Gadó Flóra

A *Verzió* verziója.
Németh Hajnal *Hamis vallomás* sorozatáról

Absztrakt

Jelen tanulmány a művészi újrajátszás kortárs tendenciájába illesztve vezeti be Németh Hajnal *Hamis vallomás* című művét, kimutatva, hogy a munka miben támaszkodik a „klasszikus" művészi újrajátszások jellemzőire, illetve miben lép túl rajtuk. Beillesztve a *Hamis vallomás*t Németh életművébe, a tanulmány a művész két változatból álló videomunkáját, illetve a hozzá kapcsolódó fotósorozatot elemzi. Ez több szempontból történik: vizsgálom a mű Erdély Miklós *Verzió*jához való viszonyát, a munka hibrid műfaját és zenei, valamint mozgóképes jellemzőit, valamint a múltfeldolgozás és a traumareprezentáció kérdéskörén keresztül annak a jelenbe ágyazottságnak a fontosságát, ami az egész mű sajátja, és ami kitágítja a munkát a napjaink antiszemita és nacionalista diskurzusa felé. Célom rávilágítani arra, hogy miért foglal el különleges helyet a *Hamis vallomás* a Tiszaeszlár recepciók között.

Szerző

Gadó Flóra 2015-ben diplomázott az ELTE-BTK Esztétika mesterképzésén, jelenleg ugyanezen az egyetemen a Film-, Média- és Kultúraelmélet Doktori Iskola hallgatója. Doktori kutatási témája a művészi újrajátszás mint múltfeldolgozási stratégia a kortárs művészetben. 2014-2015 között a Chimera-Project galéria asszisztense volt, jelenleg független kurátorként dolgozik. Rendezett kiállításokat többek közt az OFF-Biennále 2015 keretében (*Recollection*, magánlakás), a Stúdió Galériában (*Mindsets, Ongoing Histories*), valamint a 2B Galériában (*Szász Lilla: A mi házunk*), illetve a régióban is (Tabacka Gallery, Kassa; IGLOO Gallery, Jihlava). 2014-15-ben tagja volt az OFF Biennále Budapest szervezői csapatának, 2016 óta a Néprajzi Múzeum által vezetett részvételi muzeológiával foglalkozó OTKA kutatócsoport tagja (kutatás vezetője: Frazon Zsófia). 2016 tavaszán elnyerte a GENERATOR egy hónapos kurátori rezidenciaprogramját, amelynek keretében Rennes-be utazott, 2017-ben pedig az ERSTE Stiftung és a La Caixa támogatásával részt vett egy 10 napos kurátori tanulmányúton Spanyolországban. Emellett rendszeren publikál online és offline folyóiratokban, valamint a Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület vezetőségi tagja és alelnöke.

Gadó Flóra

A *Verzió* verziója.
Németh Hajnal *Hamis vallomás* sorozatáról

Az 1883-as tiszaeszlári per [1] és Solymosi Eszter története igen gazdag recepciónak örvend az utóbbi időben, sokféle adaptáció, feldolgozás készült belőle Magyarországon, például Fischer Iván egyfelvonásos operája, a *Vörös Tehén* (2014) vagy Mundruczó Kornél *Tiszaeszlári Solymosi Eszter* (2011) című darabja. Németh Hajnal munkája [2] a *Hamis vallomás /1,2,3* [3] (2012-13) több szempontból is eltér ezektől: egyrészt tudatosan merít Erdély Miklós 1979-ben forgatott és 1981-ben elkészült *Verzió* című filmjéből, másrészt a történetnek csak egy szűk szeletére – a vallomás betanítására – koncentrál, harmadrészt az ismert példákhoz képest újszerűen használja a művészi újrajátszás stratégiáját is. A következőkben, miután röviden bemutatom a művészi újrajátszás műfaját, amelyhez Németh munkája is illeszkedik, a művész életművében való elhelyezését követően a *Hamis vallomás* sorozat elemzésére teszek kísérletet.

A művészi újrajátszásról

A munka elemzése előtt fontos kitérni arra, hogy mi is a művészi újrajátszás. A szakirodalom a művészi újrajátszást (*artistic re-enactment*) a 2000-es évekre jellemző, meghatározó jelentőségű kortárs művészeti tendenciának tekinti, amelyet a múltfeldolgozás egyfajta művészi formájaként és egyben kritikai stratégiaként tartanak számon. Ezeket a történelmi/művészettörténeti/mikrotörténeti és személyes eseményeket alapul vevő alkotásokat (film, videomunka, fotó, performansz, színház) a szakirodalom megkülönbözteti a hagyományos, autenticitásra és korhűségre törekvő történelmi újrajátszástól (*historical re-enactment*). Ezek azok a mindenki által ismert, hagyományőrző társaságok, különféle egyesületek által szervezett, a populáris kultúrához tartozó szórakozási formák, amelyek során a résztvevők beöltöznek egy adott kor szereplőinek, és újrajátszással feleleventenek például egy csatát, egy várostromot. Ezek legfőbb jellemzője, hogy általában nincs sok közük a jelenhez, céljuk többnyire a múltba való alámerülés; a kritikai feldolgozás, újraértelmezés helyett inkább a beleélés, a játék, a szórakozás és hagyományőrzés. Ugyanakkor fontos hozzátenni, hogy ezen történelmi újrajátszások között is van különbség, illetve átmenet az autenticitás mértékét és az időhöz való hozzáállásukat illetően; nem ugyanolyan módon viszonyulnak az adott múltbeli eseményhez. Míg látni példát olyan újrajátszó társaságokra, ahol a jelen olyan mértékben ki van zárva, hogy nem lehet az adott korszaknál későbbi tárgyakat viselni (pl. szemüveg), más esetben épp egy jelenkori tendencia, nevezetesen a nacionalista, szélsőjobboldali törekvések világképébe illeszkednek ezek a történelmi újrajátszások,

tehát ha átvitt értelemben is, de reflektálnak a jelenre.

