

Az emlékezeti tér létrehozásának eszközei Cseke Eszter és Takács S. András *Auschwitzban született* (2020) című dokumentumfilmjében

Absztrakt

A tanulmány női holokauszt-túlélők transzgenerációs traumaátadási folyamatának dokumentumfilmes megjelenítéseit elemzi Cseke Eszter és Takács S. András *Auschwitzban született* (2020) című dokumentumfilmjében. A film valóban feltár egy háromgenerációs esettörténetet, de emellett részt vállal a családon belüli nézetkülönbségek ütköztetésében is, ami a filmnéző számára számos etikai kérdést vet fel. A tanulmány először röviden felvázolja a filmbéli transzgenerációs esettörténetet, amely a szülés és gyereknevelés női problematikájával összekapcsolódva jelenik meg a történetmondásban. Másodszor bemutatja, a film milyen helyeket teremt az emlékek kibomlása számára a szereplők szintjén, végül a dokumentumfilmes reprezentációs eszközök felhasználását olyan konkrét jelenetekben vizsgálja, amelyek emlékezeti térré válnak a néző számára is. Az elemzés tézise szerint a film archív dokumentumok kreatív felhasználásával filmes emlékezeti teret teremt nem csak a szereplők, hanem a filmnéző számára is, aki bevonódik a filmes konfliktuskezelésbe. A filmben a születésmotívum a szereplők és a nézők számára is a túlélés szinonimájává válik, s így reflektál a túlélés élményének létmódjára, a megállíthatatlan ismétlődésre, az ismétlődés módosíthatóságára.

Szerző

Kovács Ágnes Zsófia az SZTE Amerikanisztika Tanszékének docense, irodalomtörténész. Két könyve van: *The Function of the Imagination in the Writings of Henry James: The Production of a Civilized Experience* (2006) és a *Reading American Novels* (2010), amelyek a (pre)modernista amerikai irodalom kultúraértelmezéseit tárgyalják. Futó projektje Edith Wharton (1862-1937) utazási írásában vizsgálja a kulturális folyamatosság és áthagyományozódás mintázatait.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.3.5>

Az emlékezeti tér létrehozásának eszközei Cseke Eszter és Takács S. András *Auschwitzban született* (2020) című dokumentumfilmjében

Bevezető

Cseke Eszter és Takács S. András dokumentumfilmje két magyar Holokauszt-túlélőről készült 2020-ban. A film a meglepetés erejével hat a holokausztfilmek sokaságában, mert hetvenöt évvel a Shoah után már ritka az élő tanúságtevő. A filmbeli két tanú egyike a címszereplő, Orosz Angéla, aki Auschwitzban született 1944-ben. A másik tanú Angéla lánya, az 1967-es születésű Kati, aki második generációs túlélőként válik a film főszereplőjévé. A dokumentumfilm 2015 és 2020 között készült interjúkat, emellett családi emlékeket, korabeli anyagokat használ kettős történetének megjelenítésére: Angi születésének és túlélésének hihetetlen sztorija mellett Kati túléléssel összefüggő félelmeiről, kettejük kapcsolatáról, mindebben az emlékezés szerepéről is szól. A film anya és lánya generációkon átívelő traumafeldolgozási folyamatát jeleníti meg.

A *Born in Auschwitz* című filmben több nagy emlékezetkutatási téma találkozik. Az alapmotívum a Holokausztot megjárt túlélő tapasztalatának megragadása: az átélt megrázkódtatások hatása, a túlélő büntudata a túlélés ténye miatt, a tanúságtétel igénye. Szorosan összekapcsolódik ezzel az átélt trauma elmondhatóságának problémája: lehet-e szokásos mindennapi jelrendszereink felhasználásával bármit is mondani az átélt traumáról. Mint tudjuk, e kérdésre több válasz is létezik. Egyrészt a pszichoanalitikus indíttatású kutatás az irodalmi nyelv kétértelműségeit látja a legkevésbé félrevezető módnak arra, hogy a Holokauszt kimondhatatlan tapasztalatáról bármit elmondjon (Hartman 1996, Caruth 1996, Felman és Laub 1991 és Kertész 2002: 282-4.). Egy másik irány a vizuális nyelvi kommunikációt helyezi előtérbe a holokauszt emlékének kutatásában: képeket és testi jeleket vizsgálnak (Delbo 1990, Bennett 2000, Hirsch 2012), mint a nem tudatos tapasztalat spontán kifejeződéseit. Harmadikként kínálkozik a Holokauszt transzgenerációs tapasztalatának vizsgálata is, amely a nyolcvanas évek óta központi kutatási terület (Schwab 2010). Itt a kérdés az, hogyan tevődik át a túlélők gyerekeibe a túlélő-tapasztalat. Nem mellékes, hogy a történet mint nagymama-anya-lánya genealógia felveti egy specifikusan női tapasztalat jellegének kérdését, valamint a történetmesélés etikai dimenzióját is: vajon mit rejt az „elmesélem a lányomnak, hogy okuljon belőle” szituáció (Pető 2015). Végül, de nem utolsósorban a filmnyelvi reprezentáció lehetséges és konkrét történetileg változó módjai is vizsgálhatóak a dokumentumfilmben (Stöhr 2020).

Ez a tanulmány a fenti témák közül a transzgenerációs trauma filmnyelvi reprezentációira fókuszál: női holokauszt-túlélők transzgenerációs traumaátadási folyamatának dokumentumfilmes megjelenítéseit elemzi. A tanulmány kérdése az, hogy a dokumentumfilmes reprezentáció egyrészt a túlélő nők gyógyulási folyamatainak milyen lehetőségeit mutatja be, és másrészt ezt milyen eszközökkel teszi. Tézisem szerint Cseke és Takács dokumentumfilmje egyrészt aktív szerepet játszik a főszereplők túléléssel kapcsolatos érzelmi mintáinak feltárásában és megértésében, így gyakorlatilag részt vesz a szereplők gyógyulási folyamatában. Másrészt bemutatom, ahogy a film archív dokumentumok kreatív felhasználásával filmes emlékezeti teret teremt a néző számára. A filmben a születésmotívum a szereplők és a nézők számára a túlélés szinonimájává válik, s így reflektál a túlélés élményének létmódjára, a megállíthatatlan ismétlődésre, az ismétlődés módosíthatóságára.

