Gerencsér Péter

Emberarcú holokauszt? Az identifikáció apóriái Ján Kadár és Elmar Klos *Üzlet a korzón* (Obchod na korze) című filmjében

Absztrakt

A szlovák Ján Kadár és a cseh Elmar Klos által közösen rendezett *Üzlet a korzón* (Obchod na korze, 1965) az első alkotás, amely a kelet- és közép-európai térségből Oscar-díjat kapott. A tanulmány szerint a filmben a közép-európai identitásproblémák számos eleme kristályosodik ki, és ezt a szöveg három megközelítés szerint vizsgálja. Először a (transz)nacionális film fogalmának alkalmazhatóságát teszteli. Ezt követően a Csehszlovákiában készített ún. „holokausztfilmek" kiterjedt hagyományát térképezi fel, és ennek összefüggésében arra keresi a választ, hogy a film milyen esztétikai törekvésekkel haladta meg saját korának konvencionális ábrázolási módjait. Végezetül pedig a „švejkeskedés" ethosza és Hannah Arendt „a gonosz banalitása" fogalmának tükrében az áldozat és a bűnös közötti viszony szubverziójának, illetve a holokauszt reprezentálhatóságának problémáit tartja szem előtt.

Szerző

Gerencsér Péter a Szegedi Tudományegyetemen végzett magyar – irodalomelmélet – történelem szakokon. 2010 és 2013 között a Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszéken PhD-hallgató (Irodalomelmélet Doktori Program). Érdeklődési területe: újmédia, internetes művészet, cseh film, animációs film. Fordítás és szerkesztés: *Új, média, művészet*. Szeged, Universitas Szeged Kiadó, 2008. Önálló kötet: *Hany Istók alakváltozásai*. Kapuvár – Budapest, RHTE – FISZ, 2011.

Gerencsér Péter

Emberarcú holokauszt? Az identifikáció apóriái Ján Kadár és Elmar Klos *Üzlet a korzón* (Obchod na korze) című filmjében

Etnikai tisztogatás – újrajátszva

Állítólag, amikor Ján Kadár az 1956-os őszi „sajnálatos események" idején a magyar határt készült átlépni, neve láttán a vámtisztek így sóhajtottak fel: „Ha már Kádár János is menekül, akkor itt valami nagyon nagy baj van" (Kovács 2005). Ez az ironikus anekdota, mely egy szlovák rendezőnek félreértésből magyar személyazonosságot tulajdonít, mintha allegorizálná azokat a Közép-Európa multietnikus jellegéből adódó identitásproblémákat, a kulturális örökségek szétszálazásának nehézségét és a bizonytalan hovatartozásból fakadó kérdéseket, amelyek mind az *Üzlet a korzón* (Obchod na korze, 1965) cselekményében, mind a film 1993 utáni recepciótörténetében tetten érhetők. Nehezen megválaszolható ugyanis a kérdés, melyik nemzet arathatja le a babért, melyet a film az Oscar-díjnak köszönhetően – a „baráti országok" közül egyébként elsőként – 1965-ben szerzett.

A film a zsidó gyökerekkel rendelkező, Kadár János néven Budapesten született, de Rozsnyón nevelkedett szlovák Ján Kadár és a cseh Elmar Klos közös rendezésében készült. Kadár egyébként első filmjét, az 1949-es *Katiká*t (Katka) kivéve, prágai „emigrációja" után valamennyi Csehszlovákiában forgatott filmjét Klos-szal együtt rendezte. A történet alapjául szolgáló novellát 1964-ben író, szintén zsidó származású Ladislav Grosman gyermekkorát Szlovákiában töltötte, de a második világháború után Prágában telepedett le. A film Szlovákiában játszódik, a forgatás is egy szlovák kisvárosban, Csontváry szülőhelyén, Kisszebenben zajlott le, [1] annak ellenére azonban, hogy 1953-as üzembe helyezésétől kezdve a pozsonyi Kolibán rendelkezésre állt a szlovák állami stúdió, az utómunkálatok a prágai Barrandov stúdióban készültek. A legtöbb színész szlovák, maga a film is szlovák nyelvű. Ugyanakkor a női főszereplőt, a zsidó öregasszonyt, Rozália Lautmannovát alakító Ida Kamińska odesszai születésű, előbb Varsóban, a háború alatt a Szovjetunióban, majd ismét Varsóban élő, 1967-től az USA-ban tartózkodó, aztán Izraelbe emigráló, 1980-ban New Yorkban elhunyt lengyel zsidó, aki a filmben *voltaképpen* lengyelül és jiddis nyelven beszél. Ezek az életutak tökéletesen illusztrálják azt, amit Milan Kundera Közép-Európáról szóló nevezetes esszéjében Franz Werfel hányattatásai kapcsán megfogalmazott: „Franz Werfel életének első harmadát Prágában töltötte, a másodikat Bécsben, a harmadikat emigrációban, először Franciaországban, majd Amerikában; íme egy tipikus közép-európai

életrajz" (Kundera [1991]: 29). Egyúttal azt is jelzik, amit a csehszlovák újhullám kapcsán hangsúlyozni szoktak, hogy a filmek gyakorta személyes tapasztalatokból fakadnak, és közvetlenül kapcsolódnak a szerzők életéhez.