A művészi újrajátszás célja pedig ezzel szemben egy múltbeli esemény kritikai, reflektív megközelítése, gyakran az addig uralkodó nézőpontok megkérdőjelezése és az ismert történelemkép dekonstrukciója. A művészi újrajátszás egyik legfőbb ismérve, a jelenre vonatkozás. Ahogy a téma egyik szakértője, Inke Arns összefoglalja, a múltra utalás nem pusztán a „történelem kedvéért" történik, hanem annak a jelenre való érvényességéről szól. „Elmondható, hogy a művészi újrajátszások nem igenlő megerősítései a múltnak, hanem a jelen kérdéseit vetik fel olyan történelmi események által, amelyek kitörölhetetlenül beleírták magukat a kollektív emlékezetbe". [4] Tehát ezek a feldolgozások sosem egy pozitív affirmációt, hanem mindig egyfajta kritikai alappozíciót tételeznek fel, amely a jelen perspektívából, a jelenre való hatás szándékával történik. Ezen felfogás szerint a múlt nem lezárt egység, hanem a jelenből nézve újabb és újabb kritikai megközelítéseket, narrációkat eredményezhet. Hasonlóan érvel a francia teoretikus, Aline Caillet: nem a történelem igazságának feltárása a cél, hanem az, hogy a jobb megértés érdekében kritikával gondoljuk újra a múltat. [5]

A többnézőpontúságnak, a perspektívaváltásoknak, illetőleg az egységes, stabil, lezárt múlt megtörésének gondolata visszaköszön több elméletírónál is: a szinguláris, stabil narratívák helyett az igazságok pluralitására és a többnézőpontúságára kell helyezni a hangsúlyt. Ehhez hozzátartozik egyfajta felszabadító, emancipatorikus törekvés is (pl. Jeremy Deller: *Az orgreave-i csata,* 2001); [6] a marginalizált kisebbségek, elnyomott népcsoportok kaphatnak szót és mondhatják el saját történetüket, ezáltal egyfajta „alternatív történelmet" generálva. Az újrajátszások és a történelem kapcsolatához hozzátartozik az is, hogy több ilyen indíttatású munka a „hivatalos emlékezetből" kimaradt, meg nem jelenített verziókat szeretné reprezentálni. Ezek a munkák a befogadóra is speciális hatással vannak: egyszerre törlik el és teremtik meg újra a távolságot, amit Arns az újrajátszás paradoxonának nevez.

> Az újrajátszás aktívvá tesz, a történelem előadójává. Tehát ez a távolság felszámolásának egy módja. Egyfajta közvetlenséget tesz lehetővé, egy olyan élményt nyújt, mely által másképp tapasztalhatod meg a történelmet, mint akkor, amikor egy történelemkönyvet olvasol. Ugyanakkor ez egyben elidegenedés is. Ez persze megvan a művészek által rendezett újrajátszások esetében is, csak itt még hozzáadódik az is, hogy a szerepjátszást arra használják, hogy általa a történelemre és annak konstruált voltára reflektáljanak. [7]

Valószínűleg a fogalom 2000-es évekbeli gyors elterjedése is közrejátszott abban, hogy a szakirodalomban nincs konszenzus arra nézve, hogy milyen eltérő tendenciák kapcsán használható még az „újrajátszás" kifejezés. Robert Blackson, amerikai kurátor találóan jegyzi meg: „Minden újrajátszás ismétlés, de kevés ismétlésen alapuló munka válik újrajátszássá". [8] Tehát pusztán az ismétlés gesztusán alapuló művek vagy valaminek a rekonstrukciója, újraalkotása nem teszi az adott munkát újrajátszássá. Továbbá a szakirodalom általában ezen kétféle (hagyományos

és művészi) újrajátszás éles szembeállítását hangsúlyozza, amelynek folytán azonban eltűnnek azok a párhuzamok, melyek különböző motivációik ellenére a hagyományos és a művészi újrajátszást összeköthetik egymással. Ilyen a már fent említett jelenre való reflexió, ami szintén megjelenhet a hagyományos történelmi újrajátszásokban, illetve a művészi újrajátszásokkal szükségszerűen összeforrt kritikai aspektus, ami azonban sok esetben lehet, hogy csupán egy felszínes gesztusként jelenik meg. Emellett a szakirodalom – ezen szétválasztás nyomán – egyfajta „naiv" műfajnak, a tömegkultúra részének tekinti a hagyományos újrajátszást, amelytől élesen elválik annak művészi változata. Ez a fajta dichotomikus gondolkozás a diskurzust könnyen zsákutcába viheti, és noha a tipológia szempontjából kétségkívül hasznos ezen két típus ellentétbe állítása, sok munkában éppen az egymásra való hatásuk vizsgálata lehet az érdekes, például Jeremy Deller munkájának esetében, aki az 1984-es bányászsztrájk újrajátszásakor, munkájába egyaránt bevonta az egykori résztvevőket, valamint a környék újrajátszó társaságainak tagjait.

A *Hamis vallomás* az újrajátszás kontextusában, valamint Németh Hajnal életművében

Németh Hajnal munkája több szinten is árnyalja a „klasszikus" művészi újrajátszásokat. Az egyik fontos aspektus, hogy egyszerre használ kiindulópontul egy történelmi eseményt és egy (film)művészeti alkotást: saját munkájában a kettőre egyszerre reflektál. Míg a művészi újrajátszások nagy része általában csak az egyik – történelmi esemény vagy művészettörténeti munka, például performansz – újragondolására tesznek kísérletet, Németh munkájában éppen ez a hibriditás, keveredés a különleges. [9] Hasonlóan Pierre Huyghe-höz, aki a *The Third Memory* (2000) [10] című munkájában egyszerre támaszkodik az egykori bankrabló visszaemlékezésére és az életéből készült filmre (*Kánikulai délután.* [Dog Day Afternoon. Sidney Lumet, 1975]), Németh is úgy nyúl vissza az 1883-as vérvádhoz és perhez, hogy közben tudatosan támaszkodik Erdély munkájára. Metaszinten ez már abban is megnyilvánul, ahogy Németh saját munkáit különböző változatokban alkotja meg, és helyez erre hangsúlyt a címadásban. Általában mindenből több „verziót" készít, és ez a *Hamis vallomás*ra is igaz. A számozott munkák (version 1, 2, 3) alapjaiban ugyanarra a struktúrára és formára építenek, de hol kisebb, hol nagyobb változtatásokkal gondolja újra bennük a művész az alaptémát. Jelen munka esetében pedig ez a régóta meglévő művészi gesztus új jelentéssel töltődik fel, ahogy kapcsolatba lép Erdély művével.

Véri Dániel emellett jogosan teszi hozzá, hogy a munka azon kortárs magyar alkotások sorába is illeszkedik, amelyek egy-egy neoavantgárd munkát gondolnak újra vagy dolgoznak fel, ilyen például Kis Varsó *Rekonstrukció*ja (2005), amely Szentjóby Tamás *Kizárásgyakorlat* című 1972-es performanszát rekonstruálja, vagy Andreas Fogarasi *Vasarely Go Home* (2011) című alkotása. [11] Számos ilyen alkotást láthatunk a régióban is: ilyenek a szlovén Irwin és Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša [12] csoportok az OHO 1968-as Mt Triglav című munkáját parafrazáló alkotásai, illetve 2015-ben a Horizont Galériában, az OFF Biennále Budapest részeként bemutatott *Soha nem történik kétszer*[13] című kiállítás, amelyben három cseh művész – Daniela Baráčková, Barbora Klímová,

Rafani Group – azon munkái voltak kiállítva, amelyekben a 70-es évek klasszikussá performanszait játszották újra.

