

Visszatérés a tett színhelyére. A holokausz traumája Kádár-kori magyar dokumentumfilmekben

Absztrakt

A tanulmány három Kádár-kori magyar dokumentumfilmben vizsgálja a holokausz traumájának megjelenítését. Az *Éva A 5116* (1964), valamint *A látogatás* (1982) és a *Társasutazás* (1985) című filmeket összeköti, hogy egy-egy utazást állítanak a narratíva centrumába, amelyek a múltba, a trauma helyszínére vezetnek vagy a traumával történő szembenézésre készítetnek. A filmelemzések azt vizsgálják, hogy milyen alkotói stratégiák mentén értelmezik a holokausz túlélőinek traumával történő szembenézését és megküzdését, milyen szerepet játszik a vészidőszak óta eltelt idő a szereplők megküzdésében, valamint hogy az aktuális Kádár-kori emlékezetpolitika és a domináns dokumentumfilmes paradigma miként befolyásolta a művek elkészítését és ábrázolási lehetőségeit.

Szerző

Stóhr Lóránt (1974) az *Élet és Irodalom* filmkritikusa, a Színház-és Filmművészeti Egyetem docense. Szakterülete: filmmelodráma, Fassbinder életműve, dokumentumfilm, kortárs film. E-mail: stohrlorant@szfe.hu

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.3.2>

Visszatérés a tett színhelyére. A holokausztraumája Kádár-kori magyar dokumentumfilmekben

Bevezetés

A holokausztraumájának reprezentálhatósága a művészet gyakorló és teoretikusai számára a táborok felszabadulása óta alapvető kérdés.^[1] Ábrázolható-e a holokausztrauma? S ha igen, ki teheti meg és milyen műfajban? Kisantal Tamás könyvében Terrence Des Pres nyomán^[2] összefoglalja a holokausztkanon szabályrendszerét, amelynek része a holokausztraumát egyedi eseményként való feldolgozása, a szorosan vett valósághűség és a komolyság.^[3] A holokausztraumájának fenti konvenciórendszere egyenesen predesztinálja a sokáig a „józanág diskurzusa”^[4] körébe utalt dokumentumfilm műfaját a téma feldolgozására. A pszichoanalitikus alapú traumaelméletek képviselői (Cathy Caruth, Dori Laub, Shoshana Felman) másfelől a sokszerű esemény adekvát ábrázolásának a nem folytonos narratívát, a töreket, az elhallgatásokat, a kimondhatatlan kimondását tartják,^[5] ami ellene megy számos hagyományos dokumentumfilm módszerének. Vajon akkor hogyan lehet képes a trauma reprezentálására? Finn Daniels-Yeomans jogosan teszi fel a kérdést, hogy „ha a traumatikus élmények szétörik a reprezentáció folyamatait, akkor hogyan kapcsolhatóak össze ezek a dokumentumfilm »alapvetően« reprezentációs médiumán keresztül?»^[6] A kilencvenes évek traumaelméletei számára a megtermékenyítő hatású, kiemelkedő példa Claude Lanzmann *Shoah* (1985) című dokumentumfilmje, ami az egykor megélt érzelmek kijátszásán, újramegélésén, a tanúságtételen, a hiányok felmutatásán keresztül tud felmutatni, átélhetővé tenni valami lényegit a trauma természetéből a befogadó számára.

A kelet-európai szovjet blokk országokban a kommunista ideológia és a Szovjetunió vezetésének aktuális politikai érdekei tovább nehezítették a holokausztraumájának ábrázolását. Magyarországon a kommunista vezetés tabukkal vette körbe a holokausztraumát, ami a filmművészetben a zsidóság szisztematikus kiirtásának elhallgatásához vezetett. „A vészkorszakról való beszédet a kommunista diktatúra tabuvá tette, illetve részben inautentikussá, amennyiben az »antifasiszta« ideológia keretébe helyezte.”^[7] Tanulmányomban három Kádár-korszakban készült dokumentumfilmet elemzek a holokausztraumát mint egyéni és kollektív trauma reprezentációja szempontjából: Nádasy László *Éva A 5116* (1964), B. Révész László *A látogatás* (1982) és Gazdag Gyula *Társasutazás* (1985) című műveit, vagyis egy hatvanas évekből és két nyolcvanas években készült alkotást. A mintegy

húsz év különbség a két korszak között lehetőséget ad arra, hogy a holokausz emlékezetpolitikai állásának, a traumatikus eseménytől eltelt idő és a dokumentumfilm-művészet aktuális reprezentációs stratégiáinak függvényében vessem össze a három alkotást, a holokausz különböző dokumentumfilmes reprezentációit. Az elemzés vezérfonalaként az utazásnarratíva szolgál: amíg a 60-as években az utazás a traumatikus esemény kísértetének visszatérése, egyfajta kísértetjárás, addig a 80-as években már részben tudatosan felvállalt fájdalmas gyászmunkából, részben megszállott ismétlési kényszerből eredő szembenézést hozó zárandoklat.

Az utazásnarratíva a holokausz-dokumentumfilmekben

A holokausztirodalom egyik inherens motívuma az utazás, amely különféle kulturális értelmezéseket (halott világba tartó út, pokolra szállás, kifordított nevelődési történet) nyer az alkotásokban.^[8] A témáról szóló dokumentumfilmekben szintén gyakran megjelenik az utazás motívuma, amelynek alanyai általában a túlélők és/vagy leszármazottjaik. Annette Insdorf személyes dokumentumfilmeknek nevezi azokat az alkotásokat, amelyek „nyomon követik a túlélő visszatérését arra a helyre, ami már nem ismeri őt, általában a magát a veszteséget jelentő szülővárosba, vagy a még mindig a rettenet szagát árasztó koncentrációs táborba.”^[9] A klasszikus holokausztirodalommal szemben a személyes dokumentumfilmben az utazások nem a deportálás történetének rekonstrukciójaként, jóval inkább a múltba vezető utazásként értelmezhetők.^[10] Az emlékezés – ami mindig szimbolikus utazás a múltba – valóságos utazással kapcsolódik össze a dokumentumfilmekben, az utazás az emlékezés médiumává válik.

Murai András és Tóth Eszter Zsófia nem a traumatizált utazó, hanem a filmkészítő és a befogadó szempontjából, a kollektív emlékezet megteremtésében játszott szerepét elemezve vizsgálják a holokausz-dokumentumfilmek utazásnarratíváját. A szerzőpáros szerint „a traumatapasztalat-átadás folyamatának fontos eleme az emlékezeti tér megjelenítése”^[11], ezért a dokumentumfilmek az élmények elbeszéléséhez a holokausz eseményeinek terét igyekeznek különféle módszerekkel felidézni a néző számára. A szerzők által azonosított négy különböző módszer egyike a visszatérés, amikor a túlélők, szemtanúk és áldozatok a kamera részvétele mellett felkeresik a holokausz eseményeinek helyszíneit. „A hely funkciója ekkor az emlékek előhívása, az érzések felidézése, a múlt eseményeivel való szembesítés.”^[12] A továbbiakban a szerzőpárosnak ezt a megállapítást kívánom árnyalni, részletesen megvizsgálni, hogy mi történik a túlélőkkel a különböző esetekben, milyen szerepe van a trauma utótörténetében az utazásnak. A három film utazásai a múlttal való szembesülés különféle tapasztalatát hozzák el az utazók/emlékezők számára. Az *Éva A 5116*-ban egy szimbolikus utazást tesznek az emlékezők azzal, hogy a múlt eleven kísértete tér vissza Auschwitzból az otthonaikba, *A látogatásban* a túlélő a trauma előtti nosztalgiával átitatott otthonába próbál visszatérni, hogy ott azzal szembesüljön, a trauma széttörte a nosztalgia világát, végül a *Társasutazás* visszatérés a tett színhelyére, közösségi zárandoklat a szenvedések helyszínére.

Emlékezet- és filmpolitikai keretek

A holokausztot a szovjet befolyás alatt álló kelet-európai országokban, azon belül Magyarországon erős politikai elhallgatás vette körül. A demokratikus viszonyok hiányából következett a zsidók elpusztítására való emlékezés elfojtása. Az 1949-ben sztálinista diktatúrát kiépítő kommunista vezetés „a »fasiszta Magyarország« fordulatot a lakosság megfélemlítésére használta, és semmit sem kívánt kevésbé, mint a trauma *oldását*. A »zsidókérdést« [...] száműzte a nyilvánosságból. Tabuvá tette.”^[13] Az 1956-os forradalom után berendezkedő, Kádár János vezette új hatalom a zsidóknak a korábbi sztálinista vezetésben való túlreprezentáltsága miatt az antikommunizmus és antiszemitizmus összekapcsolódását igyekezett a zsidókérdés elhallgatásával elkerülni. „A kádári Magyarországon tilos volt a zsidózás, de arról sem eshetett szó, hogy van-e antiszemitizmus, a zsidókérdés mint olyan, és annak bármelyik részeleme tabukérdéssé, áthidaltnak, megoldottnak vett problémává minősült.”^[14]

A zsidóságot övező politikai tabuk miatt a három T cenzurális rendszerében a holokausztról sokáig kizárólag „tűrt” alkotások születhettek, azok is sokáig csak az előírt humanista ideológiai keretrendszerben. A játékfilmgyártásban tíz év telt el a magyarországi deportálások után, amikor végre 1954–1955-ben egy vígjátékban és egy felszabadulásról szóló drámában megjelent a holokauszt motívuma. A téma később is csak a hatvanas évektől kezdve, a kultúra oldódó cenzurális keretei között kapott valamivel nagyobb hangsúlyt (*Két félidő a pokolban*. Fábri Zoltán, 1961; *Nappali sötétség*. Fábri Zoltán, 1962; *Utószezon*. Fábri Zoltán, 1967; *Apa*. Szabó István, 1966, stb).^l

^{15]} Az erős politikai kontroll alatt tartott magyar dokumentumfilmben egészen a hatvanas évek elejéig kellett várni a holokauszt tematikus megjelenésére, ami az évtizedben mindösszesen két alkotást jelentett (*Éva A 5116*. Nádasz László, 1964; *Jelenlét*. Jancsó Miklós, 1965). Az elsősorban a jelenkor társadalmi kérdéseit tematizáló hetvenes évekbeli dokumentumfilmből szinte teljesen hiányzik a téma (egyetlen kivétel: *Jelenlét II*. Jancsó Miklós, 1978), és csak a nyolcvanas évek eleje és a deportálások negyvenedik évfordulója hozott látványos növekedést a vészkorszakról szóló nemfikciós alkotásokban (*A látogatás*, a *Társasutazás*, valamint az *Endlösung*. Fehéri Tamás, 1984).