Mindezek alapján nem egyszerű eldönteni, hogy „cseh filmnek", „szlovák filmnek" vagy éppen „csehszlovák filmnek" nevezhető-e az *Üzlet a korzón*. A film nem egyenlő mértékben viseli magán a két eltérő nemzetiségű rendező kéznyomát, mert amint Ján Kadár egyik visszaemlékezésében elmondta, „Elmar Klos és én általában egyenlő partnerként dolgoztunk együtt, de ebben az esetben szabad kezet adott nekem" (Kadár 1966). Csehszlovákia 1993. január elsejei szétválása után aztán a cseh és a szlovák filmkritikusok között természetesen megkezdődött a kulturális örökség fölötti marakodás. Erre a perpatvarra utal Andrew James Horton szellemes címet viselő tanulmánya: *Just Who Owns the Shop? Identity and Nationality in* Obchod na korze (Horton 2000).

A vita 1998-ban kezdődött, amikor a cseh *Cinema* folyóirat az *Üzlet a korzón*-t „cseh filmnek" titulálta, melyen egy szlovák olvasó felháborodva *Český nebo slovenský* (*Cseh vagy szlovák*) című hozzászólásában helyesebbnek találta a „csehszlovák film" megnevezést, érvelését arra a kézenfekvő tényre alapozva, hogy az Oscar-díjat Csehszlovákiának ítélték oda (a vitát ismerteti: Horton 2000). A *Cinema* magazin a szlovák olvasó argumentációját nem fogadta el, és bár továbbra is „cseh filmnek" címkézte a rendezőpáros opusát, előbb felállított egy „cseh-szlováknak" nevezett kategóriát, amely alatt két önálló nemzet együttműködését értette, de ebbe a csoportba nem tartotta beilleszthetőnek az *Üzlet a korzón*-t. A későbbiekben pedig a filmek egy másik taxonómiáját is javasolta „szlovák-cseh" elnevezéssel, amely szintén a két nemzet együttes alkotómunkáját jelöli, de amelyben a szlovák hozzájárulás nagyobb a cseh közreműködésnél. Horton idézi a szlovák filmtörténész Jozef Macko véleményét, aki az 1993-ban – tehát a föderáció szétválásának évében – megjelent *Slovenské hraný film (1946–1969)* [*A szlovák játékfilm (1946–1969)*] című könyvében a filmet „szlováknak" aposztrofálja, azzal érvelve, Kadár volt a felelős a forgatásért, a rendezésért, míg Klos inkább az utómunkálatokban, a vágásnál működött közre – ezt egyébként megerősíti Kadár már idézett visszaemlékezése.

Horton Macko nyomán az *Üzlet a korzón* párjaként hozza fel példának a Kadár–Klos tandem másik, *A vágy neve Anada* (Touha zvaná Anada, 1969) című alkotását, mely cseh nyelven készült egy – állítása szerint – szlovák szerző, nevezetesen Ladislav Mňačko művének adaptációjaként, és Horton szerint a nemzeti besorolás problémáját tovább nehezíti, hogy csehszlovák színészek mellett amerikai, jugoszláv és magyar színészek is szerepelnek benne. Mármost a szlovák színészek (például Jozef Kroner, aki az *Üzlet a korzón*-ban a férfi főszereplő, Tóno Brtko alakját formálja meg) mellett valóban játszanak benne szerb (Radovan Marković – János szerepében), amerikai (Paula Pritchett – Anada) és magyar (Darvas Iván – Kristóf úr) színészek is, de azt az állítólagos szlovák szerzőt Zilahy Lajosnak hívják. A film ugyanis nem más, mint az 1943-ban Oláh Gusztáv által egyszer már vászonra vitt, Zilahy *Valamit visz a víz* című regényéből készült magyar film „remake-je", melyben a cseh-szlovák páros társ-forgatókönyvírója a magyar Gyöngyössy Imre volt. Andrew James Horton tévedése minden bizonnyal abból fakad, hogy a Kadár–Klos rendezőpáros 1963-ban készített egy másik, az előbbihez nagyon hasonló című filmet, *A halál neve Engelchen*

t [Smrt si říká Engelchen (csehül) / Smrť sa volá Engelchen (szlovákul)], mely valóban a szlovák Ladislav Mňačko írásának feldolgozása.