A zene és az előadóművészet, valamint a talált dokumentumok felhasználásának, kisajátításának témája Németh Hajnal egész életművére jellemző. A Berlinben élő képzőművész képviselte Magyarországot 2011-ben a Velencei Biennálén, és az ott bemutatott *Összeomlás – Passzív interjú (harmadik változat)* mindenképp fordulatnak tekinthető az életműben. Ahogy arra Véri Dániel is utal, [13] ez a munka – amelyben autóbalesetek túlélőivel készült interjúkat használ fel és zenésít meg, hogy az anyag egy operafilmben nyerje el végső formáját – erősen emlékeztet a verbatim dokumentarista színházi műfajra, amelynek lényege hogy a darab szövegkönyve valódi párbeszédeken, dokumentumokon alapul. [14] Noha Németh már az *Összeomlás* sorozat előtt is dolgozott zenei eszköztárral és sajátított ki különböző szövegeket, a *Hamis vallomás* műfaji sokrétűsége, zenei formája, valamint dokumentum alapja kétségkívül összekapcsolja a két művet egymással. Emellett a *Hamis vallomás* inkább a művész azon munkáihoz illeszkedik jobban, amelyek librettói különböző, politikával kapcsolatos szövegeket, például beszédeket, bukott politikusi nyilatkozatokat dolgoznak fel és át (például *Lúzer 2012-13*), és kevésbé azokhoz a munkákhoz, amelyek inkább a populáris kultúra, a könnyűzene kritikai megközelítésével kísérleteznek (például *Imagine War* 1-4, 2014-16). [15] A koncepciós pert megelőző betanítási folyamat újrajátszása miatt Németh művét Milo Rau munkásságával is párhuzamba lehet állítani, a svájci színházrendező az *Institute of Political Murder* nevű társulatával hosszú ideig kizárólag politikai perek dokumentumain alapuló darabokat írt és mutatott be, amelyek lehettek egy ország szempontjából sorsfordító események, mint például a Ceauşescu házaspár pere, vagy olyan kortárs bűncselekmények, mint amelyet Anders Breivik követett el. [16] Összességében megállapítható, hogy a *Hamis vallomás* sok szálon kapcsolódik Németh többi munkájához, és noha az emlékezetpolitikával, zsidó identitással, holokaussztal és antiszemitizmussal foglalkozó munkák nem számottevők az életműben, tágabb értelemben magának a traumának a reprezentációja (autóbaleset tematizálása az *Összeomlás*ban, a *Hamis vallomás*ban pedig a betanítás folyamata és annak utóhatása) mégis egy visszatérő motívumnak tekinthető.

A *Hamis vallomás* elemzése

A *Hamis vallomás* sorozat, ahogy már utaltam rá, azon művek csoportjába is tartozik, melyek kiindulópontja egy másik, már-már kultikussá váló alapmű, jelen esetben Erdély *Verzió*ja. Ám ellentétben az olyan munkákkal, ahol az adott referencia sokszor az esztétikai párhuzam szempontjából érdekes (például Douglas Gordon: *24 Hour Psycho, 1993*) itt nem (csak) a filmtörténeti és formanyelvi hatások átvételéről van szó. Leghangsúlyosabbá ebben az alkotásban a múlt két teljesen eltérő nézőpontból történő újraaktiválása válik – ami egyfelől a mű által, a vallomást betanító jelenet újrajátszásán keresztül zajlik, másfelől az arra reflektáló jelenkori történések, a Magyarországon ismét kiújuló szélsőjobboldali és antiszemita hangokra való reflexió

által.

A *Verzió*, amely mű maga is a különböző lehetséges történeteket, variációkat mutatta be, tulajdonképpen szintén nevezhető a kortárs képzőművészeti újrajátszások neoavantgárd előzményének. Ahogy Erdély más munkájában is fontos szerepet szánt az idők ütköztetésének (például *Időutazás* sorozat, 1976), és ahogy ezen munkákban a múlt rétegei palimpszeszt módjára mindig áthatolnak a jelenen, úgy a *Verzió* lehetséges valóságváltozatai is tekinthetők egy adott esemény különböző módokon történő újrajátszásának, alternatív ismétlésének is. Nem lehet véletlen, hogy Németh Hajnal *A Verzió egy verziója* alcímet adta munkájának; a mű tulajdonképpen a kisajátítás (*appropriaton*) gesztusára építve – ami a 1980-as évek óta a képzőművészetben meghatározó jelentőségű gyakorlat – hoz létre a jelen szempontjából is releváns, komplex összefüggésrendszerrel bíró alkotást. A *Hamis vallomás*ban Scharf Móric vallomásának betanítása kerül a középpontba, ezt ragadja ki a művész az eddigi kontextusból és ruházza fel új jelentéssel, hogy majd a dekonstrukciós folyamat során messze túllépjen a kisajátítás primér használatán. A kisajátítás szoros kapcsolatban áll továbbá az *hommage* gesztusával is, ami szintén szerepet játszik a műben, noha nem beszélhetünk pusztán csak egy Erdély-hommage-ról. Németh gyakorlata inkább azokat a 2000-es évekbeli performansz újrajátszásokat juttatja eszünkbe – mint a már említett cseh példák –, amelyek az 1960-70-es évek meghatározó happeningjeit, performanszait játszották újra, ám nem pusztán átemelték a jelenbe az adott munkát az egykori alkotó előtt tisztelegve, hanem többek között a performansz műfajának kanonizálódására, a (geo)politikai és történelmi változásokra és a művészet határainak feloldódására hívták fel a figyelmet.

A Centrális Galéria [17] 2013-as kiállításán videót, fotókat és egy installációt láthattunk. A „performansz-videó” [18] egy már korábban elkészült munkának a továbbgondolása, vagy ha úgy tetszik, annak egy újabb „verziója” – így játszik Németh ismét Erdély alapkoncepciójával. Ez a korábbi mű a *Hamis vallomás /2* (2012*)* címet viseli – a munka szintén látható volt Budapesten, a tranzit.hu kiállítóterében – és Németországban készült, modernista építészirodai környezetbe helyezve a betanítás jelenetét.