A tanulmányban először röviden felvázolom a filmbéli transzgenerációs esettörténetet, amely a *szülés és gyereknevelés női problematikájával* összekapcsolódva jelenik meg a történetmondásban. Másodszor bemutatom, a film milyen helyeket teremt az emlékek kibomlása számára a *szereplők szintjén*, végül a dokumentumfilmes reprezentációs eszközök felhasználását olyan konkrét jelenetekben vizsgálom, amelyek emlékezeti térré válnak a *néző* számára is.

1. Veleszületett trauma: A generációkon átívelő tanúszerep azonosítása a családban

A filmben túlélőnők három generációjának személyes történetén keresztül ismerjük meg a holokauszt-túlélő nők pszichológiai és szomatikus reakcióit a szüléssel és a gyerekevel való kapcsolatban.

Angi édesanyja, Vera 1944 tavaszán már terhesen került a gettóba Sárospatakon. Auschwitzban utat épített, és 1944 decemberében egy barakkban szülte meg a lányát. A baba 1 kg-ot nyomott, gyenge volt, sírni sem tudott, így titokban maradt a létezése. Amikor a tábor 1945. január 27-én felszabadították a szovjet csapatok, Angi és édesanyja életben voltak. Ám Angi fizikai fejlettsége még évekig elmaradt az átlagtól, például három évesen sem tudott járni. Mivel Angi apja meghalt a táborban, a háború után Vera újra férjhez ment egy nála jóval idősebb túlélőhöz, akivel együtt nevelték Angit a férfi 1957-ben bekövetkezett haláláig. Ezután pár évvel Vera Kanadába emigrált, de Angi nem tartott vele, hanem Budapesten maradt. 1967-ben neki is lánya született, Kati, akit 1973-ban magával vitt Kanadába Verához. A túlélő Vera sorstárs túlélőként óvta lányát, Angit, s Angi hasonlóképp túlélőnek nevelte fel saját lányát, Katit.

Vera számára Angi „csodababa” volt: nemcsak megszületése és életben maradása ment csodaszámba, hanem az is, hogy a terhesség tudata tartotta életben Verát a lágerben. Vera hazatérése után lelkiismeretesen ápolta a fejlődésben lemaradt gyereket, Angi elmondása szerint boldog gyerekkort biztosított számára. A szép gyerekkorban törést jelentett 1956 és a Magyarországon ekkor jelentősen megerősödő antiszemitizmus: Anginak egy bolti eladó ekkor mondta el, hogy apja csak adoptálta őt, és valódi apját nem ismeri. Általában elmondható, hogy Vera és Angi erős szimbiozisban léteztek: lehetőség szerint egymás mellett laktak, mindent megbeszéltek, megosztottak egymással. Vera halálakor Angi úgy érezte, az ő életének is vége lett.

Angi lányának gyerekkorát viszont negatívan határozták meg anyja és nagyanyja Holokauszt-történetei. Angi és Vera minden eshetőségre készen úgy nevelte Katit, hogy ha bármi baj történik a zsidókkal megint, a kislány önállóan, talpraesetten tudjon reagálni: túlélje. Angi elmesélte Katinak a lágertörténeteket, magával vitte túlélőkből álló társaságába. Háromévesen egyedül leküldte a boltba vásárolni. Nem tűrte a nyafogást, nem értette a félelmeket, nem volt empátikus lánya hétköznapi problémáival kapcsolatban. Kati megfogalmazásában: a Holokauszt mindig jelen volt, mindenhol, erősnek kellett lenni, mindig többet és jobban teljesíteni, semmi sem volt elég jó, elég szép. Így Kati gyerekkorát a Holokauszttól való félelem határozta meg. Hatévesen már nem tudott aludni, mert félt, hogy jönnek érte a német katonák, mindig félt valamitől, ugyanakkor a félelmet gyengeség volt kimutatni, hisz anyja és nagyanyja tapasztalataihoz képest az ő problémái elhanyagolhatóaknak tűntek. Anyja nagyanyjával volt közeli viszonyban, vele nem, így ő egyedül maradt állandó büntudatával, félelmeivel, fájdalmával, szomorúságával és időnként megmagyarázhatatlanul rátörő dühével. A túlélésre nevelés eredményeképpen mind az anya,

mind a kislány érzelmek kifejezése visszafejlődtek.

A terápiára való igény Katiban először egy fogyókúra kapcsán fogalmazódott meg. Felismerte, hogy bármilyen érzelmi panasz adódik, ő máris a hűtő ajtaját nyitja megoldásként, ami jelentős túlsúlyhoz vezetett. Ekkor vetődött fel a kérdés, melyek azok az érzelmek, amelyeknek a közlésére nem volt módja, s amelyek hiánya saját gyerekeinek nevelése során is gondot okozhat, ha ő nem változtat a saját kommunikációján.

Ezután Vera halála is fordulópontot jelentett Kati számára, mert ekkor Angi anyja helyett lánya felé fordult, és most már vele épített szimbiotikus kapcsolatot. Ez persze rövidesen elviselhetetlen lett Kati számára, ezért kezdett el ekkor Kati terápiára járni. Angi nem volt hajlandó elmenni vele, hisz a gyengeség jelének tartotta ezt, ráadásul szerinte a valódi túlélő Vera sem ment volna soha, hiszen minek panaszkodni a rossz tapasztalat miatt, ha már elmúlt. 2015-ben újabb elmozdulás következett, amikor Angi előadói meghívást kapott egy méhen belüli élmények hatásáról szóló konferenciára Drezdába: itt elmesélte élete történetét, s a hallgatóság reakcióiból rádöbrent, hogy eddig normálisnak gondolt élete egyáltalán nem olyan normális, amilyennek látszik, szembesült addig nem tudatosult terhével: „a traumámmal, amiről nem is tudtam, hogy nekem van”.

Angival együtt Kati saját érzelmeihez fűződő viszonya is változott. Kati lassan jött rá, érzelmi intelligenciája mennyire szegényes. Legkisebb gyereke iskolai feladatát elvégezve azonosította a félelmet, aggodalmat, dühöt, de a boldogság szóhoz nem tudott asszociálni, ahogy sok más érzelmet kifejező szóhoz sem.



Kati az érzelmek felismerésének és kifejezésének nehézségeiről beszél.

Kati ekkor jobban megértette a zsidó valláshoz való viszonyát is. Hatodikos korában zsidó iskolába iratkozott be, ezért ettől fogva Anginak, aki mindaddig vallásilag közömbös volt, tartania kellett a szabbatot, amit Angi óriási áldozatnak érzett, de vállalta. Hívő zsidóként Kati élete végre kiegyensúlyozottá és szabályozottá vált: mindennapjai összes apró és nagy döntését már meghozták számára. S ami a legfontosabb: mivel azok a döntések már mind helyesek, nem kell aggódni miattuk. Kati végre biztonságban érezhette magát.