Az államszocialista rendszer gyengülése már megengedte a történelmi tabutémák – részben illegálisan készülő (pl. *Recsk*. Böszörményi Géza – Gyarmathy Livia, 1988), részben utólag betiltott (pl. *Pócspetri*. Ember Judit, 1982) – dokumentumfilmes reprezentációját a történelmi dokumentumfilm jelentős hullámát eredményezve a nyolcvanas években. A magyar dokumentumfilm a nemzetközi trendekkel párhuzamosan a személyes tanúságtétel felé fordult, és a mindentudó narrátorok és megszólaltatott történészek értelmezéseit kerülve vagy mellékes szerepbe utalva az emlékeiket felidéző arcokra összpontosított.^[16] Bár számos, elsősorban a sztálinista vezetés bűneit taglaló történelmi tabu tematizálódott, Sárközy Réka rámutat, hogy a 80-as évek magyar dokumentumfilmjei a „történelmet sorozatos sérelmek történeteként”^[17] értelmezték és közvetítették, ami a magyar társadalom önigazolásához és a felelősség elhárításához vezetett. Ez a történelmi szemléletmód a holokauszt további elhallgatását

eredményezte az alkotók részéről, így bár néhány alkotásban megjelent az Endlösung témája, közel sem váltak ezek a filmek olyan jelentős kulturális eseményekké, mint a Szovjetuniót megszálló magyar hadsereg pusztulását (*Krónika*. Sára Sándor, 1982) vagy a magyarországi kényszermunkatábor (*Recsk*. Böszörményi Géza – Gyarmathy Livia, 1988) leleplező alkotások.

A szigorú cenzurális felügyelet alatt álló dokumentumfilm-gyártásban tehát a holokausztról szóló alkotások egyike sem tartozott a korszak „támogatott” művei közé. A három elemzett film mindegyike kis költségvetésből, egyéni kijárási alapján, a bevett mechanizmusok megkerülésével, kísérleti jelleggel készülhetett el.^[18] A három példám közül az *Éva A 5116* egy erősen irányított filmgyártásban, az uralkodó emlékezetpolitikai narratíva részleges érvényesítésével, míg a Kádár-korszak erodálódásának és a cenzurális korlátok enyhülésének időszakában készült két másik film a köztük eltelt idő függvényében különböző mértékben, de egyaránt a zsidóságot érintő társadalmi tabuk kimondását és az uralkodó emlékezetpolitikai keretek felrúgását hozta el az államszocialista nyilvánosságba.

Kísértetjárás az *Éva A 5116*-ban

Az *Éva A 5116* sajátos kulturális és politikai kontextusban született. A holokauszt értelmezése terén ekkor még a progresszív narratíva államszocialista változata az uralkodó paradigma. A progresszív narratíva „azt állítja, hogy a társadalmi gonosz által kiváltott trauma leküzdhető, hogy a nácizmus le lesz győzve és el lesz törölve a föld színéről, és hogy egy olyan traumatikus múltba lesz végül száműzve, amelynek sötétségét egy új és erőteljes társadalmi fény fogja majd széteszlatni”.^[19] A progresszív narratíva magyarországi változatában, a szocialista humanizmusban a kommunizmus győzi le a mindenkor fasisztát és hoz el egy emberhez méltó életet. A szocialista humanizmus nem vetett számot a holokauszt egyedi, traumatikus tapasztalatával, ami ellentmondott a humanitásra alapozott kultúra fejlődés- és üdvtörténetének.^[20] A szocialista humanizmus univerzális magyarázóelvé és esztétikája azáltal szolgálta a Kádár-rendszer politikai-kulturális érdekeit, hogy segítette elfelejteni a holokauszt valóságos tényeit és benne a magyar társadalom felelősségét.^[21]

Másfelől viszont a film már az Eichmann-per után készült, ami Annette Wieviorka szerint a tanú korának eljövételét hozta el.^[22] A túlélők személyes tanúságtételei a holokauszt értelmezésének tragikus narratívájához vezetnek^[23], ami az államszocializmus idején Magyarországon még nem bontakozhatott ki, ám az *Éva A 5116*-ban már megjelent. A film nem sokkal az Eichmann-per után készült, ami alapvetően változtatta meg a holokauszt emlékezetpolitikai kereteit nemcsak Nyugaton, hanem Magyarországon is. „Minden hivatalos kódosítás mellett is az Eichmann-perről kell számítanunk a Holocaustról való nyilvános beszéd kezdetét Magyarországon: a zsidógyilkosság emlékének közüggé válását.”^[24] A film recepciójában ugyanakkor még világosan tetten érhető a Kádár-rendszer emlékezetpolitikai keretrendszere, az az Eichmann-perrel szóló tudósításokban is követett felfogás, hogy a kritikusok kerülték a zsidó szót, a filmben bemutatott sorsokat a fasiszták áldozataiként írták le, és egy univerzális humanista üzenetet olvastak ki az

alkotásból,^[25] miközben a 60-as évek elején ritkaságszámba menő értő és érzékeny szakkritika rámutatott a filmet átjáró tragikus narratívára.^[26]

Az *Éva A 5116* forgatása a párt országos napilapjában^[27] és a zsidó hitközség *Új Élet* című hetilapban 1962 decemberében megjelent újságcikk nyomán indult el. A cikk hírt adott Eva Krczról, a magyar származású Oświęcimben élő lányról, aki kisgyerekként élte túl az auschwitzi haláltábor, és Magyarországon keresi családját. Erre és a zsidó hetilapban megjelent újságcikkekre több százan jelentkeztek olvasói levél formájában. Nádasy László forgatókönyvíró-rendező az újságcikkek nyomán a Budapest Filmstúdióban kezdi el forgatni a filmet. Az emlékezetpolitikai kényszerek és lehetőségek befolyásolták az *Éva A 5116* szerkezetét, ami a múlt és jövő, a holokauszttól felnőttként átélte nemzedék és az államszocialista politikai rendszerben szocializálódó fiatalok szembenállására épül. Nádasy László úgy képes a holokausztra traumáját hitelesen reprezentálni, hogy közben a progresszív narratíva elvárásait is kielégíti. A progresszív narratívát a bevezetés magyarázó módjában elhangzó hangkommentár indítja el, amely patetikus hangvételben összefoglalja a megsemmisítő táborok történetét, nem hallgatva el, hogy a transzportok magyarországi zsidókat vittek Auschwitzba. A hangkommentárt a múzeummá alakított auschwitzi koncentrációs táborban készült felvételek, valamint a deportálásokról, a koncentrációs táborokról, a halottak tömegeiről, a csontsovány túlélőkről készült, sokkoló archív fényképek és filmek kísérik. Az archívokat és az auschwitzi múzeumban tett látogatást ellenpontozza az emberarcú szocializmus boldogságképe. A vidám, az életnek örvendező fiatalok képsorai azt sugallják, hogy az új generációnak már nem kell Auschwitz árnyával küszködni.

A címszereplő, Eva Krcz nem önálló személyiség, hanem a film emlékezetpolitikai kettősségének megfelelően különböző szimbolikus jelentéseket hordozó karakter. A holokausztra progresszív értelmezésében Eva a jövőt képviselő tipikus fiatal, aki kirakatokat néz, ruhát próbál, barátnőivel sétál, táncol, élvezte az életet, és szinte semmire sem emlékszik Auschwitz élményéből. Az auschwitzi múzeum munkatársa, Tadeusz Szymański biztatására Eva mégis megpróbálja megkeresni magyarországi szüleit, s ezzel megfordítja az idő kerekét, elindul vissza a múltba. A szülőkeresés a kollektív amnéziát fenntartó progresszív narratíva szétválásához és a trauma örök jelenének felmutatásához vezet. Eva Magyarországra látogatása a holokauszttúlélő különös hazatérése (s mint ilyen, *A látogatás* előfutára), amelynek során a hazatérő áldozat semmire sem emlékszik múltjából, állandóan változó vendéglátói, lehetséges rokonai próbálnak emlékeket kölcsönözni neki. Evának a hazatérése során nem egyetlen valóságos, elveszett múltat kell elgyászolnia (mint Bruck Edithnek *A látogatás*ban), hanem számtalan lehetséges gyerekkor, szülő és rokon elvesztését kell megélnie. Eva alapvetően nem önmaga elvesztett gyerekkorát, hanem „szülei”, megannyi Auschwitzban gyerekként elvesztett apa és anya, valamint gyerekeik, számtalan kis Éva sorsát siratja. Eva találkozásai a holokauszttúlélővel felszakítják a holokauszttól felnőtt fejjel megélt generáció fájdalmas emlékeit, ami a lányt azzal a rá nehezedő megoldhatatlan feladattal szembesíti, hogy neki kellene helyreállítania Auschwitz összes áldozatának visszahozhatatlan veszteségét. A találkozások során megindult, könnyekre fakadó Eva ezáltal az egész közösséget érintő gyász megélőjévé, s ezáltal a néző érzelmeinek kanalizálójává válik a

filmben.

Az *Éva A 5116*-ban nemcsak a túlélők, de a rokonaik és a szomszédaik is a holokauszt traumájának hatása alatt állnak, hiszen, mint Dominick LaCapra figyelmeztet rá, a traumatikus esemény „mindenkit megérint, aki kapcsolatba kerül vele: elkövetőt, kollaboránst, járókelőt, ellenállót s azokat is, akik utána születtek”.^[28] A magyarországi deportálások után húsz évvel elszenvetői még nem dolgozták fel a traumát, különösen nem egy olyan társadalomban, amely a múltbéli szenvedés elhallgatására kényszeríti az áldozatokat. A dokumentumfilm készítése a trauma elszenvetői számára megnyitja a lehetőséget, hogy legálisan beszéljenek múltjukról és fájdalmaikról a nyilvánosság előtt. A film úttörő technikájának döntő szerep jut a szereplők arcának és hangjának egyenértékű visszaadásában. A korabeli magyar filmgyártásban még nem állt rendelkezésre a direct cinema és a cinema verité új vívmánya, a könnyű, 16 mm-es, szinkronhang rögzítésére alkalmas kamera, ezért a képet és a hangot külön rögzítették. A magyar dokumentumfilm-történetben a mindentudó narrátorhangra építő magyarázó vagy a képek erejére építő lírai dokumentumfilmek után forradalmi újdonságot képviselő *Éva A 5116* a tanúságtevők hangjának visszatérését hozza, ahogy Shoshana Felman fogalmaz a *Shoah* kapcsán.^[29] Lanzmann-nal szemben azonban a film készítői nem kényszerítik – egyfajta morális kötelességre hivatkozva – tanúskodásra a túlélőket, hanem hagyják, hogy a múlt árnyával találkozva érzelmeik felszínre törjenek.