Németh Hajnal: Hamis vallomás/2. Forrás: http://www.hajnalnemeth.com/works/2012/false-testimony-2

A sorozat kiegészül ennek előzményeként a *Hamis vallomás /1*-el, amely a berlini NGBK-ban

előadott performansz volt, azonos zenével, előadókkal és szövegkönyvvel, mint a későbbi berlini változat, azonban ebből nem készült videó. A 2013-as Centrális Galériában bemutatott változatnak pedig *Hamis vallomás /3* a címe. Mindkét videomunka – azaz a 2-es és 3-as változat – műfaját tekintve egy kórusra és két, illetve három szólistára írt opera, a német nyelvű változatnak Reinhard Hoffman, a magyarnak pedig Halas Dóra, a Soharóza kórus vezetője volt a zeneszerzője. A két videóban a kórus és a szólisták Scharf Móric vallomásának szövegét éneklik sokszor egyfajta énekelt párbeszédként, azonban ahogy arra Véri Dániel felhívja a figyelmet, míg a berlini változatban Erdély művére épülő részleges és szaggatott szöveg képezi a librettót, addig a magyar változatban Krúdy Gyula (és Eötvös Károly) írásainak alapján a teljes vallomásszöveg hallható lesz. [19] Már a fenti összefoglalásból látszik, hogy nehéz lenne egy műfaj alá besorolni a munkát: „a *Hamis vallomás* az opera, a performansz és a videó médiumának izgalmasan hibrid formátumát hozza létre" – írja KissPál Szabolcs esszéjében. [20] Ahogy Németh Hajnal más alkotásai, úgy a *Hamis vallomás* is egyfajta kísérlet a kortárs képzőművészet és zene által létrejövő újfajta befogadási helyzet megteremtésére, melyben hangsúlyos szerepe van azoknak a zenei elemeknek is (szövegkönyv, kottatartó állvány), amelyek az énekhang és a zenei kompozíció mellett gyakran másodlagos helyzetbe kerülnek.

A két eltérő feldolgozás esetében fontos elem, hogy a budapesti változatban eggyel több szólista van, a Móricot alakító fiú pedig fiatalabb. Hoffman változata talán inkább emlékeztetheti a nézőt egy kortárs operára, míg Halas interpretációja kísérletibbnek hat, melyben a különböző alkotóelemek keverednek egymással. Azonban mindkét műben közös, hogy zenéjük megkapó, dallamviláguk fülbemászó: a csendőr recitatívói a köznapi beszédre emlékeztetnek, míg a kórus harmóniái a jiddis népdalok dallamvilágát idézik fel. Ennek kapcsán jegyzi meg Véri, hogy a zsidó zenékre emlékeztető dallam akár „a hazugság elfogadásának, a hamis vallomás interiorizálásának" jele is lehet. [21] A nyelvbéli ellentét erősítheti a magyar változattal való azonosulást – a német irodai verzió elidegenítőbb (például a hangvilla-használat) és nehezebben tudunk kapcsolódni hozzá, ellentétben a magyar változattal, melynek a befogadását természetesen erősítheti, hogy világosan értjük a – gyakran már a *Verzió*ból vagy a Krúdy-regényből ismert – szöveget. Mindkét munkára jellemző, hogy a mű ritmikáját, dinamikáját az adja, ahogy a hármas ismétlésen keresztül – a csendbiztos/jegyző beszél (énekbeszéd), majd a kórus előénekel, és Móric ezt ismétli meg – a szöveg újra és újra különböző interpretációkban hangzik fel.

A 2013-as változat az OSA könyvtárszobájában játszódik. A szoba előterében kerül sor a hamis vallomás betanítására, a csendbiztos, Recsky András és Scharf Móric szóló szerepben jelennek meg, a kórust a könyvtárban dolgozók alkotják. [22] A berlini változatban a művész szinte alig használ markáns filmnyelvi elemeket, egy beállításban nézzük végig a jelenetet. Az OSÁ-ban forgatott videó ennél dinamikusabb: itt váltakoznak a csendbiztost és Móricot mutató közelik az egész könyvtárat jelző totálokkal, és helyenként éles zoomok, kézi kameramozgások is megfigyelhetők, amelyek akár párhuzamba állíthatók Móric zaklatott lelkiállapotával is.



Németh Hajnal: Hamis vallomás /3. Forrás: http://www.hajnalnemeth.com/works/2013/false-testimoy-3

Véri Dániel felhívja a figyelmet arra, hogy a kottából való éneklés, illetve az előre megírt szövegkönyvből való betanítás a tanúvallomás hamis voltát és az eljárás koncepciós jellegét hangsúlyozza. [23] KissPál pedig kiemeli a helyszín fontosságát, [24] ami számos nyugati példával ellentétben nem az eredeti helyszínre való visszatérést jelenti. [25] Az építésziroda és a könyvtár munkahelyként jelenik meg, és a két videóban a terek berendezése és az emberek elhelyezkedése is hasonló. Az irodával szemben azonban a könyvtárszoba jobban kapcsolódik a zsidóság szimbolikus tereihez: tágabb értelemben felidézheti a jesivákat, a „Tóra iskoláit" is, ami a zsidóság évezredes tudás- és tanulásközpontú kultúrájára utal. Noha a könyvtárszobában már nemcsak a vallató csendbiztos és Móric láthatók az előtérben, hanem egy laptopján dolgozó férfi is (a jegyző, Péczely Kálmán), elmondható, hogy az itt tanulókból összeálló környezet, azaz a kórus úgy tesz, mintha nem történne semmi. [26] Egyikük se néz fel kottájából vagy szövegkönyvéből, szinte láthatatlanul vannak jelen. A kóristák ezen passzivitása – ami a társadalom közönyére is utalhat – provokatívvá válik, és paradox módon éppen a nézőt késztetheti állásfoglalásra és átgondolásra, hogy vajon ő mit tenne egy ilyen esetben. A könyvtár egyszerre válik ezáltal a tudás megszerzésének és a tudás elhallgatásának, modifikációjának a helyszínévé, valamint az egyöntetű igazságban való hit kudarcának szimbólumává. Ezen kívül a könyvtárszoba azért is szerencsés helyszínválasztás, mert az irodánál jobban érzékelteti a tudás és hatalom foucault-i értelemben vett összefonódását. Ez a hatalom jelen esetben a betanítóé és tágabb értelemben a domináns diskurzusoké, amelyek hatása alól nehéz kivonni magunkat.