A film a túlélő nők történeteit érzelmeik történeteivel párhuzamosan mutatja be, melyben a jelen azért válik fontossá, mert csak a jelenben fogalmazódik meg a múltnak mindennapi életük családi problémáit meghatározó szerepe. A terhelt múlt fő szimbóluma Angi megszületése Auschwitzban, amely kettős értékű: egyrészt súlyosan terhelt, másrészt a túlélés csodája és a jövő lehetősége. Angi problémás születése olyan teher a családban, amely még Kati gyerekeinek nevelésére is hatással van ötven-hatvan évvel később. A jelenben Kati lányának, Féginek az örömteli megszületése ellenpontoszza Angi múltbeli születésének problémáit és teszi fel a kérdést, vajon lehet-e egy lánynak *nem* örökölnie anyjától a túlélőszerepet.

2. Az emlékek dokumentumfilmes helyrekonstrukciója az *Auschwitzban születettben*

A női túlélők szüléssel és gyerekneveléssel kapcsolatos transzgenerációs traumaátadási folyamatait

és ebből fakadó kommunikációs problémáit úgy vázoltam fel eddig, mintha ezek függetlenek lennének a filmes történetmondástól. Ám nyilvánvaló, hogy e jelenségek a filmben *filmes eszközökkel* reprezentálódnak, és a kérdés velük kapcsolatban az, hogy a női szereplők traumaátadási- és kezelési módjait a film *milyen eszközökkel* és milyen hatással végzi a szereplők, illetve a nézők irányában. Lássuk tehát a történet filmes vetületét.

Stöhr Lóránt 2020-as tanulmánya a Kádár-kori magyar Holokauszt-dokumentumfilmekről remek kiindulást ad a Holokauszt filmes reprezentációjának alapkérdéséhez. A fő probléma a Holokauszt dokumentálásában az, hogy a dokumentumfilm a valóság realisztikus ábrázolására törekszik, ami konfliktusban van a Holokauszt-élmény elbeszélhetetlen jellegével. Stöhr e probléma kapcsán két dokumentumfilm-modellt különít el: a kanonikus és a tanúságtételen alapuló modellt. A kanonikus modell szerint a dokumentumfilm ismérvei, Des Pres nyomán, az egyediség, valóságghűség és a komolyság, ami egyértelműen nem kompatibilis a Holokausztról lehetséges beszédmód töredezett, kétértelmű nyelvezetével, írja Stöhr. Másrészt a 90-es évek traumaelméleteiben előtérbe kerül a szemtanú szerepe: az érzelmek megjelenítése, a tanúságtétel, a hiányok felmutatásának igénye. A dokumentumfilm viszonylatában a tanú kora a kilencvenes években újfajta stílus felfutásával jár együtt, amelyben egyéni sorsok, érzelmek, kérdések, küldetések kerülnek előtérbe, amelyek a befogadó számára könnyebb átélhetőséget biztosítanak (Stöhr 2020). A két stílusra példa lehet Alain Resnais 1956-os *Sötétség és köd (Nuit et brouillard)*, míg a másodikra Claude Lanzmann 1985-ös *Shoah* című dokumentumfilmje. ^[1]

Talán nem meglepő, hogy egy 2020-as dokumentumfilmben megtaláljuk a tanú korának dokumentumfilmjeire jellemző vonásokat. Cseke Eszter és Takács S. András, *On the Spot* tévés dokumentumfilm-készítők 2009 óta sokévadnyi epizódban finomították már saját dokumentumfilmes módszereiket. Ennek ellenére bemutatkozó weblapjukon a filmes filozófiájukat mint „manipulált hírek helyett a tiszta valóság” bemutatását határozzák meg, ami nyilvánvaló ellenmondás, hiszen rögtön utána az is kiderül, hogy fontos történelmi jelenségeket, kérdéseket az egyes ember érzelmeinek szempontjából láttatnak kézikameráikkal (Cseke és Takács S.), tehát a tanún keresztül. Így a honlap oppozíciója manipulált hírek és tiszta valóság közt félrevezető, hisz ebben a közegben a „tiszta valóság” a szemtanú nézőpontját jelenti. A Holokauszt Takácsék számára egy a sok szemtanútéma között, de visszatérő irány: az *On the Spot* 2018-as évadából két epizód is szól magyar Holokauszt-túlélőkről, Edith Eva Egerről és Dr. Máté Gáborról, de a 2016-os évad Dachauról szóló epizódja is túlélő anya és fia kapcsolatát tárja elénk.

Szőke Dávid az *On the Spot* módszereiről írt kommentárja alapján is úgy tűnik, Csekéék a tanú korának dokumentumfilmesei. Kizárólag egyéni sorsokon és érzelmeken keresztül mesélnek történeteket, filmjeikben minden képi megjelenítés ennek rendelődik alá. Szőke kiemeli az *On the Spot*-ra jellemző filmes reprezentáció valóságkonstruáló szerepét, miszerint „a kamera nem csupán dokumentálja a valóságot, hanem egy lenyűgöző eszköz arra, hogy emlékeket hozzon létre”, idézi Szőke Yonatan Nirt (Nir in Szőke 2020). Szőke szerint az *On the Spot* 2018-as epizódjaiban „minden dokumentumfilmes eszköz, a filmes narráció, a zene, valamint a különféle színházi és más felvételekből való bevágások szintériként szolgálnak a központi szereplők elbeszélései

számára” (uo.), ám nem részletezi bővebben ezeket a színtereket s kölcsönhatásaikat.