Eva Krcz alakjával a múlt tör be a tabukkal és hallgatással körbevett jelenbe, és segít hangot adni a két évtizede kibeszéletlen fájdalmaknak, a gyásznak és az elfojtott büntudatnak. Eva a túlélők számára a múlt kísértete, aki visszatér hozzájuk és elevenné teszi számukra a traumatikus emlékeket. Az áldozatok – az elemzésre kerülő későbbi filmekkel szemben – nem szándékosan térnek vissza a múltba, hanem Eva út rajtuk Auschwitz reprezentánsaként, ezért a múlttal való találkozás megélése részükről sem tudatos és kontrollált. A túlélők az elvesztett kislánnyal kapcsolatos emlékeiket idézve hoznak felszínre valamennyit traumatikus élményeikből: hogyan éltek együtt családjukkal a deportálások előtt, hogyan veszítették el (vagy szem elől) őket a deportálások során, Auschwitzban, vagy amíg ők munkaszolgálatban voltak, s hogyan reménykedtek a megtalálásukban. A megszólalások – részben a vágás sajátosságai miatt – sokkal inkább tűnnek szaggatott emléktöredékeknek, a veszteségélmény legfájdalmasabb mozzanatait összesűrítő képekhez való fixációknak, mint a történeteket rendezetten elmesélő, összefüggő narratíváknak. Az *Éva A 5116* a tudatos szembenézés helyett a tudattalan helyreállítási vágyak kétségbeesett megélését reprezentálja. Az emlékek szaggatottan feltörő felidézése minduntalan racionalizáló jellegű, ám mélyen irracionális magyarázatokba torkollik azzal kapcsolatosan, hogyan sikerült saját vagy ismerősük elvesztett kislányának megmenekülnie a biztos halálból. „Nem bírom ezeket a dolgokat elfelejteni, előttem vannak, hiába, nem tehetek róla. Nem tudom, mi lesz velem, ha nem az enyém” – mondja az Elemér nevű egykori munkaszolgálatos túlélő. A megtört arcú férfi mondatai összesűrítik magukban a trauma kísértő élményeit, a felejtésnek az államszocialista emlékezetpolitika által ráerőlt imperatívuszát, végül pedig az Eva által felkínált konkrét jóvátételi lehetőséget, amely a veszteség megszüntetésének, következképpen a

kényszeres emlékezésnek felfüggesztésével kecsegtet.

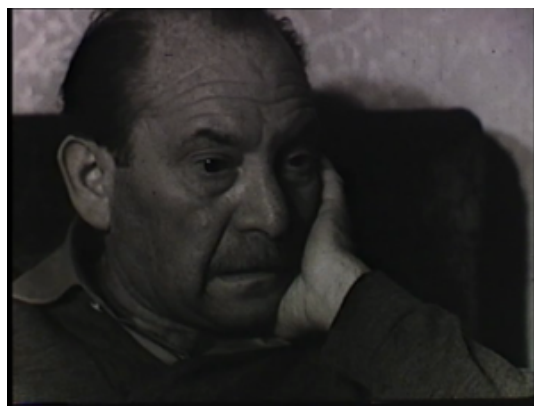
A pszichoanalitikus traumaelméletek flashbackek, álmok, a múlt különböző nem narratív betörései mentén a trauma elmesélhetetlen, megragadhatatlan, reprezentálhatatlan jellegére mutatnak rá. „A flashback vagy a traumatikus újrajátszás egyszerre hordozza az *esemény igazságát* és az *esemény felfoghatatlanságának igazságát*.”^[30] A traumatikus élmények közelségének köszönhetően az *Éva A 5116*-ban még a történetekről alkotott összefüggő narratíva és a fájdalom kimondásának helyét időnként az álmok elmesélése veszi át. Az egyik megszólaló, egy holokauszt túlélő arról beszél, hogy az elpusztított feleségével gyakran álmodik, ám kislányával sohasem. A kislány halálának élménye még a feleségénél is erősebb cenzúra alá esik a túlélő tudati működésében, közvetlen formában nem engedi az álomtartalomban megjeleníteni. A másik szereplő, egy egyenruhás férfi megszólalása álma felidézésével kezdődik, amelyben az ő saját „Évája”, vagyis saját holokausztban elvesztett kislány ismerőse elevenedik meg.

Azt álmodtam, hogy valahogy be voltam csukva, egy gettófélébe zárva, és ott mentünk a többivel együtt. És egy nő volt az őr, és mondom neki, hogy legyen szíves, kartársnő, engem ne tessék itt fogni. Ne fogjon itt, én a falubeliekkel akarok menni. És hát aztán jobban nézem, és megismertem ezt a kislányt. Hát mondom, te vagy az Évike! Hát maga, Gyuri bátyám, maga már sehova sem megy. De mondom, hogy én akkor is elmegyek az én barátaimmal.

A rendező a zsidók gettóba terelésének és bevagonírozásának archív képsoraival illusztrálja az álom történetét. Az álom értelmezéséhez csak ezután kap a néző fogódzkodókat. A férfi – akit ekkor már megmutat a kamera – elmeséli, hogy a holokauszt időszakában tanítóként dolgozott egy falusi iskolában, és egy zsidó kislány, akinek már nem volt szabad óvodába sem mennie, rendszeresen bejárt az óráira. Egy alkalommal, amikor a plébános elment az ablak előtt, a tanító félelmében „demonstrációs eszközként” állította be a kislányt, azt mondta neki, hogy rajta keresztül illusztrálja a diákoknak, milyenek a zsidók. Bár az interjúrészletben nem hangzik el, sejthető, hogy álma új keletű és az Eva Krcz-ről olvasott újsághír idézhette elő. A volt tanító álmát a – Judith Hermann-i kifejezéssel élve – „szemtanú-bűntudat”^[31], a felnőttként visszatérő áldozattal való találkozást övező fantázia motiválta. Gettóba zártsága az áldozatokkal való azonosulásként értelmezhető. Az álom elmesélésében árulkodóak az elhagyott alanyok: a férfi nem mondja ki, hogy kikkel volt összezárva és kikkel szeretett volna együtt menni – a zsidó szó közéleti tabusítása és a tudat cenzúrája figyelhető meg a beszámolóban. Az álom másik fontos mozzanata a bűntudatból eredő megfordítás. Egykoron „Gyuri bácsi” volt az „őr” a gettóban, vagyis tanítóként azzal a gesztusával, hogy demonstrációs állatként címkézte fel s így rekesztette ki „Évát” az emberi közösségből, míg a kísérteties módon felnőttként visszatérő halott a felette hatalommal rendelkező őr szerepét kapja álmában, aki nem engedi, hogy a „barátaival”, feltételezhetően zsidó sorstársaival tartson a deportálásokban, hogy utólag osztozzon sorsukban. A bűntudatról nyíltan árulkodó álom érzelmi motivációját aláhúzza, hogy a férfi zavartan elismeri, ő maga is felelősnek érzi magát a zsidók elpusztításának bűnében, még ha akkoriban nem is volt

tudatában a történeteknek.^[32] A múltbéli tehetetlenségét, bűnrészességét kompenzálандó szeretné az életbe visszavarázsolni „Évikét”, jóvátenni a bűnnel terhes múltat. A megszólalás jelentőségét az adja, hogy ez az egyetlen általam ismert vallomás a magyar dokumentumfilm-történetben, amelyben a nem zsidó szomszéd/szemtanú a holokauszt során elpusztított magyar zsidó embertársaival kapcsolatos, mélyen átélt büntudatát osztja meg a nyilvánossággal a kamera előtt.

A vallomásokat Eva Krcz újságcikkben közölt gyerekkori fotója indítja el, ezért a film fő motívuma a fotó, az arckép. A kép a szinkronhang hiánya miatt önálló minőséget alkot, Sára Sándor operatőr szabadon komponálhatott, nem kellett szükségképpen a beszélő arcot követnie kamerájával. Sára a 60-as évek magyar fotó-, valamint játék- és dokumentumfilm-művészetében egyedi minőségű portrékkal tűnt ki, 1962-ben bemutatott *Cigányok* című költői dokumentumfilmje a magyar dokumentumfilm-művészet egyik fordulópontját jelentette. Sára az *Éva A 5116*-ban többnyire nem beszéd közben fényképezi az arcokat, tehát vizuális szempontból nem a tanúskodás pillanata a legfontosabb mozzanat, hanem a megtört tekintetekből kiolvasható szótlán fájdalom, a túlélőket gyötrő melankólia, a poszttraumás állapot. A progresszív narratívánál hatásosabb filmes eszközök ezek az arcképek, amelyek a múlt töredékesen felidézett emlékeinél is erőteljesebben árulkodnak a holokauszt traumatikus természetéről.



Éva A 5116

A jóvátétel kínzó vágya a hasonlóságok kitartó keresésére sarkallja az emlékezőket. Eva a projektív felület, amelyre minden túlélő, szomszéd rávetítheti helyreállítási vágyát és büntudatát. Az auschwitzi tábor felszabadulása után készült gyerekkori fotóját az elpusztított kislányok korabeli fotóihoz méregetik, a test vonásaiban, a gesztusokban keresik és találják meg a hasonlatosságot vagy a gyerekkel vagy annak szüleivel. A fotó nézegetésével saját gyerekükké igyekeznek tenni Evát, ami a túlélést jelenti számukra. A fénykép kisajátításával egyúttal arcot próbálnak adni a halottaknak és elvesztetteknek. A traumaelméletben fontos szerepet kap az arcadás, a prozopopeia, ami „egyfajta etikai dimenzióra tesz szert, részben Lévinas filozófiájának köszönhetően, aki az

etikai filozófiát megalapozó másik alapvető másságát az arc figurájával írta le. A prozopopeia tehát a felépülés (recuperation) stratégiájává válik, amely visszaszerzi a másikat a felejtés homályából”^[33]. Az *Éva A 5116* szereplői az elvesztett arcokat igyekeznek előhívni a kollektív amnéziából, míg a film alkotói a szenvedő arcok megmutatásával a holokauszt traumájának elfelejtésére kárhoztatott áldozatokat hozzák a nyilvánosság napvilágára.

