomszédok pusztítanak el zsidó családokat, és mindkét film a rémtett, illetve pogrom emlékezetével, továbbá azzal foglalkozik, hogy miként szereznek sorsfordító, sorsformáló tudást a szereplők. Hiszen megtudják, hogy mi a közvetlen közük a történetekhez. Hogy nemcsak egy nagyobb közösség tagjaiként van közük a múlt traumáihoz, hanem mindez a személyes ügyük is lesz, mert az egyik napról a másikra, vagy épp az egyik pillanatról a másikra a saját ügyükké, családi történetükké válik. A két film középpontjában tehát olyan hősök állnak, akiknek az önmagukra vonatkozó tudása hirtelen megváltozik. Az *Ida* főszereplője azt tudja meg, hogy más a neve és a származása, mint amit a sajátjának tudott, és a családját a világháború idején lengyel szomszédok gyilkolták meg. Az *Utóhatás* főszereplői pedig azzal szembesülnek, hogy az apjuk volt a falu zsidóit elpusztító pogrom egyik vezetője. Az *Ida* tehát az áldozatok családjának perspektívájából, az *Utóhatás* pedig a tettesek gyermekeinek perspektívájából követi a műlttal való traumatikus találkozás történetét.

A két film tehát elsősorban nem az emlékezet és a felejtés dinamikájával foglalkozik, hanem azzal a folyamattal, vagy Tengelyi László kifejezését segítségül hívva, *sorseseleménnyel*, amikor egy váratlan történés, illetve „*magától meginduló, uralhatatlan módon lejátszódó, földalatti értelemképződés*” hatására az élettörténet korábbi egysége, narratívája felhasad, és az önmegértés kényszere az újraírás, egy új önazonosságot hordozó élettörténet megalkotását hívja elő.⁵

⁵ „A sors fogalma arra az elképzelésre épül, hogy az élettörténet mint az önazonosság hordozója zárt egész; a »sorseselemény« kifejezés viszont olyan történéseket jelöl, amelyek hatására az önazonosság mint az élettörténet foglalata meghasad és felnyílik.” Tengelyi László: *Élettörténet és sorseselemény*, Budapest, Atlantisz, 1998, 43.

A szereplők addigi identitásából, önmagukból való kilépésének a kényszere vagy igénye mindkét film esetében szorosan összekapcsolódik a nemzeti identitásnarratívák átfogalmazásának lehetőségeivel. Mindkét film lengyel elkövetőkről beszél, amivel a lengyel nemzeti emlékezeti közösség áldozatnarratíváját, áldozati traumáját kezdi ki. Elsősorban Pasikowski filmje, az *Utóhatás*, amely bevallotta Jan Tomasz Grossnak az 1941-es jedwabnei pogromról írott könyve,

a *Szomszédok* hatására készült. A lengyel származású New York-i történész könyve 2000-ben jelent meg lengyelül, egy évvel később angolul, a pogrom hatvanadik évfordulóján tartott megemlékezések pedig már a legszélesebb nyilvánosság, egyben a globális média figyelme előtt játszódtak. A második világháború idején a falu zsidóságát meggyilkoló lengyel lakosok, szomszédok története, a traumával való szembesülés a lengyel társadalom és a társadalmi nyilvánosság számára maga is traumatikus volt, és a döbbenet, megszágyenyülés, vita és háritás reakcióit, érzelmi válaszait egyaránt előhívta. A globális médiafigyelem és a számvetés kényszere feltehetően nem könnyítette meg a közösségi emlékezeti munkát,⁶ a szembesítést azzal, hogy a lengyelek, lengyel közösségek nemcsak áldozatai voltak a világháborúnak, nem csak tétlen, semleges szemlélői voltak a zsidóüldözésnek, hanem adott esetben tettesek is.

⁶ György Péter: *A hely szelleme*, Magvető, Budapest, 2007.