A vizsgálhatóság érdekében én leszűkíttem a fenti „színtérként szolgál” kifejezés jelentéseit a Holokauszt helyszínének rekonstrukciójára. Murai András és Tóth Eszter Zsófia „Hogyan képzeljük el?” című cikke a hely rekonstrukciójának négy lehetséges változatát különíti el a Holokauszt-dokumentumfilmekben. Az első mód (1) a visszatérés a helyszínre, amely viseli a múlt nyomait. A második mód (2) a visszatérés a helyszínre, amely nem mutat semmi múltra utaló nyomot, ekkor a visszaemlékező elbeszélte története tölti meg az átlagos helyszínt értelemmel. A harmadik mód (3) az, amikor a helyszín a jelenben van, mert a film az emlékezés folyamatát mutatja be a jelenben a szereplő beszéde által. A negyedik mód (4) archív felvételt használ fel – átalakítva vagy sem, de az alapanyag a film kontextusában új funkcióval ellátva szerepel (Murai és Tóth 2010). Tehát Murai és Tóth tipológiája szerint mindegyik helyrekonstrukcióban, azaz színtéren van szerepe az emlékezet munkájának, ha más-más módokon is. A négy mód a valóságghűség gondolatától egyre inkább elszakadó eljárásokat vesz sorra, amelyek mindegyike az emlékek jelenbeli konstrukcióját végzi el, s teszi ezt egyre láthatóbban a jelen szemszögéből, míg végül az archív anyagok is ennek az új funkciónak rendelődnek alá, ezért módosíthatóakká is válnak. Stóhr fenti cikke is e négy helyrekonstrukciós mód közül az első kettőt (a konkrét utazásokat) vizsgálva gondolja át az utazásmotívum emlékezetkonstrukciós szerepét a Kádár-kor három dokumentumfilmjében. Adódik a kérdés, hogyan variálódnak ezek az általános helyrekonstrukciós módok Csekéék filmjében.

Az Auschwitzban született a fenti négy helyrekonstrukciós mód (1-4) mindegyikét használja a szereplők családtörténetének ábrázolásában. Konkrét helyrekonstrukció, amikor a szereplőket elviszik Auschwitzba, ahol láthatóak a múlt jelei (1), és részt vesznek egy kiránduláson Budapestre is, ahol kinéznek a régi lakás ablakán, de magyarázni kell a régi funkciókat (2). A szereplők még Jeruzsálemben is elzarándokolnak, ahol a témához tágan köthető helyszíneket látogatnak meg: a sivatagot, a Siratófalat (3). Az emlékek a jelen idejű beszélgetések során is előkerülnek a kanadai otthonokban, valamint az anya-lánya között folyó szembesítésben (3), de számos korabeli vizuális emléket is felhasznál, beépít és átalakít (4) a filmes történetmondás.

A filmben a helyrekonstrukció első és második módja az utazás. A történetben a filmkészítők három múltbeli helyszínre is elutaznak Angival és Katival. Egyrészt Auschwitzba látogatnak el, ahol Angi mint túlélő hivatalos résztvevő a tábor felszabadításának ünnepségén, és ahol Ferenc pápával is találkozik. Itt szembesül a múlt nyomaival, amelyekre ő nem emlékezhet. Másrészt megnézik a modern Budapestet: Angi volt lakása most iroda, de ő lelkesen magyarázza (immár magyarul) Katinak, mi hogyan volt Kati gyerekkorában, miért szeretett itt lakni, felsejlik egy örömteli fiatalkor nyoma. Harmadrészt Jeruzsálemben mennek, ahol megnézik a sivatagot, a tengert, a siratófalat, zsidó identitásuk fő szimbolikus helyszíneit. A sivatagbeli séta vágóképként többször megjelenik, a bibliai utalás párhuzamot állít a zsidók egyiptomi fogság utáni negyven év hosszú sivatagi vándorlása és Angi fogsága, szabadulása és túlélése között. A zsidók a negyven év elteltével érkeztek az ígért földjére, Angi még hetven évvel a tábor elhagyása után is vándorol, a filmesek hozták őt el Izraelbe. Az ígért földjére még nem érkezett meg szimbolikusan, bár a

filmkészítés folyamata az ő szimbolikus vándorlásának folyamatát segíti a megszabadulás felé. A visszatérés a tett helyszínére téma tehát kibővül a filmben Murai és Tóth listájához képest, mert a láger és az otthon mellett Izrael is szerepel a túra programjában, s az utazásokat a túlélő a leszármazottjával együtt, saját jelenbeli viszonyaikról gondolkodva teszi meg.

A helyrekonstrukció harmadik fajtája a múltfelidéző beszélgetés a jelenben. Az *Auschwitzban született* filmkészítői a szereplők utaztatása mellett egyéb konkrét beszélgetési helyzeteket is teremtenek az emlékezésre. Folyamatosan interjúznak Angival és Katival, bár a film csak a válaszokat rögzíti, a kérdéseket a néző nem ismeri. Angitól montreali lakásában hallunk születéséről, gyerekkoráról, kanadai életéről. Kati a háza konyhájában és ebédlőjében mesél anyjáról, saját gyerekkoráról, majd a munkahelyén magyarázza el a környezeti behatások okozta megbetegedésekkel kapcsolatban végzett adatelemző tudományos kutatómunkáját. Az interjúkban az alanyok szabadon beszélnek, nem érződik faggató-kérdező riporter hang jele, hanem inkább olybá tűnik, mintha a családban már elmesélt történetek újramondása történne a kamera előtt. Ez alól egy kivétel van, a film végén szereplő anya-lánya szembesítés, amelyre részletesen kitérünk a következő fejezetben.

A film negyedik helyrekonstrukciós módja az archív elemek felhasználása, amely végigkíséri a filmes történetmondást. A film kezdő képsorai egy családi videóból származnak, amely Kati lányának, Féginek születésekor készült 1991-ben. Fontos része a történetnek egy 1986-os hosszú hangfelvétel, ez Kati telefonbeszélgetését rögzíti nagyanyjával Auschwitzról. Emellett több családi fénykép, sőt korabeli archív fotó, hang- és filmfelvétel részlete is bekerült a filmbe. Ezek az archív elemek részeivé válnak a filmes történetmondásnak, így hozzáadott jelentésekkel bővülnek. Fégi születésének videója például több helyen előkerül vágóképként: Vera auschwitzi beszámolója közben, sőt, a film végén is újra, amikor Kati a trauma áthagyományozódásának megállításáról beszél.



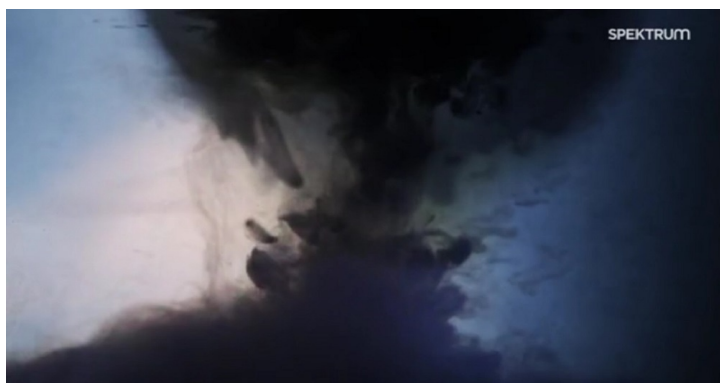
Fégi születésének videója keretezi a filmet.