A mű által kiváltott egyik hatásnak lehet nevezni azt, amit Inke Arns az újrajátszás paradoxonának [27] hív: a munka egyszerre idegenít el és von be, a néző ide-oda billen a kétféle viszonyulás között. A zenemű tudatosan játszik ezzel a kettősséggel: a dallam hívogató, fülbemászó és ez zavart kelt a nézőben, nehezen tudunk mit kezdeni azzal, hogy azt dúdoljuk: „a koldus zsidó megfogta a kezét és kicsalta magával a templomba." Ugyanakkor a helyszín (iroda és könyvtár), valamint a témához képest összességében mégis idegenül ható zenei műfaj és a kontextusból való kiszakítás, a mai környezetbe helyezés el is távolítja a nézőt. A többnyire statikus beállítások és az, hogy nyilvánvaló, a kórus tagjai a könyvtárban nem színészek – mozdulataik jelképesek, és alig élik bele magukat abba, amit játszanak – szintén elidegenítő hatást kelt. Mindez a kettősség nem volt

jellemző a kiállítás megnyitásakor elhangzó performanszra (a videóban is hallható zenemű került előadásra), amely a tér akusztikájának is köszönhetően elementárisan hatott a közönségre.



A Hamis vallomás című kiállítás megnyitó performansza. Centrális Galéria, 2013. november 14.

Ehhez a megnyitó előadáshoz képest azonban a könyvtárszobai térben játszódó videó, a fent említett kettős hatása ellenére, mégis sokkal jobban megjeleníti azt a repetitív kényszert, amilyen atmoszférájú környezetben a vallomás egykor létrejöhetett. Az újrajátszásban rejlő ismétlés fogalma összekapcsolódik ezáltal az erőszakos betanítás kényszerítő jellegével, annak repetitív jelentésvesztésével.



Németh Hajnal: Hamis vallomás/3. Forrás: http://www.hajnalnemeth.com/works/2012/false-testimony-3

A szövegrészek folytonos ismétlődésével pedig a vallomás betanításának folyamata előrevetítheti a traumatikus emlékezet azon tulajdonságát, mely az egyén személyes „narratívájába" be nem illeszthető, de folyamatosan vissza-visszatérő flashbackek formájában nyilvánul meg, és amelyek az ún. katalizáló esemény folytán jelentkezhetnek. [28] Móric traumatizált figurája pedig szorosan összefügg az Erdélyt és Major Jánost is foglalkoztató zsidó öngyűlölet, identitáselnyomás és asszimiláció kérdéskörével. [29] A trauma szempontjából egy másik fontos aspektus a beszéd és a nyelv: a traumát átélt személy némasága, kimondásra való képtelensége, kifejezésbeli nehézsége – amely egyben felidézheti a Kádár-korszak elfojtásokkal teli légkörét is [30] – ugyancsak

párhuzamba állítható a Móricból kikényszerített vallomással, hiszen a fiú egyfajta „idegen nyelven” szólal meg (és szólal meg majd a per során is), ami nem sajátja. Ebből az állapotból tulajdonképpen a zenehasználat és az éneklés metaforikus szinten való vizsgálata jelenthet egyfajta kiutat: a betanított szöveg éneklése a felolvasás helyett talán egyfajta eltávolító gesztusként is értelmezhető, amelynek segítségével Móric át tudja vészelni a betanítás folyamatát.

Ezen a ponton érdemes visszautalni magára a címre is, leginkább annak angol változatára (*False Testimony)*. A *testimony* szó a vallomás mellett tanúságtételt is jelent, és ennek kapcsán érdemes kitérni arra, hogy milyen jelentésösszefüggéseket vezet be a mű azáltal, hogy nyomatékosan használja ezt a kifejezést. Ahogy Kékesi Zoltán *Haladék* című könyvében összefoglalja, „az 1974 és 1985 alatt eltelt időben lezajlott egy emlékezettörténeti fordulat, amelynek nyomán megszületett az Annette Wievorka által a »tanú koraként« leírt paradigma.” [31] Ez a „túlélői tanúságtételen alapuló emlékezettörténeti fordulat” [32] évtizedeken át meghatározta a holokausztot feldolgozó beszédmódot, és egyik legmarkánsabb művészeti példája Claude Lanzmann *Shoah* (1985) című filmopusza volt. Azonban, ahogy Kékesi összefoglalja, a tanúságtétel fokozatosan egyfajta „morális kötelességgé”, kényszerré vált, amely alól nem lehetett kibújni, és amely kizárólagosan hozzákapcsolta a szubjektumot a vele megtörtént traumához. [33] „A tanúségtétel »robbanása«, amely eredetileg – Lanzmannál is – a történelemből »kizárt hang« *felszabadításának* igénye nyomán ment végbe, ilyen módon megteremtette a kiszolgáltatottság új diszkurzív formáját is.” [34] Így megjelentek azok a munkák is, amelyek az emlékezet bizonytalanságát, a valóság és a fikció keveredését, illetve a harmadik generáció nézőpontját állították a középpontba, akik gyakran már csak közvetett forrásokra támaszkodhatnak. Mindez azért kapcsolódhat a *Hamis vallomás*hoz, mivel a koncepciós per és a Móricból kikényszerített vallomás (tanúságtétel, tanúzás) éppen szembe megy a fent említett tanúságtételek „bizonyosságával”, igazával. A vallomás elé kerülő „hamis” előtag egy új paradigmát vezet be, amely éppen a Kékesi által is említett „morális kötelesség” dilemmájára világít rá, és egyben megfosztja a vallomást annak eredendően autentikus tartalmától, megkérdőjelezhetetlen igazságától.



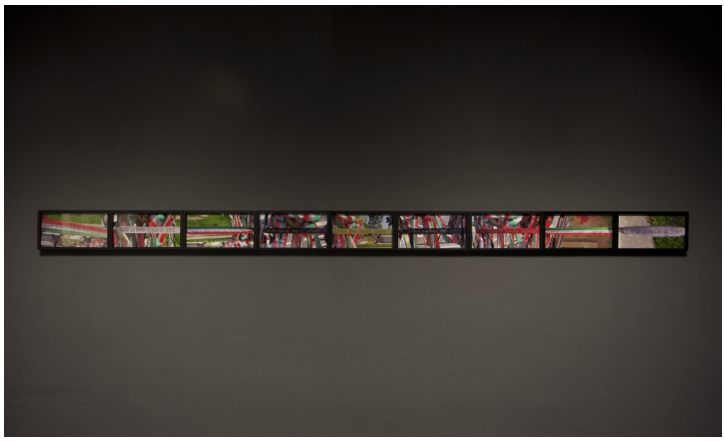
Németh Hajnal: Hamis vallomás /3

Ehhez kapcsolódhat az a jelenség is, amelyre Kékesi egy másik tanulmányában a *Verzió* elemzése kapcsán mutat rá, és amely a tanú szerepét kiterjeszti a nézőre is: ahogy Móric a vallomás

memorizálásával elképzeli a betanult eseménysort, úgy a néző számára is láthatóvá válik a gyilkosság jelenete. Tehát „aminek a film során részesei leszünk, az végső soron egy antiszemita imagináció: a film eléri, hogy *el tudjuk képzelni,* hogyan ölték meg Solymosi Esztert a zsidók, azaz, míg Scharf Móric (hamis) tanú lesz, mi magunk is, a képek hatása alatt (hamis) tanúkká válunk.” [35]