Pasikowski néhány évvel a Jedwabne-vita után vágott bele filmjének előkészítésébe, a pénzszerzés és a projekt megvalósítása azonban lassú és küzdelmes folyamat volt, végül hosszú idő után, 2012-ben, egy szimbolikus dátumhoz időzítve, a lengyel függetlenség napja előtt került a mozikba a film, amely a kezdetektől fogva nagy figyelmet és kemény politikai támadásokat kapott (ez utóbbit elsősorban a konzervatív tábor jobbszéléről). Az *Utóhatás* nem hivatkozik ugyan közvetlenül Jedwabnére, ám nem véletlen, hogy a film története a 2000-es évek legelején játszódik, azaz akkor, amikor Lengyelországban Gross könyve megjelent.⁷

⁷ Mindezen túl a Pasikowski filmje beidézi Paweł Łoziński *Születési hely* című 1992-es dokumentumfilmjét is, amelyben az író Henryk Grynberg tér vissza, csaknem ötven év elteltével abba a faluba, ahol apját és testvérét lengyel szomszédok meggyilkolták – ő ekkor tudja meg minden részletét a történetnek, a helybeliek számára azonban sosem volt titok, mi és hol és hogyan történt.

Pasikowski filmjét valamivel több mint háromezren nézték meg a mozikban (ez a maga kategóriájában elég jelentős szám, bár messze van a hazai blockbušterek milliós feletti vagy a történelmi eposzok többmilliós csúcscsúcsnézettségétől), külföldön – így Magyarországon – azonban jobbra csak fesztiválokra szerepelt.

Pawlikowski filmje, az *Ida* áttételesebben jeleníti meg a felelősség és a tettesség kérdését, továbbá a cselekmény maga sem a mában, hanem a hatvanas évek elején játszódik, ezáltal viszont a háborút követő évtizedek emlékezetpolitikájának működését hozza előtérbe. Az *Utóhatás* és az *Ida* tehát egyaránt a lengyel emlékezetpolitikai paradigmaváltás időszakának meghatározó filmje, és egyben a lengyel filmtörténetben oly fontos szerepet játszó múltfeldolgozó filmek hagyományát idéző munka.

A második világháború, a varsói felkelés, a holokauszt, valamint a kora ötvenes évek sztálinizmusa mindig is a lengyel film kitüntetett témái közé tartozott, a lengyel filmiskola klasszikusai, Wajda, Munk és társaik filmjei a nemzeti önismeret komoly, kritikus médiumaként működtek. Ez a hagyomány, szemben a magyar film társadalmi dialógusainak hagyományával, a rendszerváltás után sem szakadt meg, sokat változott azonban – és itt nem pusztán a szocializmus évtizedeinek kritikus ábrázolására vagy a korábban tabunak számító témák tárgyalására gondolok. A kilencvenes évek és az új évezred filmjei gyakran épp a lengyel filmiskola kanonikus alkotásainak önismerteti narratíváit gondolták újra és helyezték új emlékezeti kontextusba: Wajda két évvel a rendszerváltás után a *Gyűrű koronás sassal* című filmjével lényegében a *Hamu és gyémánt* nosztalgikus, letompított második változatát készítette el.⁸

⁸ Paul Coates: *The Red and the White: The Cinema of People's Poland*. Wallflower, 2005.

Az ezredforduló nagyszabású adaptációi viszont a lengyel történelem patrióta ábrázolásá

val messze kanyarodtak a nemzeti önismeret kritikus narratíváitól, és sokkal inkább az örökség-filmek konzervatív ágához álltak közel.⁹

⁹ Ewa Mazierska: *In the Land of Noble Knights and Mute Princesses: Polish Heritage Cinema*, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2001/2, 167–182.

Mindezen túl a nemzetközi porondon a lengyel filmek az elmúlt két évtizedben továbbra is a történelmi traumák, elsősorban a holokauszt filmművészeteként jelentek meg (Polanski: *A zongorista*, 2002, Wajda: *Katyn*, 2007, Holland: *A város alatt*, 2011).