Mintha a film kereteként szolgáló születés helyettesítené vagy visszhangozná Angi nem dokumentálható születésének történetét. Bár Fégi születése először nyilvánvalóan másnak látszik a modern kórházi közegben, boldog családtagokkal körülvéve, de a film végén újra megjelenítve felveti a kérdést, vajon lehet-e valóban más ez a születés, mint Angié volt, lehet-e a traumát *nem*

továbbörökíteni.

Vera angol nyelvű telefonos beszámolójának hangfelvétele is integrálódik Angi és Kati érzelmi történetébe. A felvételen Vera először nem akar beszélni Katinak haláltábori élményeiről, de aztán Kati ösztönző kérdéseire mégiscsak rákezd. Elmondja a válogatás történetét a peronon, Mengele rajta végzett kísérleteit, mesél a kemény fizikai munkáról. Kiemeli, hogy egy zsidó doktornő a nyolcadik hónapban felkínálta neki az abortusz lehetőségét, és azt is megosztja, miért nem élt ezzel. Aznap éjjel anyjával álmodott, aki azt mondta neki, egy nyolc hónapos baba már él, nem lehet tőle elvenni az életet. Vera a barakkban szülte meg Angit a kápó segítségével, majd három óra múlva Appelre ment a többiekkel. A felvételen hallatszik Vera küzdelme: az emlékezés nem kellemes, Vera kezdeti vonakodása egyértelmű, csak lassan melegszik bele a felidőzésbe. Az angol nyelv sem az a közeg, amelyben a történet megszületett, Vera unokája angolul feltett érdeklődésére angolul válaszol, de rövid mondatai erős magyar akcentussal recsegnek a telefonban. Eseményközpontú beszámolója érzelemmentes, szinte száraz összefoglalója a történeteknek.

A hosszú magnófelvétel hangját képi és zenei eszközök illusztrálják, amelyek kiegyensúlyozzák a szöveg eseményközpontúságát. A képek egyre kevésbé figurálisak. Amikor Vera az abortusz lehetőségéről beszél, méhen belüli felvételek látszanak egy baba kezéről, majd már csak bevérvésnek tűnő Rorschach-szerű foltokat látunk a képernyőn, amelyek végül krematóriumi füstté alakulnak.



Nonfiguratív képi bejátszás Vera és Kati telefonbeszélgetése alatt.

A szülés után az Appelre sorakozók körvonalait rajzos formában jelenítik meg: egy tájképre kettős expozícióval ráfényképezik a nők sorát, a Verát támogató figurákat, megmutatják Vera fizikai gyengeségét.



Appel születés után, grafikusan kiegészített képi elem Vera és Kati telefonbeszélgetése alatt.

A filmben Angi születésének e hosszú elbeszélése és illusztrálása után ismét Fégi születésének felvétele szolgál keretül, felidézve a nézőben a kiindulási kérdést, hogy mennyiben ismétli az unoka születése a nagymamáét, mit örököl a túlélő nők negyedik nemzedéke. Az archív hangfelvétel vizuális illusztrációja így filmes emlékezeti teret teremt a filmnéző számára is.

Vera és Angi háború után készült archív fényképe is fontos szerepet kap a szereplők filmbeli emlékezési folyamatában. A képen Vera mint fiatalasszony büszkén feszít a talán ötéves, apró Angival. A kép akkor jelenik meg a filmben, amikor Angi találkozik Ferenc pápával Auschwitzban, aki a film ötletének támogatása jeleként fogadja az asszonyt és a stábot. A kamera veszi, ahogy Angi megköszöni a pápa látogatását és példamutató hozzáállását a Holokauszt emlékéhez. Ekkor nyújtja át ajándékképpen Angi a háború után készült fényképet, mert számára ez a kép azt jelképezi, hogy „az élet győz a halál felett”. A képet Angi Magyarországról hozta magával a családi fényképalbum részeként, a felvétel szimbolikus újraértelmezése a jelen emlékezési aktusában születik meg.

A film a Holokauszt-doku mentumfilmekre jellemző helyrekonstrukciós eljárások mindegyikét használja. A szereplőket a trauma helyszíne mellett Budapestre és Izraelbe is elutaztatja, aktívan beszélteti szereplőit a múltból a jelenben, sőt szembesíti őket saját különböző múltkonstrukcióikkal. További alapvonása a filmnek, hogy rengeteg archív anyagot használ fel, amelyeket beépít és kreatívan (zene, rajz, bevágás) kiegészít. A film a helyrekonstrukciós eljárások során emlékezeti teret teremt szereplői számára, amelyben reflektálhatnak saját múltjukhoz fűződő eladdig kifejtetlen viszonyukra. A film így részévé válik Angi és Kati terápiájának. Ugyanakkor a film a néző számára is emlékezeti teret teremt azzal, hogy bevonja őt az emlékezés létrejöttének folyamatába, láttatni engedve az emlékezési folyamat kérdéseit, problémáit is.

3. A filmes emlékezeti tér létrehozása

A továbbiakban közelebbről is megvizsgáljuk a már említett Holokauszt-fénykép, a kiegészítő animációk és a szembesítő beszélgetés szerepét az *Auschwitzban született* dokumentumfilmes eszköztárában, mert ezeknek a helyrekonstrukciós módoknak mindegyike aktív funkciót kap a

film emlékezeti terének létrehozásában. Szeretnénk bemutatni, hogy ezekben az esetekben már nem csupán a szereplők emlékezésének terápiás folyamata épül tovább, hanem az elkészült film nézője számára fogalmazódnak meg kérdések a filmes emlékezeti tér létrehozásával kapcsolatban.

Kezdjük a fentebb már említett Ferenc pápának ajándékozott fényképpel, amely a túlélés szimbóluma a filmben.



Appel születés után, grafikusan kiegészített képi elem Vera és Kati telefonbeszélgetése alatt.

