

Horváth Kata

„Ez egy keresés”

Pigniczky Réka Hazatérés című dokumentumfilmjéről

„Pige” 1957-ben emigrált az USA-ba. Családot alapított, és a pennsylvaniai magyar közösség vezéregyéniségévé vált. Halála előtt azt kérte lányaitól, hogy magyarországi szülőfalujában temessék el őt. A hazahozatalkor, a család és a kinti közeg evidenciáiból kilépve, a testvérpár azzal a kényszerrel szembesül, hogy újra kell fogalmazniuk saját, 1956-ot eredetmítoszként megteremtő amerikai – magyar család-történetüket. Az apa „hazatérése” tehát valójában nem más, mint a lányok feladata, a lányok hazatérés-munkája, az ő keresés-történetük.

„Mert amikor beleteszi az ember egy ilyen sötét szöveggörnyezetbe, az apa szónak megmarad a fénye, aurája, és ettől hihetetlen interferenciák jönnek létre.”
(Esterházy Péter, a *Harmonia Caelestis* kapcsán)

„Most ez a történet, ez nem az édesapátok története, ez a ti történetetek ez a film. Inkább rólátok szól, mint őróla. Ez egy keresés.”
(Rainer M. János történész, a filmben)

„A legérdekesebbek azok a diskurzusok, melyek átmeneti pozíciót foglalnak el több jelrendszer között.”
(Kránicz Gábor: Az apa mint hiány)

A *Hazatérés* egyfelől része a rendszerváltás óta és különösképpen az 50. évforduló alkalmából készült '56-os témájú filmek dömpingjének.¹ Másfelől egy újabb, a nagy történelmet a személyes történet perspektívájából megidéző „rendszerváltó apatörténetről” van szó. (E narratíva megszokottságát mutatja, hogy az irodalomkritikában egyszerűen „apázásként” említik, sőt van, aki egyenesen „aparegény-túlradagolásról” beszél.) Ráadásul a film illeszkedik a jelenkori „personal documentaries” divatba is. E hullámnak csak itthon két másik olyan példája is van az elmúlt évekből, amelyben a *Hazatérés*hez hasonlóan egy harmincas éveiben járó „külföldi-magyar” nő keresi édesapja történetét.² Mindezek ellenére a *Hazatérés* mégis megragadja a figyelmet: a 2006-os filmszemlén közönségdíjat nyert. Ennek egyik oka lehet, hogy benne az „apázás” sajátos viszonyokat és jelentéseket teremtve működik. A másik ok pedig talán az elbeszélés perspek-

tívájának eredetisége, amelynek optikájában az '56-os forradalom (amelyet jobbára nagy, közös történetként szoktunk elgondolni, és amelyet a róla szóló oral history jellegű elbeszélések általában inkább mozaikdarabokként kiraknak, sőt kitöltenek, mintsem igazándiból újratemetnek) szokatlan módon idéződik meg. Ez a perspektíva a történetet narráló Réka perspektívája: az ő sajátos hazatérés-története maga a film.

Az önéletrajzi elbeszélés főszereplői, Réka és nővére, Eszti „amerikás magyarok”. Apjuk, „Pige” '57-ben hagyta el az országot, és Pennsylvániában telepedett le. Ott magyar közegben mozgott, magyar nőt vett feleségül, akivel magyar gyerekeket neveltek (Rékát és Eszti). Társaikkal létrehozták az úgynevezett „magyar tanyát” (magyar iskolával, cserkészcsapattal és sportklubbal), egy speciális magyar közeget és életlehetőséget, vagy a film szavaival: „magyar inkubátort” a kint élő, javarészt '56-os emigrán-



sok és leszármazottaik számára. „Ilyen magyar közeget sehol Magyarországon nem találunk, viszont megtalálható a világ minden nagyvárosában, ahol jelentős számú magyar emigráció él, Clevelandtól Sydney-ig” – hangzik el a filmben. ’56 ennek a közegnek, mint ahogy magának a Pigniczky családnak is, alapító története. Az apa ’56-os hőstettei ebben az értelemben magát a családtörténetet alapozzák meg. A család speciális magyarságtörténete ’56-ban indul, és saját narratívája szerint az ország felszabadulásával fog lezárulni, amikor megvalósítván a hazatérést, a család visszailleszkedik a kollektív magyarságtörténetbe. A család, ebben az értelemben, mintegy kilép a magyar történelemből, amely ezután a történet mögötti színpallá változik, és egy másik kontextusban, egy saját, családi, illetve kisközösségi magyarságon keresztül kezdi megteremtteni magát. Ahogy Réka a történet narrátorként megfogalmazza: „Miközben vártuk, hogy kimenjenek az oroszok, amerikaiakká váltunk... Félig-meddig.” Amerikaiságuk e speciális magyarságon keresztül alakul, illetve saját magyarságuk ebben az amerikai kontextusban kap értelmet. Ugyanakkor ez az identitás folyamatosan táplálkozik a kollektív magyarság ideájából; mint saját eredetére és hátterére hivatkozik erre, és ennek keretében mitizálja a „kiszakadás” eseményét.