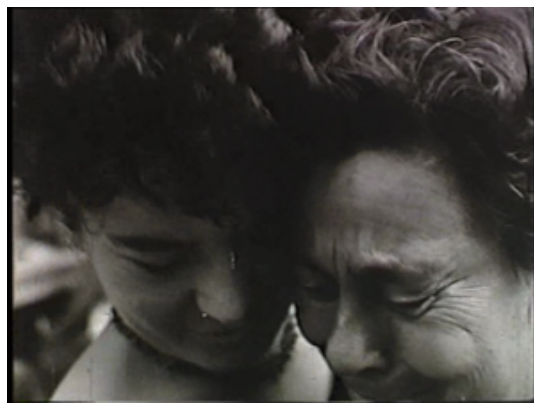


Éva A 5116

A filmkészítők egy különös vizuális megoldással húzzák alá a halálból visszatérő lány kísértetiességét. A büntudattól szenvedő tanár visszaemlékezése közben a fotókkal teleszórt asztal polírozott felületén az emlékező férfi és egy masnis kislány tükröződik. A képsor azt sugallja, hogy az elvesztett, feltehetően meggyilkolt zsidó kislány kísértetként tovább él a túlélők és szemtanúk tudattalanjában. A következő képsorok a masnis kislányt szemtől szembe mutatják, aki valószínűsíthetően a férfi saját kislánya, a vágás mégis azt sugallja, hogy az újságban közölt fotón látott egykori kislány elevenedett meg. A szekvencia Eva és az elvesztett kislányok egyformaságára mutat rá, amit a hajukba kötött szalag húz alá. Az emlékezők nagy részéből a hajba kötött szalag hívja elő az emléket, nem a konkrét gyereket látják maguk előtt, hanem az Ártatlan Kislány archetípusát, akinek tudatukba való betörése kanalizálja a túlélők gyászát és büntudatát.

Eva látogatásával a túlélők számára ténylegesen megelevenedik a fotókon látott arc, és visszatér az életükbe. Megérintik az arcát, és a tapintás segítségével igazolják a testté lett kép azonosságát az elvesztett gyerekekkel. A hús-vér Evával nem beszélgetni akarnak, a lány nem válik önálló személyiséggé számukra, hanem a jóvátételi vágyak projektív felülete marad. A tudományos módszer, az ujjlenyomatok elemzése ismét csak a felületek hasonlóságán alapulva adhatna végső bizonyosságot a rokonságról, amit nem ad meg a csodákra várakozóknak. Az orvosi vizsgálatok negatív leletei azonban nem cáfolhatják meg a halott feltámadásába vetett hitet, és a megszólalók szerint Eva a bizonyítékok ellenére is az ő lányuk, akit másodszorra nem veszíthetnek el. Különös módon rímel erre a *Saul fia* (Nemes Jeles László, 2015) „címszereplőjének” kísérteties története,

amelyet Georges Didi-Huberman az újrakezdés lehetséges mozzanataként olvas. „Saul példaértéke – és amióta ez a történet létezik, a filmé – azon alapul, hogy egy olyan, a világgal és a benne működő kegyetlenséggel minden ízében szembeforduló helyzetet tudott teremteni, amelyben *létezik egy gyermek*, pedig már halott.”^[34]



Éva A 5116

A gyermeküket elvesztett holokauszt túlélők és hozzátartozóik jóvá szeretnék tenni a történeteket. A valóságos jóvátétel a holokauszt esetében azért sem lehetséges, mert – mint Pintér Judit Nóra írja – nincs egyetlen személy vagy egy jól körülhatárolható csoport, akitől jóvátételt lehetne várni. Pintér arra figyelmeztet, hogy a jóvátétel valóságosan, a maga konkrétságában nem, csakis szimbolikusan, a trauma feldolgozásával lehetséges. „A jóvátétel materiális értelemben természetesen nem lehetséges. Nem lehet visszafordítani az időt és meg nem történtté tenni a múlt eseményeit.”^[35] Az *Éva A 5116*-ban mégis felmerül a valóságos, materiális jóvátétel lehetősége. Az áldozatok traumatikus veszteségét és a szemtanúk büntudatát enyhítheti az auschwitz halott lány visszatérése. A motívum Simon Srebnik Chelmnóba történő visszatérésének mozzanatát idézi fel a *Shoah*-ból, amelynek Shoshana Felman értelmezésében megváltó üzenete van.^[36] Éva látogatása azonban nem válik megváltó mozzanattá egyetlen túlélő számára sem, csupán felszínre hozza az elfelejteni vágyott traumatikus tapasztalatot, ám Auschwitzba történő hazatérésével nyitva hagyja a feltépett sebet. A pszichoanalitikus traumaelmélet által javasolt terápiára, a tanúságtételre, az élmények tanúk előtti feldolgozására, ami Dori Laub szerint „inherens módon a veszteséggel való szembenézés folyamata”^[37], a magyar dokumentumfilmben még két évtizedet várni kell.

Otthonkeresés *A látogatás*ban

A látogatás Bruck Edith, Olaszországban élő író nő játékfilmintervének werkfilmjeként indult. A Filmfőigazgatóság a benne megjelenő népi antiszemitizmus miatt magyarellenesnek minősítette

Bruck Edit forgatókönyvét és nem engedélyezte a forgatást. A játékfilmhez tervezett werkfilm rendezője, B. Révész László rábeszélte a Budapest Filmstúdió vezetőjét, Nemeskürty Istvánt, hogy készüljön dokumentumfilm Bruck Edith hazalátogatásából.^[38] A látogatás centrumában a főszereplő szülőfalujába történő visszatérése áll, azonban kultúrpolitikai okok miatt a magyar társadalmat önvizsgálatra kényszerítő aktust a rendezőnek a portréfilm műfajába kellett csomagolnia. A film ezért előbb hagyományos interjúk segítségével bemutatja Bruck Edith olaszországi életét, írói munkásságát, csak utána követi végig a magyarországi utazást a direct cinema megfigyelő technikáival. A filmet 1982. december 2-án mutatták be a magyar moziban, és a korabeli viszonyok között kevés vetítést és alacsony nézőszámot ért el^[39], de mivel a Magyar Televízióban koprodukcióban készült, később a televízió is vetítette, így feltételezhetően sok emberhez juthatott el. A kritikák a hatvanas évekhez képest nyíltabban beszélnek zsidóságról, rasszizmusról, antiszemitizmusról, ugyanakkor az egyik országos napilap kritikusa a főszereplőt bírálja amiatt, hogy fel meri hánytorgatni zsidóként elszenvedett sérelmeit.^[40]

A hazalátogatás motivációja kettős: van egy kimondott, racionális és egy kimond(hat)atlan, tudattalan célja. A deklarált cél a megbékélés. A film főszereplőjét 1944-ben deportálták szülőfalujából, az északkelet-magyarországi Tiszakarádról. A koncentrációs táborból szabadulva először 1945-ben tért vissza a faluba, ahol a kifosztott, összeszemetelt, összerondított házukat kellett viszontlátnia, s ahonnan lényegében elűldözték őt a falubeliek.^[41] A második látogatás 1962-ben történt, amikor már sikeres pályakezdő olasz íróként, Illyés Gyula olasz fordítójaként tért haza Tiszakarádra, s még akkor is ellenségesen, apja állítólagos tartozását a jómódú emigránsra visszakövetelve fogadták egykori szomszédai. Bruck Edith a kamera előtt deklarálja a deportálás utáni harmadik, 1981-es hazatérésének célját: meg akar békülni az országgal és önmagával, ki akar engesztelődni, hogy megszabadulhasson a trauma gyötrő fájdalmától.

A hazatérésnek ugyanakkor minden bizonnyal van egy tudattalan, nem racionalizálható célja is. A nosztalgia űzi-hajtja vissza az otthonától, gyerekkorától megfosztott holokauszt túlélőt, szeretné újra megtalálni elveszett otthonát, gyerekkorát. Elie Wiesel 1964-ben tért vissza szülővárosába, Máramaroszigetre, s a látogatás kapcsán írott, *The last return* című esszéjében a következőképpen fogalmaz az utazással kapcsolatos érzéseiről: „A város egyszerre vonzott és riasztott engem. Látni akartam és nem akartam látni.”^[42] Az ellentmondásos kettősség, a vonzódás és a rettegés a gyermekkor elveszett világa iránt járja át Wiesel egész esszéjét, amelynek konklúziója, hogyutazása végső soron a „semmibe vezetett”, mert a hely „sohasem létezett – ez a város, amelyegyor az enyém volt”.^[43] Wiesel a nosztalgia által megképzett gyermekkori világot, „a várost, amely egykor övé volt” látja szertefoszlani a hazautazás tapasztalatának éles fényében. Aszülővárosa sohasem volt, vagyis sohasem volt olyan, mint amilyennek a traumatikus élménytkompenzáló nosztalgia emlékezetében láttatta vele. Bruck Edith hiába tért haza már kétszer isszülőfalujába, a fájdalmas közvetlen tapasztalatok sem semmisítették meg benne a gyermekkoriránti nosztalgiát. *A látogatás* főszereplője ekként a harmadik hazautazásakor is még Wieselesszéjének konklúziója előtt áll, s a film éppen azt ábrázolja, hogyan juttatja el őt a *The last return*konklúziójáig ez a kamera előtt lezajlott visszatérés.

Az elszenvedett trauma miatt vágyott jóvátétel az *Évában* látott konkrét fizikai feltámadás helyett szimbolikus síkra terelődik, ami az elveszett otthont, családot és hazát jelképező ház motívumában összpontosul. A film érzelmi csomópontja a főszereplő két, egyformán otthontalan háza: az egyik, egy hatalmas olaszországi tengerparti ház hiába várja a kiirtott családját, míg a másik, a gyermekkori ház összeomlóban van. Bruck Edith elmondja, hogy tengerparti nyaralójukat eredetileg kicsinek tervezték férjével, de ő egyre nagyobbra építtette és egyre több földet akart köré szerezni magának. A főszereplő tudattalanul az egész családjának építtette a házát, ám amikor a ház kész lett, túl nagyra és üresnek érezte, mert nem tudta megtölteni családdal, gyerekekkel. A családjá és otthona elvesztésének traumájáért magának kikövetelt szimbolikus jóvátétel anyagi és érzelmi értelemben is szükségképpen kudarcot jelentett. A régi családi ház meglátogatása szintén egy tudattalan jóvátételi igényt szolgál, amellyel a holokausztra traumatikus élménye előtti időbe szeretne visszatérni. A nosztalgikus élmény helyett a traumatikus élmény visszatérése várja, az egykori szülőház összeomlása, a képzeletben még létező otthon végleges és visszafordíthatatlan elvesztése. Bár az író az egész utazás során higgadt, reflektív módon beszél a múltból, amikor hazatérve falujába meglátja a félig összedőlt családi házukat, hangosan zokogni kezd, és érzelmileg összeomlik. Bebarangolja az összeomlott tetejű, szeméttel összedobált házat, benéz az ablakon és markolja a vályogot, amelyet egykor ő és családtagjai vetettek saját kezükkel. A főszereplő itt szembesül azzal, hogy földdé válik alkotásuk, fizikailag sem marad semmi utánuk, a gyermekkor és családjá utolsó fizikai nyoma is eltűnik a szülőföldjéről, ami így végleg megszűnik otthonnak lenni. Az utolsó emléke az a kopott lábas, amit az egyik szomszédasszony visszaküld neki, ahelyett, hogy engesztelés gyanánt ő maga hozná el személyesen az egykor Bruck családjától ellopott tárgyat.