A kép a holokausztfényképek sajátos variációját képviseli. Marianna Hirsch szerint a holokausztfénykép nem csupán a horror képeit jelenti (táborlakók, testek, cipők, haj), hanem a rémtettekre indexikálisan utaló képeket is, például a családi fényképalbumokban szereplő felvételeket is a későbbi áldozatokról. Hirsch Barthes képelméletéből és Susan Sontag holokausztfénykép-elemzéseiből kiindulva gondolkodik el a családi zsánerfotó szemiotikai hatásmechanizmusán. A fénykép kivág egy pillanatot az időből, áthozza a megmerevített pillanat képét a néző jelen idejébe akkor is, ha azok, akikről a kép készült, már nem léteznek. A fénykép eme élet s halál közti státuszát már Barthes megmutatta, és Susan Sontag ehhez kapcsolódva fejtette ki, hogy a Holokauszt-fénykép témájánál fogva kiemeli ezt az „egyszer volt” aspektust, hisz az áldozatok emlékét a jelenben kizárólag a fénykép őrzi (Sontag 2003 és Hirsch 1992: 6). Hirsch hozzáteszi, hogy a tábori horror fényképein a hétköznapi közeg hiánya vált ki hitetlenkedő elképedést a jelenben (Hirsch 1992: 6).

Hirsch szerint az áldozatokról fennmaradt családi kép is hasonló hatásmechanizmust hoz létre. A családi fotó a Holokausztban elpusztult családok helyettesítését végzi el: a tökéletes otthoni látvány helyettesíti azt a tényt, hogy az ábrázoltak már nem élnek, a megszokott látványát a kontextus ismeretében egészítjük ki a hihetetlen horror történetével (Hirsch 2012: 61 és 1992: 7). Tehát ez a kiegészítendő jelleg közös a tábori horror képeiben és az otthoni képekben, bár utóbbiaknál ismernünk kell az egyéni kontextust is (uo.). Ugyanakkor olyan felvétel is belefér Hirsch definíciójába, amely a túlélőről készült békebeli közegben. Hirsch szerint az ilyen konvencionális túlélőfénykép ugyanúgy behelyettesítéssel a *majdnem megtörtént* elképzelhetetlenre utal, mint a párja, amely az odaveszetteket ábrázolja (Hirsch 1992: 7).

Hirsch Art Spiegelman *Maus II*-jét elemezve a képregénybe ékelt két archív fotó státuszát

értelmezi. Az egyik a könyv elején Art Spiegelman háborúban meghalt bátyjának fotója, a másik a könyv végén Art Spiegelman apját, Vladeket mint túlélőt mutatja vasalt rabruhában. A múlt és az áldozat képe hidat képez a túlélő és a jelen, valamint a két kép között a könyvben (Hirsch 1992: 8), s a képek kiemelik a fénykép élet és halál közötti státuszát:

Mint minden fénykép, a *Maus* képei is a már nem létezőt jelenítik meg. De azt is megjelenítik, ami eddig létezett, amit mára erőszakkal elpusztítottak. És megjelenítik azt az életet, amelynek nem sokkal később vége szakadt, s amely mindezek ellenére mégiscsak él tovább. Ha valami felhívja a figyelmet a fényképek eme ellentmondásos és végeredményben feloldhatatlan dimenziójára, az élet és halál közti lebegésre, akkor az a totális halált jelentő Holokauszttúlélésének lehetősége és valósága (Hirsch 1992: 9) (saját fordítás).

Az archív fotók beékelése a képregény szövegébe Hirsch szerint reflektál a Holokausztról szóló reprezentációs módokra is. Vladek interjúkban beszámol a tábor nyomorúságáról (éhezés, fázás, pizok, betegség, megaláztatás, a halál formái) és Art mindezt lerajzolja. Ám az archív fotón Vladek kerek arcú, mosolygós, és frissen vasalt rabruhát visel, azaz a dokumentumnak tekintett archív fénykép nem illusztrálja a rajzos beszámolót. A képregényből azt is megtudjuk, hogy a vasalt ruhát a háború utáni fotográfus a fotózás idejére adta kölcsön túlélő megrendelőinek. Tehát valóban kontraszt van a rajzos beszámoló és a fénykép között, ám nem feltétlen úgy, mint elsőre sejtenénk. Így a képregény a fotók beékelésével a különféle vizuális módok (rajz és kép) kölcsönhatását teszi láthatóvá a múlt megjelenítésében (amikor a rajz megkérdőjelezi a fotót), s ezáltal végeredményben rákérdez a valós/fiktív megkülönböztetés lehetőségességére (Hirsch 1992: 11). ^[2]

Visszatérve a filmhez, a túlélők családi képének kitüntetett beemelése az archív anyagok közé jól kapcsolható Hirsch fenti elemzéséhez. A családi felvétel mindenképp holokausztfotó, ám a fotó itt a túlélők képe, nem az elpusztultak hiányának helyettesítője. Tehát itt is ismernünk kell a kontextust ahhoz, hogy ki tudjuk egészíteni a képet, s a kiegészítés a szörnyűségek feletti hitetlenkedés helyett az élet csodálatos megmenekülésének története lesz. A kép beékelése a film jelen idejébe kiemeli a film érdeklődését a túlélés csodája iránt, rávilágít a továbblépés lehetőségeit vizsgáló irányultságára. Emellett a kép a vizuális reprezentációs módok iránti érdeklődés jelölőjévé is válik a filmben. Ahogy a *Maus II*-ben metavizuális szerepet kapnak a beékelte fotók, úgy a filmben is az ajándék kép a halált jelentő Holokauszttúlélésének lehetőségét és valóságát szimbolizálja, ahogyan a film elkészítése és a film maga is a túlélés lehetőségeit, valóságát vizsgálja filmes eszközökkel.

Az archív anyagok kreatív felhasználása is alakítja az emlékezeti teret a film jelenében. A felhasznált archív képeket és filmeket gyakran egyszerű vonalú animáció egészíti ki, ezt az auschwitzi történetek kapcsán már láttuk, de így van ez a lágerből visszatértek ábrázolásában is.



Vera Sárospatakon férjét keresi, archív képeslap háttéren grafikus kiegészítés.

A Sárospatakra visszatérő Vera alakja például egy korabeli képeslapon felnagyított formában látható. Később az 56-os antiszemita támadások célpontjai is így jelennek meg egy képeslapszerű rajzolt utcán sétáló körvonalakként. Az Appel rajza, amelyet fentebb említettünk, semleges háttér előtt ábrázolt egy sor egymást támogató nőalakot. Ennek a technikának a továbbfejlesztése, amikor már csupán az animáció tölti ki a képernyőt. Például az Angit apjával kapcsolatban felvilágosító antiszemita bolti eladó figurája fekete háttéren animált fehér körvonalú popkulturális formává alakul, Szörnyella, az ikonikus gonosz alakját veszi fel.



Egy bolti eladó felvilágosítja Angit, grafika.



Szörnyella de Frász mint vizuális párhuzam.