Az *Utóhatás* és az *Ida* tehát a lengyel filmek önismereti, emlékezeti narratíváinak sorát folytatja nagy erővel. A két film és a két alkotó azonban egészen különböző világokat képvisel. Az *Utóhatás* rendezője, Władysław Pasikowski a kortárs lengyel film markáns, jóllehet Magyarországon szinte ismeretlen figurája. A pályája a rendszerváltás idején indult, a kilencvenes évek több emblematikus lengyel bűnügyi filmje fűződik a nevéhez. Ezekről a filmekről mondta Wajda egy interjúban, hogy rendezőjük tud valamit a moziba járó fiatalokról, amiről a korábbi nemzedékek tagjainak fogalmuk sincs. 2007-ben aztán Pasikowski volt Wajda grandiózus háborús drámája, a *Katyn* dialógusírója, az *Utóhatást* pedig többek között Wajda üdvözölte azzal, hogy a lengyel filmiskola utolsó darabjának nevezte. Pasikowski filmje a nemzeti történelmi mítoszok lebontásában talán valóban az ötvenes-hatvanas évek klasszikusait idézi. Mítoszépítésben, a globális műfaji minták alkalmazásában azonban inkább egy másik példaképét, Spielberget. Azonban épp ezeknek a műfaji elemeknek, a feszes, üldözésses thriller-motívumoknak a segítségével tudott egy olyan közönségréteget is megszólítani, akik nem a téma, hanem a populáris, hollywoodi minták miatt járnak moziba. A kilencvenes évek lengyel közönségfilmjének provokátorje

nem komolyodott meg, és nem váltott imázst, hanem, hosszabb kihagyás után, újra egy kihívó, vitákra ingerlő alkotással tért vissza, bár a magyar kultúra és filmkultúra perspektívájából nyilván nehezen elképzelhetőnek tűnik, hogy a populáris filmkultúra emblematikus figurája ilyen, a közönséget élesen megosztó témával jelentkezzen. Ezek az elemek tehát így együtt rajzolják ki az *Utóhatás* és rendezője sajátos pozícióját a kortárs lengyel filmkultúrában.

Míg Pasikowski a kortárs lengyel film viharokat kavará, megosztó, ám közismert alakja, az *Ida* rendezője, Paweł Pawlikowski kívülről jött, korábban csak kevesek által ismert alkotó. Pawlikowski kamaskorában hagyta el Lengyelországot, Angliában lett filmes. A kilencvenes években kemény BBC-dokumentumfilmekkel, majd az ezredforduló után két mives, brit színekben készített filmmel, *Az utolsó menedék* (2000) migránsdrámájával, valamint a *Szerelmem nyara* (2004) tinédzsertörténetével szerzett nevet magának. Az *Ida* az első lengyel filmje. Pawlikowski a fesztiválvilágban és az európai szerzői filmes porondon volt jegyzett alkotó, de nem Lengyelországban. Filmjét 2013. őszi bemutatója után százezren látták odahaza, a következő évben azonban elindult a nemzetközi fesztivál- és művészmozis karrierje. Franciaországban félmillióan, az Egyesült Államokban háromszázezren látták, 2015-ben pedig az első lengyel Oscar-díjas film lett a legjobb nem angol nyelvű film kategóriájában (korábban a *Katyn* és *A város alatt* egyaránt a jelölésig jutott).

Az emlékezet, önismereti narratívák újrafogalmazása láthatólag nem műfajfüggő. Az *Ida* és az *Utóhatás* a megközelítését, stílusát, karakterét tekintve különbözőbb talán nem is lehetne. Pawlikowskié régi vágású, fekete-fehér művészfilm, az *Utóhatás* feszes thriller. Az *Idá*ban a metsző történelmi analízis, az identitásdráma, a kristálytisza fekete-fehér kompozíciók, a napjainkban oly szokatlan 4:3-as képarány a modernista művészfilmek stílusát és modorát idézik. Pawlikowski thrillerje a tékozló fiú hazatérésének sémájára, valamint a nyomozás és az üldözés kettős motívumára épül, az erőszak eszkalációját az egyik legfontosabb hatáskellékként használja, valamint a teátrális nagyjelenetektől sem riad vissza (a testvérek búzaföldjét felgyújtják, és a tűzben, ebben a profán módon újra színre vitt világégésben látjuk elfekedni a zsidó sírköveket).¹⁰

¹⁰ A bűnügyi filmes narratívák és műfaji sablonok és a holokausztelbeszélés kapcsolatáról lásd Magdalena Waligórska: „Darkness at the Beginning”: The Holocaust in Contemporary German Crime Fiction. In: *Tatort Germany: The Curious Case of German-Language Crime Fiction*, szerk.: Lynn M. Kutch-Todd Herzog, Camdem House, 2014.