A *Hamis vallomás* fontos aspektusa annak jelenre való irányultsága, és nem szabad figyelmen kívül hagyni azt, hogy a mű esetében nem csupán egyszerű jelenbe adaptálásról, mai korba helyezésről van szó. [36] Ahogy arra már a bevezetőben is utaltam, a művészi újrajátszások mindig a jelenből szólnak hozzánk, és a múlt felidézésén keresztül az aktuális helyzetre (is) fel akarják hívni a figyelmet. „Németh videójának jelentősége tehát abban áll, hogy a történet újrajátszásának újrajátszása által átirányítja a figyelmet a jelenre” – írja KissPál. [37] Ez még egyértelműbbé válik a kiállításon látható fotósorozat által, amelyeket Kékesi Zoltánnal közösen jegyez Németh Hajnal. Ezek Tiszaeszláron készültek és olyan szimbolikus tereket mutatnak, mint az egykori tárgyalóterem Nyíregyházán (*Csendes hely I*.), vagy Solymosi Eszternek a rendszerváltás után (1994-ben) emelt „ál”-síremléke (*Hangos hely*), vagy a jelöletlen és elhagyatott zsidó temető (*Csendes hely II* .). [38] Kékesi is ezt hangsúlyozza az Artportalon megjelent interjúban, amikor azt mondja, hogy a kisajátítás (és újrajátszás) [39] gesztusán keresztül ebben az esetben a jelen történéseire szerették volna felhívni a figyelmet, egész pontosan az újraéledő szélsőjobboldali és nacionalista eszmékre. [40]

A 2013-as munka sajnos 2017-ben sem veszít aktualitásából. A fotókon a „tiszaeszlári per szélsőjobboldali recepciója, interpretációja” [41] jelenik meg – megdöbbentő látni, hogy napjainkban szélsőjobboldali zarándokhely Solymosi Eszter feldíszített sírja (kvázi emlékműve), akit 1989 után újfajta kultusz kezdett el övezni.



Németh Hajnal és Kékesi Zoltán: Hangos hely

A lány az évek során a nemzeti mártirológia részévé vált, és ez a tendencia illeszkedik abba a típusú múlthelyreállítási törekvésbe és önfelmentő narratívába, amely többek között a rendkívül problematikus *A német megszállás áldozatainak emlékművé*nek is a sajátja. [42] Emellett a bevezetőben említett hagyományos, történelmi újrajátszások múlthelyreállító, revizionista törekvéseibe is beilleszthető – ilyen lehet a Kékesi által példaként említett sír körüli eseménysorozat, melyben többször maga a „gyászoló anya” jelenik meg. [43] A Tiszaeszlárra jellemző „kettős topográfia” [44]

egyik végpontja az elhagyatott, gondozatlan zsidó temető a jelöletlen sírokkal és egy üresen hagyott kő emléktáblával, és ez kerül éles ellentétbe mind tematikusan, mind vizuálisan a másik végponttal, Solymosi Eszter feldíszített síremlékével.



Németh Hajnal-Kékesi Zoltán: Csendes hely I., II.

Tulajdonképpen mindkét sír szimbolikus tartalommal bír, míg az egyik egyfajta *nemhely* lett, amelynek üressége, csendje Tiszaeszlár nem létező viszonyát jelzi annak egykori zsidó közösségével, a másik kiemelt és fokozatosan újabb és újabb viszonyulásokkal gazdagodó helyszínné vált. Kékesi így foglalja össze a két hely egymáshoz való viszonyát:

> A zsidó temető elzárása e□s jeltelensége kimondatlanul is fontos eleme a falu túlsó oldalán zajló, a zsidó temetőt érintetlenül e□s tudomásom szerint említés nélkül hagyó, azaz ilyen értelemben mindenképpen tiszteletben tartó megemlékezéseknek, amelyek egy kultúrájában (e□s akár etnikumában is) homogén, jövőbeli Magyarország vi□zio□ja□ro□ is szólnak. [45]

A köztes, egyfajta átmeneti teret képviseli az egykori tárgyalóterem, ahol végül a felmentő ítéletet is meghozták. A történelem „aurája” valóban megelevenedik a dokumentarista képeken, az eredeti helyszínre való visszatérés kapcsán kilépünk a könyvtárszoba elvont, stilizált enteriőrjéből, és a földrajzi tér felé való elmozdulás egyben azt a fajta mozgást is jelzi, amellyel az alkotók a jelenhez kapcsolják a múltbeli eseményt. A tiszaeszlári per fordulópontjai szimbolikusan találkoznak térben és időben, párhuzamba állítva a magyarországi antiszemitizmus kezdetét jelző „nagy pert” és a jelen nacionalista-antiszemita megmozdulásait.

A vallomás középpontba állítása, illetve kiemelése az egyedi esetet mintha egyetemessé [46] növelné, ezáltal utalva arra, hogy vajon még hány ilyen eset történhetett meg, amelyről nem tudunk (erre utalhat az üres emléktábla is). A 2013-as videó utolsó másodperceiben eltűnik a kép és a vallomás szövegének írott formáját látjuk a fekete képernyőn, ezáltal is nyomatékot adva a jelenetnek. Ezt a részt Erdély filmjében Móric már magától olvassa fel, és itt is a kórus és a szólisták közösen énekelnek. [47] Amint az a Kékesi Zoltánnal készített interjúból is kiderült, a

kiállítás fontos eleme volt a kiemelés, a leszűkítés és a redukció – és ez, a videó utolsó jelenete mellett az idáig még nem említett harmadik elemre, a *Redukálás* című kottaállvány-installációra is igaz.



Németh Hajnal: Redukálás

Ezeken a vallomás szövegét olvashatjuk, amiből a fokozatos „kiradírozás" után elsőnek a gyilkosságra utaló rész tűnik el, [48] végül csak két szó marad: „ismeretlen gyermek", ami egyszerre utalhat Móricra és Eszterre, a két tulajdonképpeni áldozatra.



Németh Hajnal: Redukálás

A műtárgy-együttes [49] minimalizmusában is erőteljes hatást kelt, a megnyitó performansz után mintegy otthagyott, az ottfelejtettség érzetét keltő kottatartók az OSA nagy aulájában egyszerre árasztottak magányt és ürességet – a két gyerek elrontott, kettétört életét –, ugyanakkor a kottából eltűnő szöveg egy optimistább változatra is utalhat. A szöveg megsemmisülése, eltűnése egyfajta átírást és újraírást is jelenthet. Azáltal hogy a „hamis vallomás" eltűnik a sorokról, és a lapok megtisztulnak, lehetőség nyílhat – ahogy az egész munka is tulajdonképpen erre törekszik – egy újbóli interpretációra, a hamis, torzított verziók felülírására, megtörésére, átgondolására. Vagyis a majdnem üres kotta nemcsak az elmúlásra és a hiányra, hanem egy új kezdetre, *tabula rasá*ra is utalhat.