A látogatás

A filmkészítő vizuálisan is aláhúzza a ház érzelmileg terhelt motívumát. Először az olaszországi tengerparti nyaraló esetében él a montázs eszközével, amikor a házról egyre távolabbi képeket vág ritmikusan egymásra. Másodszor a főszereplő szülőházához érkezésekor a jó állapotban lévő házról 1962-ben készült felvételek és az összeomlott ház jelenkori képének gyorsmontázsával a főszereplőben lejátszódó érzelmi sokkot imitálja. Végül a ház pusztulását is érzelmileg hatásos montázzsal húzza alá: egy zsidó siratódal alatt az elhanyagolt zsidó temető sírjait, a házat belülről és a ház lerombolását felülnézetből komponálja össze az eltűnés montázsává.

Bruck képzeletben még létező otthonának eltűnését látva kénytelen végérvényesen szembesülni otthontalanságával. A nosztalgia űzte vissza gyerekkora helyszínére, ám a traumatikus tapasztalat végérvényesen elpusztította a nosztalgia világát. A holokauszt túlélőjének ezt az otthontalanságát fogalmazta meg Jean Améry *Mennyi haza kell egy embernek?* című esszéjében. Bruck otthontalansága ellen küzdve hiába tér vissza gyerekkora helyszínére, nem azt találja meg, amit keresett, mert – mint Améry írja – „nincsen visszaút, mert egy adott helyre való újbóli belépéssel sosem kaphatjuk vissza az elvesztett időt”.^[44] Améry felidézi a népdalokat, meséket, illatokat, képeket, amelyek az emberben a szülőföldet idézik fel, s amelyeknek „édességétől” minden racionalizálási törekvése ellenére élete végéig nem tud szabadulni. Bruck tökéletesen illusztrálja Améry állításait, többször is beszél a film során a tiszakarádi gyerekkor konkrét, materiális élményeiről, és az ott tanult dalokat énekli. Az író három – magyar, zsidó, olasz – identitásában saját szétszaggatottságát érzékeli, ám egyikről sem hajlandó lemondani. Magyar zsidó identitásában döntő szerepet játszanak gyermekkori anyagi élményei, zeneisége, érzéki benyomásai, ugyanakkor ez a gyermekkori világ örökre elveszett, kivetette őt magából. „A haza ott van, ahol gyermekkorunkat és ifjúságunkat töltöttük. Aki elveszítette, elveszett marad.”^[45] Bruck hármas identitásában két haza magáénak vallásával kísérletezik, ám a hazát egyetlen térbe sűrítő otthon megtartásával, felépítésével kudarcot vall, s e tekintetben sorsa Améry állítását és sorsát visszhangozza.

A jóvátételi fantázia tudattalan vagy tudatos, de bevallatlan céljának kudarca után lássuk, hogyan valósul meg a főszereplő látogatásának deklarált célja! Bruck Edith látogatása során a kisközösség,

tágabban az egész magyar társadalom kollektív amnéziájával szembesül. A családi ház lerombolása, a zsinagóga eltűnése és a zsidó temető elhanyagolása konkrét fizikai jelei annak a kollektív amnéziának, ami a holokausztot illetően a felelősséget hárító magyar társadalmat áthatja. A tárgyi emlékek eltüntetése a deportálásokban való néma asszisztálásnak, a zsidó házak kirablásának és a visszatérő kiűldözésének folytatása. A falusiak, akik egykor némán végignézték a zsidók elhurcolását, kifosztották házaikat, megfenyegették, amikor a főszereplő visszatért a haláltáborból, második visszatérésekor apja állítólagos tartozását követelték rajta, ezúttal vendégszeretően és együttérzően fogadják az asszonyt, együtt sírnak vele és közösen vigasztalják őt. A családi ház számukra is mélyen átélhető és könnyen interpretálható pusztulásában (a gyökerek, a család, az otthon veszett el) együtt éreznek vele, ám nem sok empátiát mutatnak a specifikusan zsidó identitásához kapcsolódó fájdalommal szemben. Ne sírjon, más is sokat szenvedett, mondják a zokogó főszereplőnek. Amikor pedig a zsidósággal szemben próbál az egyik volt falusi osztálytárs szolidaritását kifejezni, akkor is a fajgyűlölet számára kézre álló retorikájához fordul. A cigányokkal kellett volna kezdeni a népiertást és nem „veletek”, vagyis nem a zsidókkal, mondja a férfi a maga naivitásában áruhá el, hogyan konstruálja meg a többségi magyar társadalom a mindenkori eltávolítandó Másikat saját közösségi identitása érdekében. A film tabudöntő módon rámutat, hogy az előítéletesség, a rasszizmus lappangva tovább él a többségi magyar társadalomban, csak ezúttal nem a kiírtott, elűzött zsidók, hanem a romák a célpontjai.^[46]

A falusiak közül büntudatról vagy a múlttal kapcsolatos felelősségről senki nem beszél. Az egyetlen büntudatról árulkodó mozzanat, hogy az egyik szomszédasszony egy kopott lábast küld Bruck Edithnek, amelyet a deportálások után hátrahagyott családi házból lophatott el. A kiengesztelés gesztusa ismét félrecsúszik, mert ahelyett, hogy ő maga hozná el személyesen egykori szomszédjának, sértő módon egy közvetítőre bízva az emlék visszajuttatását. Szimbolikus módon mégiscsak ez a koszos, elhasznált lábas maradt tárgyi emlék gyanánt a főszereplő múltjából. A kollektív felejtés vágya túllép a hátrahagyott zsidó vagyontárgyak szétlopása miatt büntudattól terhelt falusi közösségen. Az államszocialista kultúrpolitika emblematikus írója, Illyés Gyula azt tanácsolja az őt meglátogató főszereplőnek, nem mellékesen fordítójának és barátjának, hogy ápolja büszkén a magyar és olasz identitását, ám zsidóságát próbálja meg elfelejteni.^[47] Bruck Edith hevesen ellentmond Illyésnek („Te így látod, de én másként érzek”), mire a férfi vita helyett azonnal másra tereli a szót, és a régi, közös fotókat emlegeti.

Bruck Edit a magyar társadalom közönyére, felejtésére, bujkáló rasszizmusára a tudatosítás és emlékeztetés értelmiségi válaszát adja. Vitatkozik Illyéssel, aki burkoltan a holokauszt elfelejtésére és a zsidó identitás megtagadására buzdít. Visszautasítja az egykori osztálytárs félrecsúszott szolidaritását és elítéli a rasszizmust, bárki ellen irányuljon is. Az emlékezés szükségessége végett órát tart a holokausztról a helyi iskolásoknak, ám a gyerekek semmit sem tudnak már a negyven évvel korábban ott élt zsidóságról, és a többségi magyar társadalom önfelmentő vágyfantáziáinak megfelelő narratívát adnak a holokausztról (a németek vitték el a gazdag zsidókat).

Bruck Edith végül is mindezen ellentmondásos tapasztalatok ellenére ragaszkodik eredeti céljához. Otthontalansága, kifosztottsága és megnemértettsége tudatában békél meg a falusiakkal. Sorra megöleli sírva egykori szomszédait, osztálytársait és az idősebb asszonyokat. A holokauszt-túlélőnek sikerül felülkerekednie haragján, hogy végre négy évtized után megbékéljen önmagával. „A jóvátétel [...] nem a múltat teszi jóvá, hanem *a múlthoz való viszonyomat*. A jó emlékezésnek így terápiás funkciója van, ez maga a jóvátétel lehetősége.”^[48] Bruck Edith hazautazása egyfelől a nosztalgia vágyfantáziája által diktált otthonteremtési kísérletként kudarcot vallott, másfelől viszont a traumatikus emlék tudatos feldolgozása a tudatos, kollektív felejtés kollektív emlékeztető formálásaként – a rendezőnek, B. Révész Lászlónak is köszönhetően – sikerrel járt.

A Társasutazás mint zárandoklat

A *Társasutazás* a játékfilmgyártásra szakosodott Objektív Filmstúdióban készült kísérleti keretből. A film rendezője, Gazdag Gyula figyelmét egy auschwitzi társasutazás újsághirdetése keltette fel, ezt az ötletét nyújtotta be a filmstúdióba, ám az ötlet nem ment át a szokásos döntéshozatali mechanizmuson, a stúdióvezető döntött róla. A forgatás és az elfogadás zökkenőmentes, ugyanakkor az antiszemitizmustól való félelem miatt akadnak kisebb bonyodalmak a film bemutatása körül. A filmet 1985 februárjában mutatták be a magyar mozik, és dokumentumfilmként viszonylag magas nézőszámot ért el.^[49] A kritika egyöntetűen magasztalta a filmet, a korábban tabunak számító kifejezésekkel élve zsidóságról, népiirtásról beszélnek a korabeli kritikusok az országos napilapokban is.^[50]

A *Társasutazást* a korábbi holokauszt-dokumentumfilmekkel szemben egyáltalán nem kötik az államszocialista kultúrpolitika kényszerei, felrúgja mindazokat a tabukat, amelyeket a Kádár-rendszer a zsidósággal szemben kialakított. A film szereplői bátran beszélnek zsidó identitásról, a vallásgyakorlat visszaszorulásáról és a zsidó közösségek eltűnéséről. Az utazás résztvevői egyértelműen a zsidósághoz kötik Auschwitzot, ami korábban „a fasizmus fenyegetésére való közös emlékezés központi helyszínévé vált a kelet-európai szovjet blokk számára, ahol az áldozatok többségének zsidó mivolta marginalizálódott”.^[51] A legnagyobb tabutörés mégis az, amikor a megszólalók kimondják, hogy az antiszemitizmus az államszocializmus dacára a jelenben is tovább él. A magyar dokumentumfilm-történetben először a *Társasutazás*ban mesélik el részletesen, a személyes visszaemlékezéseken keresztül a deportálások történetét. Másfelől viszont a szituációs dokumentumfilmezés hatvanas évek végi úttörője, Gazdag Gyula a korszak magyar történelmi dokumentumfilmjeihez (*Pócspetri, Krónika, Törvénysértés nélkül* [Gulyás Gyula, Gulyás János, 1988], *Recsk*) és a tanú korának alkotásaihoz (*Shoah*) képest kevesebbet él az interjú eszközével, inkább szituációkat visz filmre a direct cinema technikájával.