Ez tehát a kiindulási helyzet, vagyis a film valódi jelen idejének előzménye. A jelen idő, a történet elbeszélésének gyújtópontja pedig, hogy a lányok a rendszerváltás után apjuk utolsó kívánságát teljesítve holttestét Magyarországra hozzák, hogy szülőfalujában temessék el. A hazahozatal, a család és a közeg teremtette evidenciákból való kikerülés miatt egyértelműen egy újraolvasási és reinterpretációs kényszerrel jár. Az apa hazatérése valójában nem más, mint a lányok feladata, a lányok „hazatérés-munkája”: ez a munka a családalapító elbeszélés, „’56” újraolvasásán, illetve e mítosz hősfigurájának, a forradalmár „Pigének” reflexív újratemtésén keresztül történik.

A film ebből következően egy nyomozástörténet, egy „apa-nyomozásé”. A történet „főhősei”, Réka és Eszti rokonokat, lehetséges bajtársakat és szemtanúkat kutatnak fel, a történeti levéltárak aktáit bújják és a korszakkal foglalkozó történészeket interjúvolnak. „Pige” nevét keresik, kutatják a forradalomban. Ugyanakkor, bár a cselekményt ez a keresés szervezi, és látszólag ez a narratíva vezérfonala, a film valódi téje szerintem nem a nyomozás eredményében áll. Nem abban, hogy esetleg mi derül ki Pigéről; nem abban, hogy a lányoknak talán be kell majd látniuk, hogy apjuk a gyerekkori történetekben felnagyította a forradalomban játszott szerepét, sőt még abban – a nyomozás egy pontján komolyan

felmerülő lehetőségben – sem, hogy apjuk köztörvényes bűnözőként csak kihasználta a forradalom zavaros világát, hogy a büntetés elől külföldre meneküljön. Bár a történet szereplői számára ezek egyáltalán nem közömbös problémák (épp ezért szervezhetik a nyomozás izgalmas fordulatai a cselekményt), a tét mégsem ezen a narratív szinten jelenik meg. A családtörténet, illetve az ebben/ezáltal teremtett identitások mindenképpen valamiféle krízisbe kerülnek, és kimozdulnak, függetlenül attól, hogy mi az a tudás, ami Pigéről végül majd összeáll, hiszen az elbeszélés korábbi abszolút jellege mindenképpen megszűnik, és a családtörténet korábbi narratív formájában folytathatatlanra válik. „’56” alapító történetből (vagy Gerd Thiessen fogalmával élve, „alapelbeszélésből”), a történeti események rekonstrukciójának terepévé, az értelmezések pluralitásának összeegyeztetési feladatává, az apakeresés helyszínévé és projektjévé, vagyis egy nyomozástörténeté válik.

„Az alapelbeszélés elhagyása az identitásvesztés és átalakulás krízisét vonja maga után” – mondja Kránicz Gábor, Nádas Péter *Egy családregény vége* című regénye kapcsán.³ A szintén az „apa-problematikát” középpontba állító regényről szóló elemzés szerint a krízis, a szakadás ott jelenik meg, ahol „a család alapelbeszéléseit meghatározó kulturális jelrendszer egy újabb rendszerbe íródik át”. A *Hazatérés* szintén a „kulturális jelrendszerek közötti drasztikus határátlépéseket viszi színre”. A Pigniczky lányok a jelentések azon világából jönnek, ahol 1956 (mint mitizált történet – történetiesült mítosz) a magyarként elgondolt családtörténet alapelbeszélése, ahol a család- és közösségalapító apa e mítosz megteremtője és hőse: „Gyerekkorunkban Magyarország és ’56 érzelmi támasz volt. Édesapánk alakította ezt ki, és erősítette folyamatosan” – mondja Réka. A lányok azonban egy olyan jelentésvilágba „jönnek haza”, és „hozzák haza” az apa testét és történetét, ahol ’56 a legkevésbé sem volt eredettörténet, családtörténeti mítosz a gyerekek generációja számára. Ehelyett – a Mérei által a forradalmat követő „össz nemzeti elfojtásnak” nevezett jelenség kontextusában – az apai pozíció leginkább a „hiány” különféle narratíváiban teremtődött meg. A korszakot jellemző szövegek „apa nélkül felnőtt generációról” beszélnek, és arról, hogy a tabuvá tett múlt és az apa alakja összefonódik. (Egyetlen kutatásra hivatkoznék itt zárójelben, mert érdekesnek tűnik a film kontrasztjában. E kutatás az 56-osok második nemzedékének élettapasztalataival foglalkozik, ezen belül is kifejezetten azzal, hogy a forradalom után kivégzettek családjában milyen kommunikációs stratégiák működtek a hiányzó apafigura megkonstruálására. A kutatás megállapítja, hogy a családok többségében a