Az *Ida* és az *Utóhatás* világa radikálisan eltér egymástól. A kérdéseik és a megközelítésük azonban nagyon is összevethető.

Múlt nélkül

A múlttól való távolság mindkét filmben fizikai és szimbolikus módon egyaránt markánsan megmutatkozik. Főszereplőik szinte múlt nélküli emberek. Kívülről jönnek. Ida a kolostor zárt világából, az *Utóhatás* főszereplője, Franek pedig Chicagóból, ahol húsz évet töltött, miután a nyolcvanas évek elején, a Szolidaritás leverésekor, a szükségállapot kihirdetése után elhagyta szülőfaluját. Szülei temetésére sem jött haza, ezt a vétkét testvére és a falubeliek is többször felemlgetik. Míg eleinte azzal magyarázza ezt, hogy a letartóztatástól való félelem miatt maradt Amerikában, később, a falu idős papjának már azt mondja, az időt és a pénzt sajnálta. A szülei meghaltak, és neki az élőkkel kell törődnie. Most is éppen ezért, az élők miatt tért haza, ugyanis testvére felesége Amerikába költözött férjétől, és ő ki akarja deríteni, mi történt. A múlt elől menekül Ida nagynénje, Wanda is, aki nem kereste fel a lányt a kolostorban, és aki az ötvenes években sztálinista perek vérbírája volt, innen a címkézett neve, „vörös Wanda” – a hatvanas évek elején bár továbbra is bíróként, de pitiáner politikai perekben ítélkezik, kiégett, magányos, önpusztító életet él. Wanda talán sejti, de nem tudja, pontosan, mi történt testvére családjával, és Ida felbukkanása indítja el őt is a szembenézés útján. A két film szereplői közül az *Utóhatás* hősének testvére, Józef az egyetlen, aki nem zárja el maga elől a múltat. Megszállottan veti bele magát a múlt kutatásába – és ezzel zárja el magától a jelent, így üldözi el magától a feleségét és a gyerekeit, és löki ki magát a közösségből. A falu azért közösi ki, és a felesége is azért hagyja el, mert nem tudnak mit kezdeni azzal, hogy a férfi időt, pénzt és fáradságot nem kímélve szisztematikusan összegyűjti a falu régi zsidó családjainak sírköveit, amelyeket még a megszállás idején a németek az egyik földút megerősítésére használtak. „Nem helyes” – ez a válasza, amikor Franek az indokaira rákérdez. A méltóság, a tisztelet megadása vezérli, de ez a tevékenysége a film elején pusztán öntudatlan gesztusként, egy magányos férfi mániákus tevékenységeként mutatódik fel.

A múlttal való találkozás történetét, az egyéni és családi élettörténetek „meghasadásának és megnyílásának” történetét mindkét film folyamatként, a jelen és a múlt terében történő mozgások sorozataként viszi színre. Történetként, apró lépésenként, kisebb darabkák sorozatából áll össze a traumatikus múlt a főhősök számára. Az *Ida* kihagyásos, elliptikus művészfilmes elbeszélő szerkezete, illetve az *Utóhatás* közlékeny, a nézőt a történet követéséhez minden szükséges információval ellátó narrációja radikálisan különböző stratégiát követ. Mindezen túl az *Ida* cselekményének már az elején elhangzik a kulcsmondat,¹¹ az *Utóhatás* hősei pedig csak a történet végén szembesülnek az apai örökséggel. Az *Ida*-ban a döbbenet és a traumatikus tudás az első lépés, amelyet a gyász munka fokozatai követnek. Az *Utóhatás*-ban Franek egyre inkább involválódik egy

történetbe, nyomozni kezd, és a kutatása vezet el a traumatikus tudásig, a családjá, az apja múltjára való rádöbbenésig.