A film kettős szerkezetű: a társasutazás szituatív megörökítését refrénszerűen kíséri egy félhomályban beszélő nő visszaemlékezése, aki lineáris narratívába rendezi auschwitzi emlékeit és értelmezi a múlt eseményeit és a kortárs társadalmi jelenségeket. A kórházi kezelése miatt a

társasutazásról lemaradt interjúalany részletesen, elejétől végéig meséli el a saját történetét. Összefüggő narratívává alakítja, mint aki már sokszor elmesélte. A nő a Kádár-korszakban tabunak számító jelenkori antiszemitizmusról beszél, arról, hogy a holokausztot életre hívó rasszizmus, gyűlölet nem múlt el a magyar társadalomból. Az antiszemitizmustól való félelmét aláhúzza, hogy anonimitásban marad és félhomályos világításban csak körvonalaiban látható a képen. A rejtőzködést, a zsidó származás elrejtését egy másik láthatatlan szereplő ismétli meg. Az utazáson részt vevő egyik házaspár arra panaszkodik, hogy hiába vitték el lányukat Auschwitzba, hogy emlékezzen és elfogadja zsidó identitását, éppen ellenkező hatást váltott ki belőle az utazás, elbűjt a kamera elől, mert leplezni igyekszik osztálytársai és barátai elől zsidó származását.

A film fő eseménye a zárandoklatként értelmezhető utazás Budapestről Auschwitzba. A magyar zsidók többségét elpusztító koncentrációs tábor felkeresése a túlélők által több módon is értelmezhető: van, aki emlékezni akar, van, aki múzeumként tekint rá, van, aki a leszármazottaknak akarja megmutatni családjá szenvedéseinek és pusztulásának helyszínét. Báron György kvázi szakrális jelentést tulajdonít a holokausztfilmekben visszatérő utazásmotívumnak: „maga Auschwitz is – szó szerint és metaforikusan – *utazás* az emberi létezésből a nem-emberibe, a valóságon túlba, a kárhozat színterére. [...] A helyszín újbóli és újbóli felkeresésében kétségkívül ott rejlik a szakralitás motívuma, amelyben Auschwitz egyfajta *kegyhelyként* létezik, ám ugyanakkor a megtörténte valóságosságára is figyelmeztet”.^[52]

Bár Auschwitz kétségtelenül kegyhelyként is funkcionál a *Társasutazás* túlélői és leszármazottai számára, ahol leróják kegyeletüket halottaik előtt, mégsem szabad az utazásnak kizárólagosan szakrális jelentést tulajdonítanunk. Ahogy például Dominick LaCapra írja, a holokauszt szakralizálása tabukkal veszi körbe az ábrázolását, és „egy kvázi-teológiai szituációt eredményez, amelyben a problémák elvesztik minden specifikusságukat azáltal, hogy egyszerre vannak mindenütt és nincsenek sehol”.^[53] A túlélők Auschwitzba utazása pszichológiai szempontból vizsgálva a poszttraumás szindróma ismétlési kényszereként is, az eredeti traumatikus utazás újrajátszásaként is értelmezhető, hiszen „a trauma valami olyasmi, mint a kényszeres visszatérés a bűntett színhelyére”.^[54] A visszatérés „a történte értelmi, érzelmi átdolgozásának”^[55] eszköze lehet, amely a valódi jóvátételhez vezet. Az utazásról végül lemaradt, interjút adó nő motivációja ezt a pszichológiai értelmezést támasztja alá, ő a megértés szándékáról beszél, hogy negyven év után meg akarta tudni, mi történt vele húsz éves korában. A többi megszólaló töredékesen reflektál Auschwitzba utazásuk értelmére egymással folytatott párbeszédekben, s ki az emlékekkel való szembesülést, ki az elpusztított szeretteik előtti megemlékezést, ki a vezeklést, ki a zsidó identitás következő nemzedékekre történő átöröklését említi saját motivációjaként.

A film már a címében is hangsúlyozza az utazás, s ebből eredően a múlt felidézésének és újraélésének közösségi jellegét. Az emlékek a turistaút alkalmi csoportjában, ám a holokauszt-túlélők sorsközösségében osztozva szakadnak fel. Kai Erickson a kollektív traumát elszenvedő egyén és a közösség kapcsolatát azzal a kettősséggel jellemzi, hogy az áldozat egyszerre vonul vissza önmagába és nehezedik rá a trauma magányos teherként, másrészt „a megosztott trauma a közösségiség forrásaként is szolgálhat éppen úgy, ahogy a közös nyelv vagy a közös háttér. Lelki

rokonság, identitástudat rejlik ebben.”^[56] A holokauszt átélt eseményeinek kibeszélése az első közösségi esemény, a közös ebéd során kezdődik meg, s ha már egyszer átszakadt az emlékek gátja, akkor nem áll meg a beszélgetés, a buszon folytatódik, Auschwitzba érkezve pedig már a konkrét helyszínekhez kapcsolódva idézik fel emlékeiket a túlélők. Az emlékek minél pontosabb közös felidézése – akár egymás helyreigazításával is – egyfajta terápia, mert nem a fájdalomnak adják át magukat, hanem a részletek rekonstrukcióján keresztül az események feldolgozásának.

„De mi ez a ragaszkodás a kínos – és kínzó – részletekhez, ahelyett, hogy mihamarább elfelejteni igyekeznénk őket?” – kérdezi Kertész Imre.^[57] Ezt a kérdést teszi fel az egyik asszony is, aki arról beszél, hogy az öt évről évre meglátogató ausztráliai rokonával is minden alkalommal a holokauszt eseményeit idézik fel. A magyarázat az áldozatot el nem engedő trauma természetében rejlik. A poszttraumás stressz zavarban „a múlt megsemmisítő erejű eseményei tolokodó képekben és gondolatokban ismétlődő módon hatalmukba kerítik azt, aki átélte őket.”^[58] Kertész Imre rámutat a szenvedéshez és gyászhoz való ragaszkodás értékmozzanatára, ami a megszállott emlékidezés egyik lehetséges oka. A túlélő a szabadulásra vágyik, ám a feloldozás lehetősége és az események megértése éppen a múlttal való szembenézésben rejlik, vagy, ahogy Kertész fogalmaz, „a szabadulás egyetlen útja mindenképp az emlékezésen keresztül vezet”.^[59]

A múlt rekonstrukciójának racionális válaszát megszakítja a kivégzőfállal való találkozás élménye, ami elnémitja az addig viszonylag nyugodtan beszélgető túlélőket. Amint a csoporttal utazó rabbi egy héber siratódalt kezd énekelni, a kivégzőfal siratófallá lényegül át. Az államszocializmus évtizedei alatt elfelejteni kényszerült zsidó identitáselemek feltörő emléke erős érzelmekkel telíti a halott rokonok, ismerősök és az egész elpusztított zsidó közösség megsiratásának aktusát. Az egyéni gyász kollektív gyásszá formálódik, és a társasutazás résztvevői sorsközösséggé válnak. A siratás közösségéből idővel kiszakad egy-egy túlélő, aki a feltörő érzelmeit egyedül szeretné megélni, és magányosan kóborol sírva a tábor területén. A film érzelmi csúcspontját követően a túlélők magukba mélyedve utaznak tovább a buszon Birkenaubra, ahol keresik a saját városuk, térségük emlékhelyeit, melyekre elhelyezhetik a gyász köveit. A csoport tagjai a tábor területét elhagyva kezdenek közösen reflektálni arra, hogy mi történt és hogyan történhetett meg velük, ami 1944-ben megtörtént, s ezzel katalizálják a néző szembenézését és felelősségvállalását a holokauszttal kapcsolatban. A film a trauma tudatos megértésének és érzelmi elsajátításának újaként reprezentálja a társasutazás történetét, amelyben a kezdeti hallgatást az emlékek intenzív feltörése és közösségi kibeszélése követi, ami katartikus erejű siratásba torkollik és a fájdalom intenzív érzelmi átélésétől eltávolodva racionális értelemkereséssel ér véget.



Társasutazás

A zarándoklat megrendítő, patetikus, kvázi szakrális érzelmeit a rendező groteszk mozzanatokkal állította ellentétbe. Gazdag értelmezésében az auschwitzi turistáskodás maga az ellentmondás, amire a társasutazás szokásos kellékeinek (az idegenvezetők szövege, a programszervezés technikája és kommunikációja) bemutatásával hívja fel a figyelmet. Az auschwitzi utazás zsidó túlélők számára szakrális jellegét kontrasztba hozza a turistáskodás megszokott performatív aktsaival, így például azzal, hogy egy fiatal kétgyermekes pár érzelemmentesen pózol a birkenau-i emlékhelyen. A jelenet groteszk minőségét erősíti, hogy a fényképezkedés háttérében kisebb baleset történik a társasutazás egyik idős női tagjával, aki belelép egy gödörbe és elesik. Az elsőre banálisnak ható esemény a gondoskodás és kíváncsiskodás hétköznapi tevékenységei felé tereli a pár pillanattal korábban megindult emlékező túlélőket, és enyhíti az azt megelőző események komorságát. A jelenet lassanként azonban oda fejlődik, hogy a múlt rettenetét groteszk formában teszi jelenvalóvá. Az asszony hangos ijedelmé, hogy a csoport itt hagyja őt, és ő Auschwitzban ragad, az egykori traumatikus élmény felelevenedésére, az emlék újraélésére utal. A baleset előhívja az idős nőből a rettegést, hogy a múlt újra megtörténhet, hogy ismét nem mehet haza Auschwitzból, nem szabadulhat a trauma örök jelenéből. Murai és Tóth rámutatnak a jelenet harmadik, önreflexív értelmére, ugyanis az elesett idős asszony segítségére siet maga a rendező is.^[60] Azzal, hogy Gazdag Gyula belép a képbe, példát ad arra, hogy a megörökítésnél, a művé formálásnál lényegesebb a szemtanú erkölcsi kötelessége, az embertársak iránti szolidaritás kifejezése, ami a holokausz során elmaradt.