A *Cinema* nevű folyóiratban lezajlott vita kapcsán Horton elmésen mutat rá arra, hogy a „cseh-szlovák" és a „szlovák-cseh" kategóriák megkonstruálása a Csehszlovákia történetében két ízben lezajlott ún. „kötőjel-háborút" éleszti újjá, amelyet Csehszlovákia/Cseh-Szlovákia elnevezésében az egyenrangúság jelölésére egykor a szlovák oldalon szorgalmaztak (a kötőjel-háborúkhoz lásd: Kováč 2001: 198–201. és Hamberger 1997: 22–25., 152–153). Most viszont a kötőjel használatát ironikus módon a cseh fél kezdeményezi, amely korábban értelmetlennek találta, és ezért elutasította az ilyen „apróságokat". A cseh filmkritika a kötőjel-használat alkalmazásának kapcsán éppen azt az emancipációt biztosító gyakorlatot volt kénytelen a saját bőrén megtapasztalni, melyet korábban a szlovákok igyekeztek alkalmazni. Ráadásul, mint azt az 1938 utáni és 1989 utáni két „kötőjel-háború" történetét feldolgozó Hamberger Judit az írásjel szemantikája kapcsán megjegyzi, az írásjelet „a szlovákok kötőjelnek, a csehek pedig választójelnek nevezték" (Hamberger 1997: 163), vagyis a föderalizáció és az autonómia viszonya itt szimbolikusan megfordul. Ugyanakkor a vita másik vetülete, melyet a *Cinema* saját felvetése kapcsán reflektálatlanul hagyott, mintha a szlovákok által cseh elnyomásként, paternalizmusként, a „kisebb testvér" fölött érzett fölényes gondoskodásként értelmezett módszert folytatná. A *Cinema* azon álláspontja, mely a finanszírozást tekinti döntő tényezőnek egy-egy alkotás hovatartozásának kérdésében, olyan tipikusan cseh filmeket is kiiktatna a nemzeti kultúra köréből, mint például a Carlo Ponti produceri támogatásával készült *Tűz van, babám!* (Hoři má, panenko, 1967). [2]

Mindezek felvetik azt a kérdést, hogy mit tekintsünk (transz)nacionális filmnek csehszlovák kontextusban. A folyóirat azon érvelése, miszerint a „cseh-szlovák" és a „szlovák-cseh" filmek két önálló nemzet együttműködésének termékei, problémás, tekintettel arra, hogy nemcsak állami szinten nem voltak függetlenek és egyenrangúak, hanem még a nemzetek önálló létét is elvitatták. A Masaryk, Beneš és a szlovák Šrobár triumvirátusa által összekalapált csehszlovákizmus állami doktrínáját a kommunista rezsim is belefoglalta saját hivatalos ideológiájába, amely szerint a cseh és a szlovák az egységes „csehszlovák nemzet" két ága, ami aztán végeláthatatlan vitát fialt az ún. „szlovák kérdésről" (vö. Chmel 1996). A csehszlovák államideológia összefüggésében lényegében eldönthetetlen, mit kell értenünk „nemzeti film" és „transznacionális film" alatt, és ez tágabb kontextusban érinti a „cseh film" és a „szlovák film" viszonyát is. Horton szerint a *Cinema* „gyakorlati" érveket sorakoztat fel érvelése során, míg a szlovák Macko egy másik megközelítést alkalmaz, a színészi alakítás, a stílus és az alapvető témák alapján vizsgálja a filmet, és ennek nyomán ítéli az *Üzlet a korzón*-t szlovák filmnek. Ez utóbbi érvelést Horton is méltányolni látszik azzal a kijelentésével, hogy a film „szellemében szlovák", de fenntartásait egy kérdőjel odabiggyesztésével jelzi. Mármost ez a két érvelési mód a nemzeti film fogalmának kétféle felfogásával rokonítható, melyet intézményi (Horton szerint „gyakorlati") és kulturális (Horton szerint „szellemi") megközelítésmódnak fordíthatnánk le.