A rajzos elemek tehát kiegészíthetnek archív fotót, a jelen egy bármely mindennapinak tűnő elemét, de akár magukban is megjelenhetnek a filmben, teljesen elrugaszkodva a

dokumentumjellegű, így megjelenítve az elmondott történetet. Az animáció a hiányzó családi archív anyag helyett már rendelkezésre álló történeti anyagra íródhat rá kiegészítésként normál méretben vagy figyelemfelhívó nagy méretben (korabeli képeslapon rajz); kiemelődhet az élmény egyéni jellege (semleges háttéren rajz), de speciális esetben a gyerekkori félelem gyerekfilmes ikonológiai formát is ölt (Szörnyella). Az animációk változatai egyre inkább egy elképzelt emlékezeti térbe helyezik a múlt reprezentációját.

Egy hagyományos dokumentumfilm eszköze kreatív felhasználására példa a filmben az interjú újszerű használata szembesítő beszélgetés formájában. A film végén Angi és Kati közösen meghallgatják Vera telefonos beszámolóját Auschwitzról, majd Angi és Kati ezt követő beszélgetése kivételes helyzetet teremt, amely látványosan szétfeszíti a családi emlékezés szokásos kereteit, s ez a szituáció eredményezi a legdrámaibb emlékezési aktust a filmben. A filmesek egymással szembe ültetik Angit és Katit, hogy meghallgassák Vera telefonos beszámolóját a nyolcvanas évek elejéről.



Szembesítés a színpadon kamerák előtt.

A szereplők fekete háttér előtt, kényelmetlen székeken feszengve hallgatják a magnófelvételt. A felvétel meghallgatását követő beszélgetésben mintha Kati lenne a riporter és Angi az interjúalany. Szóba kerül Vera és Angi kapcsolata, majd ebből kiindulva Kati és Angi viszonyát elemzik, s végül a legproblematisabb téma, Angi túlélésre nevelő szülői attitűdje kerül terítékre. Kati végül már támad, Angi meglepetten védekezik: igazi szembesítés történik áldozat és elkövető közt. A helyzet természetesen erős érzelmi reakciókat szül mindkét oldalon. Egyrészt Kati intellektuális iróniája felháborodásba csap át, másrészt Angi védekezése gyengül, elbizonytalanodik, végül Angi kétségbeesetten a felvétel leállítását kéri. A veszekedésbe torkolló beszélgetés olyan témát érint, amelyről Angiék nem szoktak beszélni. Az Auschwitzról szóló felvételt még soha nem hallgatták meg együtt. A beszélgetés erős érzelmeket kavart fel, amelyek szinte eltűztek a felemlegetett sérelmekhez képest, valószínűleg azért, mert nem is csak a felemlegetett sérelmekhez köthetők.



Angi kiszól az épp felvett jelenetből.

Angit a beszélgetés és a kamera együttese különösképpen feszélyezi, ezért kéri a felvétel leállítását. Ám a kamerát nem állítják le, s Angi végül lekicsinylően mosolyogva bár, de elnézést kér Katitól. Vagyis megteszi azt, amit a pszichológusok seregének kérésére sem volt hajlandó megtenni korábban: legalább szóban elfogadja Kati perspektíváját, belátja az érzelmi károkat, amelyeket nevelési módszerével okozott lánya életében. A kamera ebben a helyzetben érzelmeket generál, kimondásra, reflexióra, reakcióra kényszerít. A szereplők jelenbeli érzelmfeldolgozásának ilyen provokálása etikai kérdéseket is felvet. A szemtanú korának dokumentumfilmjére jellemző a tanú vallató kérdezése a beszélő nézőpontjának megváltoztatása érdekében. Mégis kérdés lehet, hogy miért nem állították le a felvételt, amikor Angi ezt kérte, készült-e felvétel valami olyanról, amit Angi nem vállalna, vágta-e ki innen valamit. A végeredmény szempontjából nézve a kérdést, az elkészült filmet Angi jóváhagyta, tehát a kérdéses felvétel végső formáját is. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a két nő verbális küzdelmében Kati a nyerő fél, hisz a beszélgetés angolul, az ő nyelvén folyik, Kati PhD-val rendelkező orvos-kutató, míg Angi egy hetven fölött járó nyugdíjas, aki nemcsak érzelmeinek megfogalmazásával, de angolra ültetésével is bajlódik. Egyszerűbb neki látványosan bocsánatot kérnie, mint pontosan megfogalmazni azt, hogy túlélésre szakosodott világnézete, amely konkrétan átsegítette őt vidéki antiszemitizmuson, kivándorláson, nyelvcsere, két házasságon, szerinte nem hibás premisszákon alapult, még ha a lányát nem is védte meg. A filmkészítők szentelhettek volna nagyobb teret Angi nézőpontjának.

A gondolatmenet végén három kiragadott példát tekintettünk át arra, hogy a néző milyen módokon vonódik be a film emlékezeti terébe. A holokausztfénykép reflexív felhasználása a filmkészítésben, az animációs megoldások által kreált emlékezeti térkitágítás és a szereplők közt a magnófelvétel kapcsán elinduló beszélgetés felkavaró tartalmából fakadó etikai kérdések integrálják a nézőt, aki így részt vesz a transzgenerációs trauma feldolgozási folyamatában.

Konklúzió

Kiindulásként azt kérdeztük, hogyan ábrázolja a film a női túlélők traumaátadási folyamatait, majd azt néztük meg, a film hogyan konstruál emlékezeti teret szereplői és nézői számára dokumentumfilmes eszközökkel. Láttuk, hogy a film aktívan helyzetbe hozza a szereplőket,

emlékezést generál archív felvételek és képek beillesztésével, utazás szervezésével, interjúhelyzetben, sőt, szembesítő beszélgetés formájában is. A tanúság dokumentumfilmjének technikái a transzgenerációs traumaátadás három női generáción átívelő, születésre és gyereknevelési kérdésekre fókuszáló folyamatát ebben az esetben alakították is. Kati már tudatosan máshogy viszonyul a túlélés kényszeréhez, mint anyja, másképp neveli gyerekeit. Angiban évtizedek távlatából tudatosodik, hogy koncentrációs táborban megszületni hosszú távú érzelmi terhet jelent, s nem csupán az érintett, hanem egész családja, főleg lánya számára. Végül példákat láttunk a nézők bevonására a film emlékezeti terébe. A nézők a filmnézés közben arra kényszerülnek, hogy egyértelműnek tűnő képeket újraértelmezzenek, ismert történelmi tényeknek személyes arcot adjanak, vagy etikai kérdéseket vessenek fel a múlt megjelenítésének lehetséges dokumentumfilmes módjaival kapcsolatban.