Társasutazás

A film végső kicsengését az antiszemitizmus hangsúlyozása adja meg. A félhomályban ülő nő baljós gondolata zárja a filmet, miszerint ha Hitlert nyilvánosan lehet éltetni Magyarországon, akkor indokolt a félelme és rejtőzködése. A *Társasutazás* záróképe az – akkor még bemutatás előtt álló – *Shoah* befejezésének groteszk változata (a vonatok helyett a buszok mennek az úton, és viszik zsidó utasaikat), szintén a holokauszt megismétlődésének lehetőségére figyelmeztet.

Konklúzió

Az államszocializmus idején készült dokumentumfilmek a traumatikus élmény megélésének szerkezeti egyezéseire mutattak rá, melyeket az eltelt idő és a kulturális-politikai kontextus különböző jelentésekkel ruházott fel. A három utazás egyaránt a múlttal való találkozáshoz és a traumatikus élmény újraéléséhez vezetett. A megszüntethetetlen fájdalom a múlttal való közvetlen találkozás pillanatában sírásban szakadt fel: az elvesztett arc megpillantásakor, az elvesztett ház észrevételekor és Auschwitzban a siratófallá alakult kivégzőfal kollektív emlékhelyével való találkozásakor. A három film keletkezési időszaka, a Kádár-korszak emlékezetpolitikájában tapasztalható lassú oldódás ugyanakkor erősen befolyásolta a holokauszt traumájának dokumentumfilmes ábrázolási lehetőségeit, a trauma feldolgozásának lehetőségét. A három film gyártás- és recepciótörténete világosan mutatja, a Kádár-korszakban idővel egyre nyíltabban lehetett beszélni a valóság hű tükrének tekintett dokumentumfilmekben is a deportálások történetéről, a zsidók genocídiumáról, múlt- és jelenbéli antiszemitizmusról, amely a holokauszt traumájával tudatosabban szembenéző magatartásformák reprezentációját eredményezte, és a tanúságtételnek nagyobb teret engedő reprezentációs formákhoz vezetett. A hatvanas évek elején, a holokauszt viszonylagos közelségében a politikailag is erősen motivált felejtéskényszer hatása alól átmenetileg kiszabadulva a túlélők és szemtanúk nem a történetek megértésére és saját zsidó identitásuk újragondolására, hanem még valódi jóvátételre vágytak, és a filmes ábrázolás is a jóvátételre, az arc előhívására tett kísérletet, amelyre mindenki rávetíthette saját elvesztett lánya, felesége, unokája arcát. A nyolcvanas évek elején már megjelenhetett a nem fikciós ábrázolásban is

a zsidóság kérdése, a múltbéli és jelenkori antiszemitizmus, a magyarság holokauszttal kapcsolatos felelősségének megértése és megértetése, a zsidóság és a holokauszt tabusításának problémája. Az emlékezés és a beszéd lehetőségével összefüggésben, a deportálások után negyven évvel már analitikusabb a viszony a traumatikus múlthoz, kevésbé erős a személyes és társadalmi elfojtás kényszere, emiatt kevesebb a törés, elhallgatás az emlékezésben. A jóvátétel igénye sem kötődik emiatt a valóságos, materiális jóvátételhez, hanem szimbolikus síkra terelődik: a megbékélés és az emlékezés kettősségében ölt testet.

1. Jelen írás korábbi angol nyelvű tanulmányom kibővített, átdolgozott változata: Journeys to the Past. Hungarian Holocaust Documentaries in the Kádár regime. *Studies in Eastern European Cinema. Special Issue on Eastern European Documentary*, 2018. <https://doi.org/10.1080/2040350X.2018.1499351>
2. Des Pres, Terrence: Holocaust Laughter? In *Writing and the Holocaust*. Szerk. Lang, Berel. New York, Holmes and Meier, 1988. 216–233.
3. Kisantal Tamás: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*. Budapest, Kijárat, 2009. 47.
4. Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indiana University Press, 1991. 3-4.
5. Meek, Allen: *Trauma and Media*. London – New York, Routledge, 2010. 158-159.
6. Daniels-Yeomans, Finn: Trauma, affect and the documentary image: towards a nonrepresentational approach. *Studies in Documentary Film*, 2017. 11.2. 1-19. 4.
7. Szirák Péter: Magyar-zsidó sors. Tiltás, szokás és kezdeményezés a hetvenes-nyolcvanas évek irodalmi köztudatában. In *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Szerk. Kisantal Tamás – Menyhért Anna. Budapest, JAK – L'Harmattan, 2005. 55-67. 59.
8. Kisantal: i. m. 87–97.
9. Insdorf, Annette: *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. 3. kiadás. Cambridge, Cambridge University Press, 2003. 300.
10. Olin, Margaret: Lanzmann's Shoah and the Topography of the Holocaust Film. *Representations*, 1997/57. 1-23. 8.
11. Murai András – Tóth Eszter Zsófia: Hogyan képzeljük el? A holokauszt emlékezete és a hely rekonstrukciója dokumentumfilmekben. *Korall*, 2010/41. 81–96. 85.
12. Uo. 86.
13. György Péter: Talán még nem késő. In uő: *Kádár köpönyege*. Budapest, Magvető, 2005. 101–116. 104.
14. Győri Szabó Róbert: *A kommunizmus és a zsidóság az 1945 utáni Magyarországon*. Budapest, Gondolat, 2009. 285.
15. Varga Balázs: Hiányjel. Zsidó sorsok magyar filmen. In *Minarik, Sonnenschein és a többiek. Zsidó sorsok magyar filmen*. Szerk. Surányi Vera, Szombat, Budapest, 2001. 24–35.
16. Sárközy Réka: *Elbeszélt múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útja*. 1956-os Intézet – L'Harmattan, Budapest, 2011. 123–125.
17. Uo.
18. Hajdú Eszter: *Ítélet Magyarországon. Egy politikailag érzékeny film elkészítése Magyarországon rendezői tapasztalataim alapján*. DLA disszertáció. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016. 99.
19. Alexander, Jeffrey C.: *Trauma. A Social Theory*. Cambridge, Polity Press, 2012. Magyarul: Alexander, Jeffrey C.: *Holokauszt és trauma. Morális univerzalizmus Nyugaton*. Ford. Fáber Ágoston – Gyimesi Zoltán – Szász

- Anna Lujza. In *Transznacionális politika és a holokausz emlékeztörténete*. Szerk. Szász Anna Lujza – Zombory Máté. Budapest, Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014. 66–147. 81–82.
20. Kisantal: i. m. 117.
 21. György Péter: *Apám helyett*. Budapest, Magvető, 2011. 236.
 22. Wieviorka, Annette: *The Era of the Witness*. Ford. Jared Stark. Ithaca, Cornell University Press, 2006.
 23. Alexander: i. m. 95–107.
 24. Komoróczy Géza: *A zsidók története Magyarországon II*. Budapest, Kalligram, 2012. 1042.
 25. Tamás István: Filmekről. *Népszabadság*, 1964. március 6. 9.; Nemes Károly: *A magyar filmművészet története 1957 és 1967 között*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1978. 327.
 26. Lásd például: „A film azonban az egészet közvetlenül átélhetővé teszi. Részeivé válunk a soha egészen be nem gyógyult sebeknek, az úgy kapcsán elszabadult pokol összes kínjának és fájdalmának, fűtanúi a felszakadó és elcsukló félmondatoknak.” Maár Gyula: Nádasy László: *Éva. Filmvilág*, 1964/3. 10.
 27. Rózsa László: Kicsoda Éva Krcz? *Népszabadság*, 1962. október, 20.290. 10–11.
 28. LaCapra, Dominick: *History and Memory after Auschwitz*. London – Ithaca, Cornell University Press, 1998. 8–9.
 29. Felman, Shoshana: In an Era of Testimony: Claude Lanzmann’s Shoah. *Yale French Studies. 50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 2: 1980–1998*, 2000/97. 103–150.
 30. Caruth, Cathy: Introduction. In *Trauma: Explorations in Memory*. Szerk. Caruth, Cathy. Baltimore – London, John Hopkins University Press, 1996. 153.
 31. Herman, Judith Lewis: *Trauma és gyógyulás. Az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig*. Budapest, Háttér Kiadó – Kávé Kiadó – NANE Egyesület, 2003. 178.
 32. „Valahogy úgy éreztem, hogy ebben a bűnben én is részes voltam, attól függetlenül, hogy nem voltam benne akkor tudós, ugye, ezekben a dolgokban.”
 33. Somogyi Gyula: Dekonstrukció és etika között. A trauma alakzatai Shoshana Felman és Cathy Caruth írásaiban. *Studia Litteraria*. 2011/3–4. 20–35. 25.
 34. Didi-Huberman, Georges: *Túl a feketén. Levél Nemes Lászlóhoz, a Saul fia rendezőjéhez*. Ford. Forgách András. Pécs, Jelenkor, 2016. 51.
 35. Pintér Judit Nóra: *A nem múlt jelen. Trauma és nosztalgia*. Budapest, L’Harmattan, 2014. 82.
 36. Felman: i. m. 149.
 37. Laub, Dori: Truth and testimony. The process and the struggle. In *Trauma: Explorations in Memory*. Szerk. Cathy Caruth. Baltimore – London, John Hopkins University Press, 1996. 61–75. 74.
 38. Szekfű András: Beszélgetés B. Révész Lászlóval A látogatás című filmjének vetítése kapcsán a 100 magyar dokumentumfilm sorozatban. 2015. július 9. <https://www.youtube.com/watch?v=dJ5CVunrQik>
 39. Összesen 17 ezer néző 442 előadáson. (Gombár József: *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987*. Budapest, MOKÉP, 1987.)
 40. Gantner Ilona: *A látogatás. Népszava*, 1982. december 2. 6.
 41. Az élmény közvetett leírása az alábbi regényben olvasható: Bruck Edith: *Hány csillag az égen?* Ford. Barna Mária. Budapest, Európa, 2015.
 42. Wiesel, Elie: The Last Return. In uő: *Legends of Our Time*. New York, Schocken Book, 1982. 110–130. 113.
 43. Uo. 130.
 44. Améry, Jean: Mennyi haza kell az embernek? In uő: *Túl bűnön és bűnhődésen*. Ford. Blaschik Éva. Budapest, Múlt és Jövő Kiadó, 2002. 64–87. 65.