A nemzeti film fogalma kapcsán Andrew Higson sok szempontból úttörőnek tartott tanulmányában négy bevett osztályozási módot idéz fel. Az első a gazdasági kritérium, mely a

hazai filmipar közreműködését tekinti döntőnek, vagyis az alkotók nemzetiségét és a filmgyártás financiális oldalát preferálja. A második egy „szövegközpontú" megközelítés, amely a téma és általában a kulturális „paraméterek" felől közelíti meg a nemzeti film fogalmát. A harmadik csoportot a szerző fogyasztásközpontúnak nevezi, amely a közönség nemzetiségét helyezi előtérbe. Végezetül a negyedik kategória ún. „kritikaközpontú", mely a „művészfilmekre" szűkíthető le (Higson 1989: 36–37). Utóbbi két kategória szempontjai meglehetősen esetlegesek, Higson filmes példái pedig döntően britek és hollywoodiak. Ez aligha meglepő, hiszen Higson tanulmánya éppen a brit nemzeti film antinómiái kapcsán, a nemzeti identitás elvesztéseként tételezett problémát szem előtt tartva a hollywoodi film hegemóniájával szembeni védekezés lehetőségeinek összefüggésében született. Innen érthető meg, hogy miért emeli ki a termelés mellett a fogyasztást is, azért, mert a brit közönség alapvetően hollywoodi (vagy tágabban: amerikai) filmeket néz. Higson – erősen támaszkodva Benedict Anderson „képzelt közösség" elméletére – utóbb a nemzeti film koherenciáját megtorpedózó transznacionalitás és a nemzeti film belső diverzitása felől revideálta korábbi álláspontját, mindazonáltal megközelítése továbbra is britcentrikus maradt (Higson 2005: 57–68).

A nemzeti film fogalmát hagyományosan kétféle megközelítés dominálja, az intézményi és a kulturális. Az intézményi felfogás a filmgyártást (finanszírozás, előállítás, terjesztés, bemutatás) tekinti meghatározó kritériumnak, míg a kulturális szempont az alapvető ismérveket a közösség világának reprezentációjában, a nemzetépítésben, a kulturális hagyományba való beágyazottságban véli felfedezni. Susan Hayward alapvetően kulturális szempontrendszert alkalmaz, és hét kategóriát állít fel. A nemzeti kultúrába való beágyazottságot a narratíva, a műfaji preferencia, az ikonográfiai ismérvek, a színészi alakítás tradíciói, a filmsztárok, a belső különbségek (mit tekintenek központinak és periférikusnak) jellemzői, végezetül pedig a nemzet mitologikus újjáteremtésében játszott szerep alapján tartja vizsgálhatónak (Hayward 2001: 14–28).

A nemzeti film mindkét definíciós lehetőségének megvannak a maga ellentmondásai. Horton a *Cinema*-vitában nem figyelt fel arra, hogy Macko csak félig-meddig alkalmaz kulturális megközelítést, mivel állítását részben azzal támasztja alá, hogy a filmnek csak az utómunkálatai készültek a Barrandovban, ami az intézményi kritériumot látszik teljesíteni. Ugyanakkor számos szlovák filmkészítő már a hatvanas években Prágát preferálta a Koliba helyett, mint például Juraj Herz, vagy a kilencvenes években az egyik legeredetibb szlovák filmrendezőnek tekintett Martin Šulík – ők intézményi kritériumok alapján aligha lennének a szlovák film résztvevői. A *Cinema*-vitában felhozott érv, mely az alkotó nemzetiségére alapoz, többek között abban is megkérdőjelezhető, hogy nem ad magyarázatot azokra az esetekre, amikor egy cseh(szlovák) alkotó külföldön folytatja pályafutását. Így például rendezőjének nemzeti hovatartozása ellenére sem tekintjük a *Hair*t vagy az *Amadeus*t cseh alkotásnak. A másik oldalon pedig Zdeněk Troška *Angyalarc* (Andělská tvář, 2001) című filmje említhető példaként, amely aligha tagozódik be a nemzeti film kulturális definíciójába, vagyis az ikonográfiai tényezők, a tipikus elemek (történetek, magatartások, jelenetek, helyzetek) alkotta együttesbe. Noha a nemzeti film Hayward-féle fogalmának feltehetőleg éppen a nemzetre jellemző vizuális mintázatokat, narratívákat,

konfliktusokat stb. kellene jelentenie, ám ez pusztán csak preskriptíven működtethető, a koherenciát tartja szem előtt, ami utat nyitva a sztereotipizálás előtt automatikusan kirekeszthető az ebbe az elméleti konstrukcióba nem illő filmeket. A nemzeti film fogalma absztrakció, belülről gyarmatosít, és miközben kifelé a különbséget hangsúlyozza, befelé pontosan ellenkezőleg, a különbség elnyomójaként viselkedik. A diverzitás, a transznacionalitás és a homogén csoportidentitás konstrukciós volta (képzelt közössége) okán Andrew Higson a nemzeti fogalma helyére utóbb a különbséget helyezi, egyenesen azt állítva, hogy „meg akartam kérdőjelezni a nemzeti film fogalmának hasznosságát" (Higson 2005: 66). Keresve sem találni jobb példát a „képzelt közösség" fogalmára a csehszlovákizmus ideológiájánál. A csehszlovák film már önmagában transznacionális, mint ahogyan az európai újhullámos mozgalmak is transznacionális módon fejtették ki hatásukat más „nemzetinek" mondott filmművészetekre.