titokképzés, a hallgatás, a háritás, a hazugság, a tabusítás különféle stratégiái voltak jellemzőek.)⁴ A gyerekek generációjának (a filmes és szépirodalmi elbeszélések megteremtette „gyerekpozíciók” alapján legalábbis) nincs esélye az eltitkolt múlt megismerésére: „az apák vagy halottak, vagy némák, vagy pedig képtelenek értelmesen kommunikálni”.⁵ És mivel az apák nem tudják vagy nem akarják saját történetüket megteremteni és folytathatóvá tenni fiaik számára, a „fiúk” próbálják megérteni az apa hallgatását,⁶ illetve a hazugságok és elhallgatások ellenében egy saját apaképet konstruálnak maguknak.⁷

„56” családi alapelbeszélésként való működése tehát, úgy tűnik, az emigráció jelentésvilágához tartozik. A filmben lezajló rokonlátogatások kudarcra – vagyis az az élmény, hogy elválaszthatatlan egymástól (Pige forradalmi tevékenységével kapcsolatos) valódi információhiány és a „mégis tudottak” szándékos elhallgatása – ezzel szembesíti a lányokat. A film letragikomikusabb jelenete egy lakótelepi ház kaputelefonján folytatott hosszú beszélgetés az őket be nem engedő Jolán néniel, aki kezdetben azt próbálja bizonyítani nekik, hogy ő nem is Jolán néni, és Jolán nénit nem is érdemes keresni, hiszen Kanadában él; ő már csak tudja, épp az imént beszéltek telefonon. A jelenet kísértetiesen megismétlődik a film egy későbbi epizódjában, Párizsban. Ez már az után történik, hogy a lányok számára bizonyosodik, hogy Pige valóban egy több mint 500 fős, kevésbé ismert fegyveres csoportosulás – a „Royal csoport” – egyik vezetője volt, és ha itthon marad, nagy valószínűséggel halálra ítélik, ahogy ez bajtársaival meg is történt. Innentől a „hős apa” mítikus alakja másképp kérdőjeleződik meg – nem úgy, ahogy eddig, hogy esetleg csak lódtította a forradalmárszerepet. Innentől a kérdőjelek forradalmi cselekedetei tisztaságára, azok esetleges árnyoldalaira vonatkoznak; konkrétan például arra, hogy Pige részt vett-e a lincselésekben. Erről szeretnék kérdezni az előbukkanó, Párizsban élő harcostársat, aki viszont saját unokatestvérének hazudja magát... Az emigráció, úgy tűnik, önmagában nem teremt elbeszélhetőséget, emigráció és hasonló tapasztalatokat hozó és kitermelő migráns közösség viszont igen.

A történet szintjén tehát a lányok számára bizonyosodik, hogy (Eszti szavaival) „azok a történetek, amelyeket ő elmondott, amelyek tehát akadályverseny-keret-történetekké váltak a cserkészcsapaton belül, amikkel

szórakoztatott esetleg a tábornúznél, amelyekről este beszélgettünk; azoknak mind van alapja”. Ez azonban, bár megkönnyíti, de önmagában mégsem oldja meg az elbeszélhetőség nyelvének kérdését. Vagyis azt a problémát, hogy a családtörténet mítikus – egyszerre ciklikus (a folyamatosságot megteremteni hivatott) és eszkatologikus (egy végpont felé tartó) – elbeszélési módja az önmaga által teremtett végpontban, a „hazatérésben” aláássa és felszámolja magát: ellehetetlenül és folytathatatlanná válik.