¹¹ „Szóval te egy zsidó apáca vagy.”

Pawlikowski filmjében az első fázis az a rövid, sokkoló és nyers jelenet, amikor Wanda konyhájában Ida egy odavetett mondatból megtudja, hogy zsidó, és az igazi neve Anna. Ez a kezdőpont, amely valóban a nulla, a kezdet pontja, hiszen Ida addigi tudása önmagáról lenullázódik. Csak ezt követően, az elválás és újratalálkozás után, este mutat Wanda még képeket, és mesél a családjáról, valamint arról, hogy meggyilkolták őket. Itt kezd csak történetként megmutatkozni a múlt.

Ida először csak belekényszerül egy helyzetbe, a nagynénjével való találkozásba, hiszen a zárdafőnök utasítja a lányt, hogy az esküje letétele előtt keresse fel Wandát, aki addig visszautasította, hogy megismerkedjen az unokahúgával. Wanda döntése, hogy beavatja a lányt a család történetébe, az viszont Ida tudatos választása, hogy többet akar megtudni a múltjukról. Amikor Ida kijelenti, hogy elmegy felkutatni, hogy hol vannak eltemetve a szülei, együtt indulnak el a szülőfalujukba, jutnak el a családi házba, amelyben immár egy lengyel család lakik, majd az apához és a fiúhoz, és a helyhez, ahol elpusztult Ida családja. Itt tudja meg, ki gyilkolta meg őket, és végül eljut a temetőbe, ahol a családi sírba temetik a maradványokat.

A film során tehát Ida egyre aktívabb lesz, sőt átveszi Wandától a kezdeményezést. Wandának, miután meghozza a döntést, hogy elmondja a lánynak, amit tud, szinte nincs más választása, sodródik az eseményekkel. Ida számára még lehet. A lány akarja megkeresni a szülők sírját, Wanda ekkor kérdezi: „Mi van, ha odaérünk, és rájössz, hogy Isten nem létezik?” Wanda bíróként, keményen, a kérdéseivel nyersen szinte szembesíti a kérdezetteket, Ida csendesen figyel inkább. Átöleli Wandát a kórházi látogatás után (amikor az egykori családi házat birtokló apát, akit gyilkosnak hisz, faggatta Wanda), és az erdőben is, ahol a gyilkosság történt, és ahol az áldozatok maradványait megtalálják. Nem véletlenül Idának ígéri meg a fiú, hogy megmutatja a helyszínt, és ők egyeznek meg szóban arról, hogy bármi is történik ezután, a házat, Idáék egykori házat új lakosai tarthatják meg.

Az *Utóhatás* főhőse egyfelől, Idához hasonlatosan, szintén belesodródik a történetbe, a családi múlt utáni nyomozásba. Másfelől ez a film két szálát futtat párhuzamosan, ugyanis itt a falusi közösség reakciója is lényeges. A testvéreket szinte mindenki, főleg a falu öregei, gyanakodva figyelik, és egyre több atrocitásba van részük. Ez a thrillerszál a kezdetben csak valamilyen absztrakt fenyegetést és ellenszenvet jelez. Titkot, amit nem lenne szabad kideríteni. Ebben a filmben is pontosan egymásból következnek a lépések, a pogrom helyszínének és az áldozatok maradványainak megtalálása, majd ezt követően a szembesülés a vélt tettel vagy felbujtóval, a falu egyik öregemberével, akitől aztán a testvérek megtudják, hogy rajta kívül a saját apjuk volt a pogrom másik végrehajtója, kulcsfigurája.