Jegyzetek

1. „Az 1883-ban lezajlott, drámai fordulatokban bővelkedő, bonyolult lefolyású tiszaeszlári per, az első modern jogi keretek között lefolytatott vérvád koronatanúja Scharf Móric, a helyi zsinagóga templomszolgájának (samesz) fia. Az ő vallomása alapján vádolták az eszlári zsidó lakosok egy részét az eltűnt Solymosi Eszter meggyilkolásával. A per végeztével mindannyiukat fölmentették a vádak alól a vádak bizonyítottsága híján." KissPál összefoglalása, KissPál Szabolcs – Marcos, Maria: Mintha nem történne semmi – Vádak, verziók, viszonyok. *Exindex*, 2012. június 12. URL.: http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=854tt az Annette Wievorka által a „lyamatát. z éneklés ise, tárisan hatott. s beszanszra
2. A projekt Kékesi Zoltánnal együttműködésben valósult meg, a *Csendes hely 1-2* és a *Hangos hel*y című fotósorozat közös munka, míg a *Hamis vallomás* videó Németh Hajnal munkája.
3. Jelen tanulmány a *Hamis vallomás /2 (*berlini) *és /3* (budapesti) változatot tárgyalja, különös tekintettel az utóbbira. Részletek a művész weboldalán: http://www.hajnalnemeth.com/works
4. Arns, Inke: *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. 2. URL: http://en.inkearns.de/files/2011/05/HWRI-Arns-Kat-2007-engl.pdf , a szövegrész fordítása Dánél Mónika: 1989/Románia: újrajátszás, archívum, történelmi esemény (plenáris előadás). *Híd*, 2016. május, *5*. szám, 6.
5. Caillet, Aline: Faire et refaire l'histoire: les pratiques de re-enactment. In Aline Caillet: *Dispositifs critiques – Le documentaire, du cinema aux arts visuels*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014. 103.
6. Jeremy Deller: *The Battle of Orgreave*, 2001. Film, 60' (Rendezte: Mike Figgis), Tate, London.
7. Arns: i.m. 8.
8. Blackson, Robert: Once More…With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture. *Art Journal*, 2007. tavasz, 66.1, 30. URL.:http://pages.akbild.ac.at/kdm/_media/_pdf/clausen/Blackson%20Once%20More.pdf
9. Ehhez az is érdekes adalék, amit Véri említ tanulmányában, mely szerint a művész eredetileg egy mai koncepciós per szövegéből kívánt kiindulni, ám végül, mivel egy kurzuson bemutatta a *Verzió*t, ennek hatására a tiszaeszlári tárgyalás anyaga mellett döntött. (Véri Dániel: A tiszaeszlári vérvád zenei feldolgozásai: hagyományok, interpretációk, narratívák. *Múlt és Jövő*, 2014/2. 29.)
10. Pierre Huyghe: *The Third Memory*, 2000. Két csatornás videoinstalláció hanggal, 9'32", Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
11. Véri Dániel: Több szólamban – verzió egy koncepciós perre. *Balkon,* 2012/6, 22. URL: https://issuu.com/elnfree/docs/balkon_2012_06/25.

12. Irwin: *Like to Like / Mount Triglav*, 2004. Színes fotó, 168 x 199,5 x 7 cm. Gregor Podnar Gallery; illetve Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša: *Mount Triglav on Mount Triglav*, 2007. Print, 70 x 106, 70 x 111, 70 x 87,5, Aksioma.
13. Véri: *A tiszeszlári vérvád zenei feldolgozásai: hagyományok, interpretációk, narratívák*, 29.
14. Lásd Tompa Andrea: A rasszizmus az, ami mindent legyőz – kritika a Szóról szóra előadásról. *Színház*, 2011. URL: http://www.old.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35989%3Anefogadd-el&catid=13%3Aszinhazonline&Itemid=23 [2017. 01. 15]
15. Vö. Ian Forsyth és Jane Pollard munkásságával, például a *Rock 'N' Roll Suicide* című munkával: http://www.iainandjane.com/work/live-art/a-rock-n-roll-suicide/
16. Milo Rau: *The Last Days of the Ceauşescus (Re-enactment of the Ceauşescu-Trial*), 2009.; illetve Milo Rau: *Breivik´s Statemen*t, 2012.
17. A Vera and Donald Blinken Open Society Archives kiállítótere.
18. KissPál – Marcos: i. m.
19. Véri: *A tiszeszlári vérvád zenei feldolgozásai: hagyományok, interpretációk, narratívák,* 31.
20. KissPál-Marcos: i.m.
21. Véri: *Több szólamban – verzió egy koncepciós perre*, 23.
22. „A *Verzió*ő re sze, a betani ta s-jelenet adja a mű cselekményét; azonban míg Erdélynél a vallomást a jegyző, Pe czely Kálmán jelenlétében Recsky András csendbiztos tanítja be, addig Némethnél – Krúdy regényének megfelelően – csak Pe czely van jelen" a 2012-es berlini változatban. A 2013-as budapesti változatban immár Recsky jelenik meg betanító szerepben, de Péczely is jelen van mint jegyző. Tehát itt Németh jobban támaszkodik a *Verzió* dramaturgiájára. In Véri: *A tiszeszlári vérvád zenei feldolgozásai: hagyományok, interpretációk, narratívák*, 29.
23. Véri: *A tiszeszlári vérvád zenei feldolgozásai: hagyományok, interpretációk, narratívák*, 29.
24. KissPál kritikájában az irodai változatról ír, de meglátásait lehet a könyvtárszobai változatra is alkalmazni.
25. Ez csak a fotóknál történik majd meg, amelyekről később lesz szó.
26. KissPál – Marcos: i. m.
27. Arns: i.m. 8.
28. Lásd: Keightley, Emily és Pickering, Michael: Painful Pasts. In *Research Methods for Memory Studies*. Szerk. Keightley, Emily és Michael Pickering. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013. 151–166.tt az Annette Wievorka által a „lyamatát. z éneklés ise, tárisan hatott. s beszanszra (a videóban is hallható zenemű került előa
29. Lásd: Turai Hedvig: A tabudöntés elmarad – Holokauszt-emlékezet és művészet (Major János: Scharf Móric emlékezete). *Ars Hungarica*, 2013/3, XXXIX. évfolyam (Kritikai teóriák és lokalitás), 335-344.
30. Kékesi Zoltán: Totem és fétis – esszé egy kultuszról. *Múlt és Jövő*, 2014/1. 45.
31. Kékesi Zoltán: *Haladék – Holokauszt-emlékezet a kortárs művészetben*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2011. 9.
32. Kékesi: *Haladék*, 10.
33. Uo. 10.
34. Kékesi: *Haladék*, 11. Kiem. K.Z.
35. Kékesi: *Totem és fétis – esszé egy kultuszról*, 45.
36. Ez igaz a *Verzió*ra is, például az, hogy a csendbiztost ifj. Rajk László alakítja, szintén erős utalás az apjával történt koncepciós perre és ezáltal a jelenre.amelyek lehettekekgy aulájábanan annak jelenre való irányultsága, n is. (" a Hamis vallomás sorozat elemzésére teszek kísérletetamelyek lehettekekgy aulájábanan annak jelenre való irányultsága, n is. (" a Hamis vallomás sorozat elemzésére teszek kísérletet