A „hazatérés” feladata ebből következően annak a nyelvnek a megtalálását jelenti, amelyen keresztül a lányok el tudnak búcsúzni apjuktól, és a maguk számára folytathatóvá tudják tenni a történetet. Ebben az értelemben *magam a film elkészítése* – a saját elbeszélés mód megtalálása – lenne a „hazatérés”. Itt eszünkbe juthat Nadas Péter azonos című esszéje⁸ melyben a hazatérés szintén az elbeszélői nyelv megtalálásának eseménye, és ez a nyelvtalálás szintén az apa-fiú viszony sajátos narratív megteremtésén keresztül valósul meg. A film saját elbeszélés módja, ahogy láttuk, a mítosz és a hallgatás nyelvéhez képest mintegy az azokhoz kapcsolódó jelentésvilágok közötti folyamatos kötéláncban jön létre. Nadas említett *Hazatérésében* egy olyan elbeszélés módot javasol, amely „hídként kötné” össze a benne „olyannyira ellentmondót és különbözőt”. „Egy olyan megnyugtatóan átlátható szerkezet alakulna így ki – mondja –, amelyben a különböző, ellentétes tartalmú elemeket és motívumokat az önmagának való ellentmondás minden látszata nélkül egymásba tudnám játszani”. A film furcsa, „két nyelvű” nyelve – a narrátor Réka angolul beszél (magyar felirattal), miközben a dialógusok nyelve magyar – formailag is megerősíti ezt az értelmezést. (A film zenéje, az *Elindultam szép hazámból*... kezdetű magyar népdal témáját variáló, modern hangzású, elektronikus átdolgozás ugyanerre játszik rá.) Vagyis arra, hogy ez a saját nyelv, a saját történet család-történet valamiféle közöttségben tudja létrehozni magát. E közöttségben folytatott kötéltánc narratív formája a *keresés*. A keresés a két nővér folyamatos dialógusában és konfliktusaikban, a család-történethez fűződő eltérő viszonyaik lejátszásában, illetve a lehetséges elbeszélési módokat és annak veszélyeit érintő vitáiban alakul. Ebben a párbeszédben folyik tehát az apa „valódi történetének”, illetve az elbeszélhetőség nyelvének keresése is.⁹

A film utolsó jelenete az apa eltemetése.

-
- 1 Eörsi László egy tanulmányában csak 1988 és 2003 között készült '56-os dokumentumfilmből több mint 130-at sorol fel. Vö. Eörsi László: Dokumentumfilmek '56 (1988–2003). *Metropolis*, 2004. 2. sz. Rainer M. János és Gyáni Gábor állítása szerint pedig mintegy 150 történeti dokumentumfilm és televíziós műsor készült csak 2006-ban, az 50. évfordulón. Vö. Rainer M. János – Gyáni Gábor: Bevezetés. In uők (szerk.): *Ezerkilencszázötvenbat – az újabb történeti irodalomban*. Budapest: 1956-os Intézet, 2007. 7–16.
- 2 Kincses Réka: *Balkán bajnok*. 2006; Monica Csango: *Örökre a tiéd (Forever Yours)*. 2005.
- 3 Kránicz Gábor: Az apa mint hiány. Nadas Péter: Egy családregény vége”, www.ujnautilus.info/?q=node/404.
- 4 Kőrösi Zsuzsanna: „Titokkal a lelkemben éltem”. Az 1956-os magyar forradalom után kivégzettek gyermekei a Kádár-rendszerben. *Café Babel*, 1996. 19: 75–87.
- 5 P. Müller Péter a Kádár-korban írt, 1956 újraértelmezéseit megkísérlő drámák kapcsán fogalmaz így. Lásd P. Müller Péter: 1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámáiban és színpadán. *Híd*, 2006. 10: 49–59.
- 6 Például: Kukorelly Endre: *TündérVölgy, avagy az emberi szív rejtelmeiről*, Pozsony – Budapest: Kalligram, 2003.
- 7 Például Dragomán György: *Fehér király*; Szabó István: *Apa – Egy hit története*; Nadas Péter: *Találkozás*.
- 8 Nadas Péter: Hazatérés. In uő: *Esszék* Pécs: Jelenkor, 2001. 7–30.
- 9 A család-, illetve apatörténet itt a megszokottól eltérően nem apa-fiú relációban jön létre, hanem az apa-lánya, sőt apa-lányai viszonyban kap jelentést és konstruálódik. Ezen a ponton szeretném kiegészíteni Esterházy Péter megjegyzését, miszerint az európai kultúrában „minden az apáról szól, ez egy apakultúra”. Valójában minden az apáról és a fiúról szól. Az apa nincs önmagában, az apa relatív fogalom, és ebben a hagyományban a gyerek, akitől az apa apává válik: a fiú; ráadásul általában az egyetlen – vagy legalábbis egykeként megjelenő – fiú. A családtörténet hagyománya ily módon tehát valójában az apa-fiú viszony hagyománya (amelyben az anya mellékes szólama időnként mégis megjelenik, de a lánygyerek – a nővér – legfeljebb valamiféle incesztuózus viszony keretében fér bele a narratívába). A *Hazatérés*ben ugyanakkor nem egyszerűen a családtörténet lánygyerek-perspektívából történő elbeszélése jelenik meg, hanem e történetnek a hűg-nővér szerepek perspektívájából történő egyeztetése és létrehozása is. Illetve helyet kap az egy személyben lánygyerek és anya identitáspozíció elrendezésének kérdése a családtörténet viszonylatában: „Nem tudom, mit mondok majd a saját gyerekeimnek.”