A kapocs ebben az esetben is az egykori családi ház. A két testvér nyomozását az indítja be, amikor József hiába folyamodik bankhitelért, a jelzálogként felajánlott családi ház tulajdonjogát ugyanis a bank tisztázatlannak nevezi. Ekkor derül ki, hogy a háború idején a család nem ebben a házban lakott, hanem egy sokkal szegényesebb házban, a folyó partján, és csak valamikor a háború után költöztek ide (sok más falusi családhoz hasonlóan), ahol korábban zsidó családok laktak. Mindkét filmben az egyszerű falusi, lengyel parasztnál valamivel jobb módú zsidó családok házának, tulajdonának az elvétele, megszerzése a gyilkosság és a pogrom egyik látszólagos mozgatója. Az *Idában* ráadásul a zsidó családot bűjtató lengyel család feje, a kórházban majd Wanda által faggatott apa az, aki védelmet nyújt – és az ő fia gyilkolja meg a védelemre szorultakat, hogy később, a film jelenidejében, már csak a tabusított módon megszerzett tulajdonhoz való ragaszkodás mozgassa apát, fiát és a családjuk többi tagját. Az *Utóhatás* nem egyedi történetként mutatja fel a zsidó család(ok) elpusztítását, hanem egyfelől a falusi, népi antiszemitizmusnak a jelenben is tovább élő bosszúvágyával, másfelől pedig úgyszintén a zsidó tulajdon megszerzésének primer anyagi vágyával magyarázza azt. Mindez azonban, ahogy arról már volt szó, csak később derül ki. A cselekményt, Franek nyomozását az indítja be, hogy segíteni akar testvérének, aki nem kap kölcsönt a banktól, hogy a családi földön gazdálkodjon. Nem mellékes, hogy a felvenni kívánt összeg hozzávetőleg annyi, amennyit József saját bevallása szerint a sírkövek megvásárlására költött. Franek ekkor indul el a földhivatalba, ahol kideríti, hogy nemcsak a szülei, de rajtuk kívül még sok más helybeli a háború előtt a faluban lakó zsidók házait és az általuk megművelt földeket foglalta el. Ekkor fog gyanút a férfi, és keresi fel testvérével az elhanyagolt, gazzal benőtt ártéren a család egykori házát – ám kutatni, annak utánajárni, hogy mégis hová és mikor tűntek el a faluból a zsidó családok, csak később kezd. Akkor, amikor nem múlnak el, sőt egyre erősödnek az őket érő névtelen fenyegetések, keresik csak fel még egyszer a szülőházukat, ahol egy viharos éjszakán, megszállott ásásba kezdve fedezik fel az ott elpusztítottak maradványait, és tudják meg másnap a félbolond, idős asszonytól, hogy mi történt. A családjuk egykori házánaál feltárt tömegsírnál való szembesülés azonban még mindig csak annak a döbbenete, hogy a falu lakói mészárolták le a zsidókat – a következő lépésben tudják meg, az egyik idős férfit szembesítve, hogy az apjukkal együtt ők ketten gyűjtötták a zsidókra a házat annak idején.

Az *Utóhatás* dramaturgiájában tehát a tettesek és a tettestársak félelme, gyűlölete, a pusztítás emlékének elfojtására, felderítésének megakadályozására tett erőfeszítések vezetnek a titok, a trauma felszínre kerüléséhez. (Még akkor is, ha a filmből nem derül ki, hogy valójában kik álltak a Franekék elleni támadások mögött. Ki dobta be kövel az ablakukat, gyújtotta fel a búzaföldjüket, ölte meg a kutyájukat?)

Mi történt, hol történt, hogyan történt, ki tette – mindez kiderül mindkét filmben, és mindannyiszor a pusztítás, a pogrom helyének felkeresésekor. A hely emlékezete a dráma központi motívuma. Az *Ida* identitásdrámája mindezen túl a gyászmunka fokozatai mentén szerveződik. Pawlikowski filmjében az identitásdráma azonban coming-of-age történet is, Ida világgal való találkozásának krónikája. A film egyik meghatározó motívuma, hogy Idát folyamatosan érzéki, szenzuális, új ingerek és tapasztalatok sorozata éri. Miközben a film kitarított képeit, lassú tempóját és monokróm világát a hatvanas évek eleje Lengyelországának szürkeségeként is nézhetjük, nehéz nem arra gondolni, hogy a történet középpontjában lévő lány számára még ez a számunkra, nézők számára oly ingerszegény világ is zsbongó, ismeretlen tapasztalatok és látványok sokasága. Hogy még egy banális villamosút is felérhet egy felfedezőúttal. Hát még a megismerkedés a füstös pinceklubokkal, a dzsesszzenével és egy barátságos szaxofonos fiúval.