A filmes történetmesélés végpontja Fégi, Angi unokája, aki nem szerepel a filmben interjúalanyként. Egyszer villan csak fel az arca a jelenben Kati iPadjének képernyőjén, amikor Katival online videóhívásban beszél. Fégi 1991-ben született. A Fégi születésekor készült videó a film elején és végén keretbe zárja Angi és Kati történetét, és felteszi ezáltal a kérdést, vajon lehetséges-e Fégi számára, hogy harmadik generációs túlélőként az ő életében ne ismétlődjenek meg a visszafejlődött érzelmi mintázatok. A film alapvetően bizakodó hangot üt meg e kérdéssel kapcsolatban. Kati és Angi hozzáállása is változott, Fégi már az ő hozzáadott tudásuk birtokában nevelheti saját lányait, nem a túlélésre. A dokumentumfilmes eszközök szintjén a traumafeldolgozás lehetőségének kérdése filmes játékra adott lehetőséget a Holokauszt dokumentumfilm-hagyomány olyan jól bejáratott elemeivel, mint az archív elemek felhasználása (fényképek), az utazásmotívum és az interjú.

Jegyzetek

1. Stöhr 2020. Báron György szerint Resnais a dokumentum-felvételek kapcsán a „Hogyan történhetett?” kérdést teszi fel, amely költői kérdés marad, válasz nélkül, míg Lanzmann harminc évvel később a tények *mögötti* mechanizmus kiderítésére tesz kísérletet a tények szigorú összegyűjtésével (Báron 2013). E közelítések persze szétgyűrűznek igen távoli területekre is, mint például a terrorizmus elleni háború dokumentálásának problémái, lásd például Butler kommentárját Guantanamóról (Butler 2009).
2. Így történik ez F. Várkonyi Zsuzsa *Férfiudók lányregénye* című túlélőkről szóló könyvében is. Az egyik főszereplő, Süni nevelőapjának vészkorszakban elpusztult családtagjairól először csak a családi fotóalbumok segítségével kap információt (Várkonyi 2020: 150-153.). Süni megismerkedése az albumokkal a könyv filmadaptációjának egyik kulcsjelenete is (Tóth 2019, ld. Dávid 2021). A *Born in Auschwitz*-hoz hasonlóan a F. Várkonyi regénye az archív anyag kontextusba helyezése és felhasználása során a túlélők érzelmi megbékélésének és a továbblépésének lehetőségeire, tehát a jövőre irányítja a figyelmet.

Irodalomjegyzék

- Báron, György (2014): Egyszer volt: Magyar dokumentumfilmek a Holokausztról. *Filmvilág*, 57.10. 10-13. URL: https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=11920

- Bennett, Jill (2000): The Aesthetics of Sense-Memory: Theorising Trauma Through the Visual Arts. In *Trauma und Erinnerung/Trauma and Memory: Crosscultural Perspectives*. Szerk. Franz Kaltenbeck és Peter Weibel. Vienna, Passagen, 81-96.
- Butler, Judith (2009): *Frames of War: When is Life Grievable?* London, Verso.
- Caruth, Kathy (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
<https://doi.org/10.1353/book.20656>
- Cseke Eszter és Takás S. András: *On the Spot*. <https://www.onthespot.hu/us#philosophy> Utolsó megtekintés: 2023.01.08.
- Delbo, Charlotte (1990): *Days and Memory*. Translated by Rosette Lamont. Marlboro, Vt., Marlboro Press.
- Dávid, Réka Anna (2021): Sorsváltakozatok a jelenlétben. Az újrakezdés lehetőségei Tóth Barnabás *Akik maradtak* és Török Ferenc 1945 című filmjében. *Apertúra*, 16.4.
<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.4.10>
- F. Várkonyi, Zsuzsa (2020): *Férfitűdők lányregénye*. [2004] Budapest, Libri.
- Felman, Shoshana és Laub, Dori (1991): *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, Routledge.
- Hartman, Geoffrey H. (1996): *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*. Bloomington, Indiana University Press.
- Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory*. NY, Columbia.
<https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816674695.003.0009>
- --- (1992): Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory. *Discourse*, 15.2. The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity. 3-29.
- Kertész, Imre (2001): *A száműzött nyelv*. Budapest, Magvető.
- Murai András és Tóth Eszter Zsófia (2010): Hogyan képzeljük el? A Holokauszt emlékezete és a hely rekonstrukciója dokumentumfilmekben. *Korall*, 41.4. 81-96.
- Pető, Andrea; Hecht, Louise és Krasuska, Karolina, szerk. (2015): *Women and the Holocaust: New perspectives and Challenges*. Budapest, CEU Press.
- Schwab, Gabriele (2010): *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*. New York, Columbia.
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
<https://doi.org/10.3917/dio.201.0127>
- Stóhr Lóránt (2020): Visszatérés a tett helyszínére: A holokauszt traumája Kádár-kori magyar dokumentumfilmekben. *Apertúra*, 15.3. URL: <https://www.apertura.hu/2020/tavasz/stohr-visszateres-a-tett-szinhelyere-a-holokauszt-traumaja-kadar-kori-magyar-dokumentumfilmekben/>
<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.3.2>
- Szőke Dávid (2020): Holokauszt és műtfeldolgozás az *On the Spot* dokumentumfilm-sorozat nyolcadik évadában. (Az ellenség gyermekei 2018). *Apertúra*, 15.3. URL: <https://www.apertura.hu/2020/tavasz/szoke-holokauszt-es-multfeldolgozas-az-on-the-spot-dokumentumfilm-sorozat-nyolcadik-evadaban-az-ellenseg-gyermekei/>
<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.3.3>

Filmográfia

- *Akik maradtak* (Tóth Barnabás, 2019)
- *Auschwitzban született* (Born in Auschwitz. Cseke Eszter és Takács S. András, 2020)
- *On the Spot. Az Ellenség gyermekei* (Cseke Eszter és Takács S. András, 2018)
- *Sötétség és köd* (Nuit et brouillard. Resnais, Alan, 1956)

© Apertúra, 2023. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2023/tavasz/kovacs-az-emlekezeti-ter-letrehozasanak-eszkozei-cseke-eszter-es-takacs-s-andras-auschwitzban-szuletett-2020-cimu-dokumentumfilmjeben/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.3.5>