Ironikus módon Csehszlovákia szétválása után – intézményi és kulturális értelemben egyaránt – továbbra is gyakran szétbogozhatatlan a transznacionális és a nemzeti film viszonya a cseh/szlovák filmekben. Eldönthetetlen például, hogy a cseh vagy a szlovák filmkultúrába sorolhatók-e az olyan művek, mint a szlovák Dušan Hanák cseh támogatással forgatott *Papírfejek* (Papierové hlavy, 1995) című kvázi-dokumentumfilmje, mely Csehszlovákia elmúlt negyven évét dolgozza fel, és amely így kulturális szempontból mindkét ország örökségéhez hozzátartozik. A „szlovák filmek" katalógusa az 1993 és 2006 között készült 46 film közül mindössze kilencet nevez teljes egészében szlovák produkciónak, és olyan filmeket is szlováknak minősít, mint Ondřej Trojan *Želary*ja (mely a Cseh Köztársaság nevében lett Oscar-jelölt), Švankmajer *Holdkór* (Šílení, 2005) vagy Václav Vorlíček *Solymász Tamás* (Sokoliar Tomáš, 2000) című filmjei (Ulman–Šmatláková 2006: 3., 40., 46., 24). A cseh oldalon pedig nemcsak a *Holdkór*t tüntetik fel cseh filmként, hanem például a cseh Ivan Fíla *A tolvajok királya* (Král Zlodějů / *Kráľ zlodejov*, 2004) című „szlovák" filmjét is (Černík 2005: 80., 24–25). Mindebből kitűnik, hogy a cseh és a szlovák együttműködés intézményi szinten korántsem ért véget Csehszlovákia megszűnésével. Nemes Gyula egyenesen azt állítja, hogy „Csehszlovákia felbomlásával, paradox módon, élénkebb együttműködés kezdődött a két filmgyártás között", amihez hozzáteszi, hogy a cseh filmeket „Szlovákiában is vetítik, ahol nemzeti filmgyártás hiányában a »hazai« mozit a cseh film képviseli" (Nemes 2002: 59). Megfordítva az állítást, a mondat félig kimondottan azt is tartalmazza, hogy a szlovákok (a kultúra más területeihez hasonlóan) a *cizinec je našinec* [3] szellemében az állam kettéválása ellenére nem (vagy sem) tartják a cseh filmeket külföldinek.

A cseh és a szlovák filmrendezők kölcsönhatásának szisztematikus feltérképezésére nyilvánvalóan itt most nem nyílik mód, de e kiragadott példák is igazolják, hogy egyes filmeket nem lehetséges kizárólagosan egyik vagy másik nemzeti film számára lefoglalni. Az *Üzlet a korzón* a nemzeti film intézményi és kulturális megközelítése felől nézve egyaránt csehszlovák, nem pedig cseh vagy szlovák, ugyanakkor pedig a transznacionális film fogalmát is teljesíteni látszik. Miközben Csehszlovákia „képzelt közössége" politikai fikciónak bizonyult, aközben a masaryki „olvasztótégely", a csehszlovákizmus ideológiája ironikus módon éppen a filmművészetben (és általában a kultúrában) látszik sikeresen valóra válni két nemzet szoros együttműködésével. És

miközben a *Cinema*-vitában a résztvevő felek szorgosan nyalábolják össze a számukra kedvezőnek tűnő érveket, nem figyelnek fel arra, hogy a szétszálazás elviselhetetlen nehézsége éppen a kulturális örökségek bonyolult összefonódásából, a többszörös identitásból vagy a nemzet nem is feltétlenül identifikáló szerepéből adódik. De azt sem érzékelik, hogy a vita egy másik szinten újrakezdi a filmben tematizált, Közép-Európa multietnikus és multikulturális jellegéből származó permanens etnikai tisztogatásokat, amelynek során a történelem minden ágense a másik asszimilálására, kolonializálására vagy éppen elpusztítására tör, és ezt az „árjásítás", az „Übermensch", a „reszlovakizáció", a „dekrétumok", a „hungarista birodalom", a „Lengyelország a lengyeleké", a „dákoromán-elmélet" vagy éppen a „Kosovo je Srbija" fedőnevekkel álcázza. A film recepciója során kialakult polémiában a szlovák vagy a cseh névtől való megtisztítás pusztán csak méreteiben különbözik Közép-Európa egyneműsítésre törő szakadatlan buzgalmától.