A filmben többször hangsúlyozódik Ida hasonlósága édesanyjához; az első fotó, amit Wanda megmutat a lánynak, akár Idáról is készíthetett volna. Ez a fénykép azonban nem az utóemlékezet médiuma, Ida ekkor még éppen csak kezd ismerkedni saját származásával és családjá történetével, a kapcsolatokkal és a kapcsolódásokkal, amelyeket majd a családi házba ellátogatva tapasztal meg, ahol az istálló ólomüveg ablakában anyja keze munkáját ismerheti fel. Tehénrágya és ólomüveg, szürkeség és az ólomüveg ablakon áttörő fény – ez a szenzuális tapasztalat az elementáris kapcsolódás pillanata. Profán, testi tapasztalat, főként egy olyan lány számára, aki a manuális, kézműves tevékenységekben van otthon. Itt, az egykori családi ház oldalában azonban nem Ida restaurál egy régi, fából faragott, gyönyörű Krisztus-szobrot, hanem anyja kezének munkájával találkozik az ablakon át- és rátörő fényben.

Családtörténetek vége

Az *Ida* és az *Utóhatás* nem pusztán a múltból való tudás megszerzésének lépéseit, a felhasadt időbe való belépés történeteit viszi színre, hanem azt is megmutatja, hogy milyen következményei vannak ennek a traumatikus találkozásnak. Wanda és József belehal, a nő egy keresetlenül egyszerű és drámai jelenetben kiveti magát az ablakon, Józsefet a saját pajtája ajtajára feszítik keresztre. Az *Utóhatás* végén Franek látogat újra vissza a faluba, és helyez el egy mécsest az azóta emlékhellyé vált búzamezőn, az egyik zsidó sírkövön.

Ida előbb elhalasztja a fogadalomtételt, majd Wanda halála után néhány napot tölt a nő lakásában, és ez alatt mintegy kipróbál egy másik, világi életet. A szaxofonos fiúval töltött éjszaka után felteszi a kérdést, hogy mi lenne, ha együtt maradnának, mi lenne később, évek múlva – és erre a fiú csak suta, sablonos, üres félmondatokkal

tud válaszolni. Nagynénje halála után Ida mégsem feltétlenül a saját, lehetséges életét „próbálja ki”. Cselekedetei legalább ennyire érthetők nagynénje utolsó, kimondatlan üzenetének a végrehajtásaként, tiszteletadásként.¹²

¹² Wandában a lánnyal való találkozás ennyiben a testvérével való újbóli találkozás élményét is előhívja – a hatvanas évek elején Ida nagyjából olyan idős, mint Róza volt – akkor, amikor Wandával még együtt voltak.

Igen, Ida most kipróbálja az életet. Mégpedig úgy, hogy Wanda tetteit ismétli: az ő ruháját és cipőjét próbálja magára, a cigarettáját szívja, az ő mozdulatait ismétli a tükör előtt. A családi szál, a vérségi kötelék, a magára és magukra ismerés van ott a fényképben, az ólomüveg ablakban és a félig szívott cigarettában. Idában/Annában, akinek egyetlen anyai öröksége a vörös haja, és aki azért élte túl a mézárálást, azért nem pusztították el, mert nem volt zsidós a kinézete, és így került az apró kisgyerek az egyház gondozásába.

A Lebenstein család történetének azonban Idával feltehetőleg vége van.

Az utolsó jelenetben, amely az eddigi statikus, fix képek után az első billegő, instabil, meg-megmoccanó kamerával rögzített beállítás, újra fedett fejjel látjuk Idát, egy úton haladni, előre, minden valószínűség szerint a kolostor felé. Ha így történik, a családi lezárás szálai nem folytatódnak. A tudás, a család történetéről való tudás a família utolsó tagjában azonban megmarad.