37. KissPál-Marcos: i.m.
38. „A tiszaeszla[]ri zsidó[]temetőt régóta nem használják; a málló[]sírok némelyikében még a per idején itt élt zsidók vagy azok leszármazottai nyugszanak." Kékesi: *Totem és fétis – esszé egy kultuszról*, 47.
39. Az újrajátszás kiegészítés tőlem származik.
40. Gócza Anita: Betonfallal körülvett, jelöletlen terület – beszélgetés Kékesi Zoltánnal. *Artportal,* 2013. december 4. URL.: http://artportal.hu/magazin/kortars/betonfallal-korulvett-jeloletlen-terulet [utolsó letöltés: 2017. 02. 16.]
41. Gócza: i. m.
42. Lásd bővebben Kékesi: *Totem és fétis – esszé egy kultuszról,* 40-52.
43. Kékesi: *Totem és fétis – esszé egy kultuszról,* 49.
44. Gócza: i.m.
45. Kékesi: *Totem és fétis – esszé egy kultuszról*, 48.
46. „A *Verzió*ban innentől egy kaddist hallani, a videóban egy zavarba ejtően hosszú, mozdulatlan jelenet néma csendjét, ami megtörésre vár egy olyan korban és helyzetben, amelyben a tekinteteket újra és újra egyre hamisabb narrációk és szövegek fedik el, mivel »a nagy per (…) ezer éve folyik, s mégsincs vége«." KissPál-Marcos: i. m.
47. „A *Verzio*[]ko[]vetve ve[]gu[] Ne[]methne[] is folye[]kony olvasa[]sra va[]t a[] az addig akadozo[]szo[]vegtanula[]s: Mo[]ric ma[]r nem e[]nekli, hanem a ko[]russal egyu[]tt olvassa a valloma[]st. Erde[]y – e[]s Ne[]meth – dramaturgiai megolda[]sa magyara[]zatot ad a hamis tanu[]sa[]g-te[]telre: atto[] a szo[]vegre[]sztől megy go[]rdu[]le[]kenyen, amelyben Mo[]ric maga[] e[]s apja[] is a gyilkossa[]g helyszi[]neke[]nt lei[]rt zsinago[]ga[]n ki[]vu[]re helyezi, mentesítve magukat a va[]d alo[]." Vérzá*t tiszeszlári vérvád zenei feldolgozásai: hagyományok, interpretációk, narratívák*, 30.
48. Uo. 31.
49. Vö. Németh Hajnal azon munkáival, ahol háttérvetítések előtt kottatartók sziluettjei látszanak, például az *Imagine War* sorozat.

Irodalomjegyzék

- Arns, Inke: *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. 2. URL: http://en.inkearns.de/files/2011/05/HWRI-Arns-Kat-2007-engl.pdf
- Blackson, Robert: Once More…With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture. *Art Journal*, 2007. tavasz, 66.1. URL.:http://pages.akbild.ac.at/kdm/_media/_pdf/clausen/Blackson%20Once%20More.pdf
- Caillet, Aline: Faire et refaire l'histoire: les pratiques de re-enactment. In Aline Caillet: *Dispositifs critiques – Le documentaire, du cinema aux arts visuels*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Dánél Mónika: 1989/Románia: újrajátszás, archívum, történelmi esemény (plenáris előadás). *Híd*, 2016. május, 5. szám
- Gócza Anita: Betonfallal körülvett, jelöletlen terület – beszélgetés Kékesi Zoltánnal. *Artportal,* 2013. december 4. URL: http://artportal.hu/magazin/kortars/betonfallal-korulvett-jeloletlen-terulet [utolsó letöltés: 2017. 02. 16.]
- Keightley, Emily és Pickering, Michael: Painful Pasts. In *Research Methods for Memory Studies*. Szerk. Keightley, Emily és Michael Pickering. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013. 151–166.tt az Annette Wievorka által a „lyamatát. z éneklés ise, tárisan hatott. s beszanszra (a

videóban is hallható zenemű került előa
- Kékesi Zoltán: *Haladék – Holokauszt-emlékezet a kortárs művészetben*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2011.
- Kékesi Zoltán: Totem és fétis – esszé egy kultuszról. *Múlt és Jövő*, 2014/1.
- KissPál Szabolcs – Marcos, Maria: Mintha nem történne semmi - Vádak, verziók, viszonyok. *Exindex*, 2012. június 12. URL.: http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=854tt az Annette Wievorka által a „lyamatát. z éneklés ise, tárisan hatott. s beszanszra (a videóban is hallható zenemű került előa
- Tompa Andrea: A rasszizmus az, ami mindent legyőz – kritika a Szóról szóra előadásról. *Színház*, 2011. URL: http://www.old.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35989%3Ane-fogadd-el&catid=13%3Aszinhazonline&Itemid=23 [2017. 01. 15]
- Turai Hedvig: A tabudöntés elmarad – Holokauszt-emlékezet és művészet (Major János: Scharf Móric emlékezete). *Ars Hungarica*, 2013/3. XXXIX. évfolyam (Kritikai teóriák és lokalitás), 335-344.
- Véri Dániel: A tiszaeszlári vérvád zenei feldolgozásai: hagyományok, interpretációk, narratívák. *Múlt és Jövő*, 2014/2.
- Véri Dániel: Több szólamban – verzió egy koncepciós perre. *Balkon,* 2012/6. URL: https://issuu.com/elnfree/docs/balkon_2012_06/25.

Filmográfia

- *Verzió* (Erdély Miklós, 1979)

© Apertúra, 2017. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2017/tel/gado-a-verzio-verzioja-nemeth-hajnal-hamis-vallomas-sorozatarol/