Ezért aztán nem ártott hosszabban kitérni az *Üzlet a korzón* összefüggésében – mely vélhetően több volt, mint *kapcsán*, de talán kevesebb, mint *ürügyén* – a csehszlovák film „birtokviszonyaira". A szlovák vagy a cseh név elhagyásának igénye a riválistól való „megtisztítás" szublimált formája, és ez a fajta vita éppen a film által felvetett kérdéseket ismétli meg. Mint Horton megállapítja: „A film ilyen részletekbe menő felcímkézése eltéveszti a film lényegét, de egyszersmind – meglehetősen bizarr módon – illusztrálja is azt" (Horton 2000). Kadár és Klos filmje ugyanis a holokauszt keretében pontosan ennek a „megtisztításnak" a kérdését helyezi fókuszba, miközben Bibó szerint éppen a soknyelvűség és a sokféle kultúra homogenizálására irányuló szüntelen törekvésből származott a „kelet-európai kisállamok nyomorúsága". Aki az *Üzlet a korzón* című alkotást szét akarja választani csehre vagy szlovákra, az pontosan a film által felvetett témát nem érti meg: azt, hogy ezek a szétválasztottságok vezettek Közép-Európa tragédiáihoz. Másfelől ugyanakkor Kadár és Klos együttműködése azt is bizonyítja, hogy az együttélésre ítéltetettség jelenti Közép-Európa kovászát. A elkülönítés lehetetlensége egyszersmind azt is mutatja, hogy a csehszlovákizmus fikciója ironikus módon a kultúrában bizonyult lehetségesnek.

A világ útvesztője és a „holokausztfilmek" paradicsoma

Philip Rosen a nemzeti filmet lényegében intertextuális viszonyok hálójaként definiálja: „Vagyis az intertextuális koherencia egy – kimondva-kimondatlanul a nemzetnek tulajdonított – kulturális egységhez kapcsolódik" (Rosen 2001: 31). Annak vizsgálatához, hogy milyen „kulturális egységbe" ágyazódik be az *Üzlet a korzón*, fel kell térképezni a témába vágó filmek korpuszát, hozzátéve, hogy Csehszlovákia a „holokausztfilmek" [4] paradicsoma.

Ennek a gazdagságnak a feltételeit részint az teremtette meg, hogy Csehszlovákiában, kivált Prágában, éppen a két világháború közötti időszakban (helyesebben az első Csehszlovák Köztársaság idején) érett be a zsidó kultúrának a korábbi német orientációtól való elszakadása és az irodalmi alkotóknak a cseh kultúrába történő integrálódása (Kafka még németül írt), ami aztán

utóbb cseh vagy szlovák nyelvű irodalmi szövegeket biztosított a filmeseknek. [5] Ezt a folyamatot egyfelől a német megszállás, másfelől a tisói szlovák állam létrejötte akasztotta meg, utóbbi egyébként az elsők között adaptálta a zsidók diszkriminációját tartalmazó nürnbergi törvényeket (Kováč 2001: 216–220). Ebben a történelmi helyzetben 1939-ben többen az emigrációt választották, mint az író Viktor Fischl, Egon Hostovský (hazatérésük után 1949-ben másodszor is, előbbi Izraelbe, utóbbi az USA-ba vándorolt ki), vagy František és Jiří Langer, a filmesek közül pedig például az avantgárd Alexandr Hackenschmied és a később holokauszt témájú filmet is forgató Jiří Weiss. Mások, mint például Jiří Weil, bujkálni kényszerültek, ő a munkatábori behívó elől különböző lakásokban és kórházban rejtőzött el; de az egyik legbizarrabb példa a fiatal költőé, Jiří Ortené, akit egy mentőautó gázolt el, és „faji okokból" megtagadták tőle az orvosi segítséget, ami a halálát okozta. A zsidó származású alkotók sorsának harmadik csoportja a koncentrációs táborokhoz kapcsolódik: Hanuš Bonn Mauthausenben halt meg 1941-ben, Karel Poláček Auschwitzben 1944-ben, míg Ivan Klímának, a Terezínbe deportált Norbert Frýdnek és az ötvenes évek végétől a hallgatást megtörő Arnošt Lustignak sikerült túlélnie a haláltáborokat. A filmrendezők, például Alfréd Radok, Ján Kadár vagy Juraj Herz későbbi munkáinak személyes indíttatását „részben" az adja, hogy vagy ők maguk is, vagy családtagjaik megjárták az internálótáborokat, utóbbiakat el is pusztították, természetesen. Miloš Forman ugyan nem készített holokauszt témájú filmet, de szüleit az ellenállásban való részvétel miatt Auschwitzban kivégezték. Sajátos színt képvisel a táborok történetében a csehországi Terezín, amely formálisan zsidó községként működött, és az életkörülmények jobbak voltak, mint máshol. A náci propaganda afféle Patyomkin-faluként hivalkodott vele a Nemzetközi Vöröskereszt előtt, azt hirdetve, hogy Hitler azt „a zsidóknak adta". Ezt a kifejezést alkalmazza a Kurt Gerron rendezte *A Führer a zsidóknak ajándékozott egy várost* (Der Führer schenkt den Juden eine Stadt, 1944), melyet a nácik készítettek a koncentrációs tábor működéséről a paradicsomi állapotok illusztrálására, hogy aztán a film szereplői és maga a rendező is végül Auschwitzban részesüljenek „különleges elbánásban". A gettóváros a zsidó kultúra és különösen a gyermekirodalom központjaként „a szabadság kis köreit" élvezte, saját irodalmi folyóirattal rendelkezett, színházi előadásokat tartottak, itt volt Hans Krása *Brundibár* című gyermekoperájának a bemutatója is (bővebben lásd: Strusková 2009: 59–79). Ebből fakad, hogy a csehszlovák „holokausztfilmeknek" gyakran visszatérő témája Terezín.