Emlékező és felejtő közösségek

Hogyan lehet emlékezeti közösséget létrehozni, hogyan lehet szembenézni a nemzeti sérelmek és traumák, illetve a történelmi felelősség kérdéseivel? Az *Ida* egyetlen család és elpusztítóinak történetére koncentrááló kamaradráma ugyan, de a hatvanas évek szürkeségbe burkolózó Lengyelországnak emlékezeti kontextusát és regisztereit is érzékelteti. Wanda történetében, akinek elpusztítják a családját, és aki csak azért nincs ott velük, mert harcol, részt vesz az ellenállásban, és aki a háború után a kommunista mozgalomban, vérbíróként küldi a nép – feltehetően ártatlan – ellenségeit a halálba. Az önpusztító, cinikus Wanda figurája akár a zsidósággal kapcsolatos sztereotípiák gyűjteménye is lehetne (a bosszúszomjas, a kommunista pártban karriert befutó, a zsidóüldözést megbosszuló zsidó; ráadásul kozmopolita, promiszkuus zsidó nő), ám mindebben, Wanda karakterében a védtelenséget, a magányt és a reményvesztettséget mutatja meg az *Ida*. Emlékezés és felejtés csapdáját és traumáját, a hedonizmus álcáját és az alkohol brutális törlésjelét. A kolostorba visszatérő Ida a nem-zsidó zsidó, akinek immár tudása van a múltjáról, és aki hozott egy döntést, miként akarja élni az életét. Az *Ida* családját meggyilkoló férfi és rokonai, akik magukat felejtésre ítélve, félelemmel és büntudattal élik az életüket az áldozataiktól elvett házban,

azok között a falak között, ahol korábban leendő áldozataikat rejtgették. Ki akarna és ki tudna itt emlékezni?

Pasikowski filmje, az *Utóhatás* a jelenben mutatja fel a megosztottságot és az emlékezeti közösség kialakításának majdnem lehetetlenségét. A falu lakossága falanxot formálva fordul a testvérek ellen (szó szerint is, amikor Józsefék egy éjjel a templomkertből viszik el az egyik zsidó sírkövet), csak egyetlen, jellemzően iskolázottabbnak, magasabb státusúnak mutatott nő van, aki szimpatizál Franekkel – mintha azokban is, akik nem tettesek vagy társtettesek (voltak), akik talán nem is tudják, mi történt, de megtanulták a mintát, bennük is a kiszolgáltatottság és a harag lenne az úr. Mintha a szegénység, az elmaradottság és a frusztráció örvényéből nem lenne kitörés, mintha a faluból az egyetlen, a testvérek mellett kiálló, idős papot kivéve (akit viszont az infarktus visz el azon az éjjelen, amikor Franekék kihantolják az áldozatokat), szóval mintha a faluból hiányoznának a *jó lengyelek*.¹⁵

¹⁵ Míg a lengyel filmiskola heroikus ellenálló narratíváinak középpontjában általában értelmiségi vagy középosztályból való hősök voltak, az *Ida* és az *Utóhatás* a posztfeudális, vidéki, falusi paraszti közösségeket helyezi az ellenpólusra, mintegy negatív nemzeti emlékezeti narratívaként.

Hiszen aki tett valamit, akár öntudatlanul, akár belesodródva, majd tudatosan cselekedve, az meghalt (József brutális és profán áldozathozatala) vagy elmenekült (a testvére haláláért magát okoló Franek). Az üres határban, a falu végén azonban mégis ott áll az emlékhely, amelyet a zárójelenetben Franek is meglátogat. A férfi, aki a történet kezdetén csak az élőkkel akart törődni, elhelyezi az emlékezés mécsesét egy sírkövön.

A megosztottság, a félelem és a veszteség élményén nem lehet könnyen felülkerekedni, enélkül azonban emlékezeti közösség nem is tud kialakulni. Az *Ida* és az *Utóhatás* egyrészt az emlékezeti közösség megteremtésének irtózatosságot mutatja meg, másrészt hőseinek történetei arról beszélnek, hogy a múlt akarva, akaratlanul utolér. És akkor nem mindegy, hogy mit kezdünk vele. Nem mindegy, hogy mit kezdünk magunkkal.