45. Uo. 73.
46. Az államszocialista magyar társadalomban létező rasszizmus tagadását, tabusítását a kultúrpolitikában jelzi, hogy a stúdióvezető ezt a mondatot igyekezett kivágni a filmből, mint B. Révész László – részben egy vele folytatott személyes beszélgetésben, részben nyilvános fórumon is – elárulta. (Szekfü: i. m.)
47. „Kedves Edit! Légy egyszerre kitűnő magyar, kitűnő olasz és igyekezz felülről nézni zsidó voltodat!”
48. Pintér: i. m. 83.
49. 856 előadás, 51 ezer néző moziban. (Gombár: i. m. 143.)
50. Lásd például: Sas György: *Társasutazás. Népszava*, 1985. február 21. 6.
51. Cole, Tim: Holocaust Tourism: The Strange yet Familiar/the Familiar yet Strange. In *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*. Szerk. Diana I. Popescu – Tanja Schult. New York, Palgrave – MacMillan, 2015. 93-106. 98.
52. Báron György: Egyszer volt... Magyar dokumentumfilmek a holocaustról. *Filmvilág*, 2014/10. 10-13. 12.
53. LaCapra, Dominick: *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1994. 210.
54. Seltzer, Mark: Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere. *October*, 1997/80. 3-26. 11.
55. Pintér: i. m. 42.
56. Erickson, Kai: Notes on Trauma and community. In *Trauma: Explorations in Memory*. Szerk. Cathy Caruth. Baltimore – London, John Hopkins University Press, 1996. 186.
57. Kertész Imre: Kié Auschwitz? In uő: *A száműzött nyelv*. Budapest, Magvető, 2001. 240–251. 241.
58. Caruth: i. m. 151.
59. Kertész: i. m. 243.
60. Murai-Tóth: i. m. 87.

Irodalomjegyzék

- Alexander, Jeffrey C.: *Trauma. A Social Theory*. Cambridge, Polity Press, 2012. Magyarul: Alexander, Jeffrey C.: *Holokaust és trauma. Morális univerzalizmus Nyugaton*. Ford. Fáber Ágoston – Gyimesi Zoltán – Szász Anna Lujza. In *Transznacionális politika és a holokaust emlékeztörténete*. Szerk. Szász Anna Lujza – Zombory Máté. Budapest, Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014. 66-147.
- Améry, Jean: Mennyi haza kell az embernek? In uő: *Túl bűnön és bűnhődésen*. Ford. Blaschik Éva. Budapest, Múlt és Jövő Kiadó, 2002. 64-87.
- Báron György: Egyszer volt... Magyar dokumentumfilmek a holocaustról. *Filmvilág*, 2014/10. 10-13.
- Bruck Edith: *Hány csillag az égen?* Ford. Barna Mária. Budapest, Európa, 2015.
- Caruth, Cathy: Introduction. In *Trauma: Explorations in Memory*. Szerk. Caruth, Cathy. Baltimore – London, John Hopkins University Press, 1996.
- Cole, Tim: Holocaust Tourism: The Strange yet Familiar/the Familiar yet Strange. In *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*. Szerk. Diana I. Popescu – Tanja Schult. New York, Palgrave – MacMillan, 2015. 93-106.
https://doi.org/10.1057/9781137530424_7
- Daniels-Yeomans, Finn: Trauma, affect and the documentary image: towards a

nonrepresentational approach. *Studies in Documentary Film*, 2017. 11.2. 1-19.

<https://doi.org/10.1080/17503280.2017.1281719>

- Des Pres, Terrence: Holocaust Laughter? In *Writing and the Holocaust*. Szerk. Lang, Berel. New York, Holmes and Meier, 1988. 216–233.
- Didi-Huberman, Georges: *Túl a feketén. Levél Nemes Lászlóhoz, a Saul fia rendezőjéhez*. Ford. Forgách András. Pécs, Jelenkor, 2016.
- Erickson, Kai: Notes on Trauma and community. In *Trauma: Explorations in Memory*. Szerk. Cathy Caruth. Baltimore – London, John Hopkins University Press, 1996.
- Felman, Shoshana: In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah. *Yale French Studies*. 50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 2: 1980–1998, 2000/97. 103-150. <https://doi.org/10.2307/2903217>
- Gantner Ilona: A látogatás. *Népszava*, 1982. december 2.
- Gáspár Ferenc: Az Eichmann-per és a magyar politikai vezetés. *Szombat*, 2002/11. <http://www.szombat.org/archivum/az-eichmann-per-es-a-magyar-politikai-vezetes-1352774054>
- Gombár József: *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987*. Budapest, MOKÉP, 1987.
- György Péter: Talán még nem késő. In uő: *Kádár köpönyege*. Budapest, Magvető, 2005. 101–116.
- György Péter: *Apám helyett*. Budapest, Magvető, 2011.
- Győri Szabó Róbert: *A kommunizmus és a zsidóság az 1945 utáni Magyarországon*. Budapest, Gondolat, 2009.
- Hajdú Eszter: *Ítélet Magyarországon. Egy politikailag érzékeny film elkészítése Magyarországon rendezői tapasztalataim alapján*. DLA disszertáció. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016.
- Herman, Judith Lewis: *Trauma és gyógyulás. Az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig*. Budapest, Háttér Kiadó – Kávé Kiadó – NANE Egyesület, 2003.
- Insdorf, Annette: *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. Third Edition. Cambridge, Cambridge University Press, 2003. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511615276>
- Kertész Imre: Kié Auschwitz? In uő: *A száműzött nyelv*. Budapest, Magvető, 2001. 240–251.
- Kisantal Tamás: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokausz művészetében*. Budapest, Kijárat, 2009.
- Komoróczy Géza: *A zsidók története Magyarországon II*. Budapest, Kalligram, 2012.
- LaCapra, Dominick: *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1994.
- LaCapra, Dominick: *History and Memory after Auschwitz*. London – Ithaca, Cornell University Press, 1998. <https://doi.org/10.7591/9781501727450>
- Laub, Dori: Truth and testimony. The process and the struggle. In *Trauma: Explorations in Memory*. Szerk. Cathy Caruth. Baltimore – London, John Hopkins University Press, 1996. 61-75.
- Maár Gyula: Nádasy László: Éva. *Filmvilág*, 1964/3.
- Meek, Allen: *Trauma and Media*. London – New York, Routledge, 2010.
- Murai András – Tóth Eszter Zsófia: Hogyan képzeljük el? A holokausz emlékezete és a hely rekonstrukciója dokumentumfilmekben. *Korall*, 2010/41. 81–96.

- Murányi Gábor: Visszafogott magyarok. *HVG*, 2007. október 6. 48.
- Nemes Károly: *A magyar filmművészet története 1957 és 1967 között*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1978.
- Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- Olin, Margaret: Lanzmann's Shoah and the Topography of the Holocaust Film. *Representations*, 1997/57. 1-23.
<https://doi.org/10.2307/2928661>
- Pintér Judit Nóra: *A nem múltó jelen. Trauma és nosztalgia*. Budapest, L'Harmattan, 2014.
- Rózsa László: Kicsoda Éva Krcz? *Népszabadság*, 1962. október, 20.290. 10–11.
- Sas György: Társasutazás. *Népszava*, 1985. február 21. 6.
- Sárközy Réka: *Elbeszélt múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útja*. 1956-os Intézet – L'Harmattan, Budapest, 2011.
- Seltzer, Mark: Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere. *October*, 1997/80. 3-26.
<https://doi.org/10.2307/778805>
- Somogyi Gyula: Dekonstrukció és etika között. A trauma alakzatai Shoshana Felman és Cathy Caruth írásaiban. *Studia Litteraria*. 2011/3-4. 20-35.
- Szekfü András: Beszélgetés ifj. Nádasy Lászlóval az Éva A 5116 című filmjének vetítése kapcsán a 100 magyar dokumentumfilm sorozatban. 2015. július 9.
<https://www.youtube.com/watch?v=XOXCLm2xlAc&t=2755s>
- Szekfü András: Beszélgetés B. Révész Lászlóval A látogatás című filmjének vetítése kapcsán a 100 magyar dokumentumfilm sorozatban. 2015. július 9.
<https://www.youtube.com/watch?v=dJ5CVunrQik>
- Szirák Péter: Magyar-zsidó sors. Tiltás, szokás és kezdeményezés a hetvenes-nyolcvanas évek irodalmi köztudatában. In *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Szerk. Kisantal Tamás – Menyhért Anna. Budapest, JAK - L'Harmattan, 2005. 55–67.
- Tamás István: Filmekről. *Népszabadság*, 1964. március 6. 9.
- Varga Balázs: Hiányjel. Zsidó sorsok magyar filmen. In *Minarik, Sonnenschein és a többiek. Zsidó sorsok magyar filmen*. Szerk. Surányi Vera, Szombat, Budapest, 2001. 24–35.
- Wiesel, Elie: The Last Return. In uő: *Legends of Our Time*. New York, Schocken Book, 1982. 110–130.
- Wieviorka, Annette: *The Era of the Witness*. Ford. Jared Stark. Ithaca, Cornell University Press, 2006.

Filmográfia

- *A látogatás* (B. Révész László, 1982)
- *Apa* (Szabó István, 1966)
- *Endlösung* (Fehéri Tamás, 1984)
- *Éva A 5116* (Nádasy László, 1964)
- *Jelenlét* (Jancsó Miklós, 1965)
- *Jelenlét II.* (Jancsó Miklós, 1978)

- *Két félidő a pokolban* (Fábri Zoltán, 1961)
- *Krónika* (Sára Sándor, 1982)
- *Nappali sötétség* (Fábri Zoltán, 1962)
- *Pócspetri* (Ember Judit, 1982)
- *Recsk* (Böszörményi Géza – Gyarmathy Livia, 1988)
- *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)
- *Társasutazás* (Gazdag Gyula, 1985)
- *Törvénysértés nélkül* (Gulyás Gyula, Gulyás János, 1988)
- *Utószezon* (Fábri Zoltán, 1967)

© Apertúra, 2020. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2020/tavasz/stohr-visszateres-a-tett-szinhelyere-a-holokausztraumaja-kadar-kori-magyar-dokumentumfilmekben/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.3.2>