Alfréd Radok: Távoli utazás

Mivel a kelet-európai országok rendelkeztek az egyik legnagyobb zsidó közösségekkel (a statisztikához ld.: Prepuk 1997: 93., 141., 186), érthető, hogy elsőként ezen nemzetek túlélői igyekeztek szembenézni az elkövetett borzalmakkal, noha a háború utáni periódus az újabb totalitárius rendszer (a sztálinizmus) beköszöntével kérészéletűnek bizonyult. Az egyetemes filmtörténetet tekintve is a holokauszt egyik első játékfilmes feldolgozása a cseh Alfréd Radok *Távoli utazás* (Daleká cesta, 1949) című műve, amely témája mellett abban is úttörő, hogy a játékfilmes és dokumentarista módszereket merészen ötvözte. A lengyel Janda Jakubowska *A végállomás* (Ostatni etap, 1948) című, Hanno Loewy által a „holokausztfilmek ősanyjának" (Loewy 2002) titulált filmje ugyan egy évvel korábban született, de ez konvencionális formanyelvével és részben dokumentarista módszerével elsősorban referenciális olvasatot kínált nézőjének. Ezzel szemben a *Távoli utazás* filmként is innovatív, és alternatív módját mutatja fel a későbbi „holokausztfilmeknek" (nem hősies, nem patetikus, nem szentimentális és domesztikált), mégis méltatlanul elfeledett. A filmre itt csak vázlatosan térek ki, mivel korábban már szóltam róla (Hrnčíř 2009). A zsidó Hana és a keresztény Antonín házasságát és családjaikat követő film első fele Prágában játszódik, második fele Terezínben, és ezeket a részeket valóban ott vették filmre (bár Radok az ún. Kis Erődbe, ahol apját meggyilkolták, nem lépett be). Radok speciális montázstechnikát használ, filmrészleteket illeszt a filmjébe többek között Leni Riefenstahl *Az akarat diadala* (Trumph des Willens, 1934) című filmjéből, és a propagandát a pusztítással ellenpontozza, sőt a képet megállítja, lekicsinyíti, és térbeli montázst (Lev Manovich) alkalmaz. A nagy történelem és a cseh filmkultúrában gyakran alkalmazott kisember nézőpontja így egyszerre van jelen a vásznon. A film a holokausztot horrorként és kafkai világként reprezentálja. Jiří Cieslar a film erős vizuális hatásait a német expresszionista filmmel veti össze (ferde falak, fekete sziluettek, off-screen hangok, szokatlan kameraszögek, zsúfolt terek), és azt állítja, hogy művét Radok elemeli a konkrét traumától, azt egyetemessé tágítja ki, és vízióként ragadja meg: „a film a holokausztot a belső börtön metaforájaként alkalmazza, amely potenciálisan mindannyiunkat fenyeget", és „Radok Terezín-képe a belső tapasztalat víziója, amely elől senki sem menekülhet"

(Cieslar 2005: 222., 223). Ez a nem realisztikus és horrorisztikus megközelítésmód a *Távoli utazás*t Orson Welles *Az óra körbejár* (The Stranger, 1946) című, tematikailag is hasonló filmje mellé állítja, ráadásul Alfréd Radokot experimentális formanyelve miatt már a korabeli recepció is Orson Wellessel, a térmélységet maximálisan kihasználó operatőrt, Josef Střechát pedig Gregg Tolanddal vetette össze. Jiří Cieslar szerint a film Radok eredeti szándékának csak töredéke, mivel a Terezínt fogolyként átélő Erik Kolárral közösen írt forgatókönyv a gonoszt nemcsak a nácikban (másokban), hanem a csehekben (bennünk) is meg akarta mutatni, míg a végleges változatban csak kisszámú jelenet foglalkozik a cseh antiszemitizmussal. Az eredeti forgatókönyvben Radok és Kolár egymás mellé akarta helyezni azt a jelenetet is, melyben a német diákok nézik a zsidó tanárok kivégzését Berlinben, azzal, amikor cseh diákok verekednek a zsidókkal szimpatizáló emberekkel Prágában. Cieslar úgy véli, ez a terv a cenzúra hálóján akadt fönn, ahogyan a film bemutatása is rövidéletűnek bizonyult (Cieslar 2005: 222). A filmet ugyan még az 1948-as kommunista államcsíny előtt forgatták le, de a következő évi márciusi premier után már nem engedték műsorra tűzni a csehszlovák mozikban. A filmet hosszú hallgatásra ítélték, negyven év után csak 1991. május 6-án a televízióban láthatta újra a csehszlovák közönség (Cieslar 2004: 45). Így az emlékezés filmje felejtésre lett ítélve, és nem meglepő, hogy a nemzetiszocialista rendszer bűneire emlékeztető filmet a sztálinista rendszer tiltotta be, így önkéntelenül rámutatva a „totalitarizmus közös gyökereire".

Ez a fajta csend nyitánya lett az ötvenes évek hallgatásának, így a témát a desztalinizáció időszakában újra fel kellett fedezni. Nemcsak a szocialista realizmus esztétikai üdvtana nem kedvezett a kötelező optimizmust elutasító filmeknek, hanem a holokauszt ábrázolása az éledő antiszemitizmus miatt sem volt illendő. Ennek paradigmatikus példája Rudolf Slánský-nak a kafkai *A per*re emlékeztető koncepciós pere, amelyben a vádlottak „bevallották", hogy cionista és amerikai ügynökök is egyúttal. Ugyanakkor a második világháborút témává emelő filmek ideológiailag kikezdhetetlenek voltak, és ezeknek a műveknek a köpönyegéből bújt ki a hatvanas évektől a történelmi önvizsgálatot kezdeményező „holokausztfilmek" új hulláma. A második világháborús téma eleinte a szovjet felszabadítás dicsőítését, a belső és külső ellenség aknamunkájának ábrázolását hivatott szolgálni, de a hruscsovi olvadás légkörében egyre inkább a felelősség kérdésére és / vagy történelmi álruhában a jelen megfélemlítő légkörének kódolt allegóriájaként a kortárs viszonyok bírálatára helyeződött át a hangsúly. Ebbe a – háború kapcsán már nem eszmei harcokat, hanem emberi dilemmákat felvető – „revizionista" frakcióba sorolható Vojtěch Jasný *Túléltem a halálom* (Přežil jsem svou smrt, 1960) című filmje, amely a haláltábor és a humánum viszonyát vizsgálja. Stanislav Barabáš *Ének a szürkegalambról* (Pieseň o sivom holubovi, 1961) című munkája a „gyermekek torzított valóságát igazabbnak mutatja, mint a történelem ún. objektív rekonstruálása" (Macek 2005). A legjelentősebb azonban a Kadár–Klos tandem *A halál neve Engelchen* című műve volt. A rendezőpáros előző filmje, a szociális feszültségeket vizsgáló *Három kívánság* (Tři přání, 1958) már a besztercebányai kongresszuson kiverte a biztosítékot, és a párost két évre eltiltották a rendezéstől. Kadár és Klos *A halál neve Engelchen*nel tért vissza a rendezői pályára, amely – mint Veress József megállapítja – az örömmel és a borzalommal foglalkozó jelenetek váltakozásával szakít a partizánfilmek hagyományos sémáival (Veress 1969a:

548), és ez az ellenpontozó megoldás majd az *Üzlet a korzón*-ban öröklődik tovább. Ugyanakkor Veress József állítása mellett, aki elsősorban a nácik elleni partizánakciót, és így a hősiességet hangsúlyozza, a film erősen kidomborítja a felkelők gyávaságát is, ami egy falu lakosságának a németek által való lemészárlásához vezet. Azaz az *Üzlet a korzón*-hoz hasonlóan deheroizáló módon megrajzolt képben az ellenállás felelősségének kérdését is firtatja. A tárgyát a Szlovák Nemzeti Felkelés idejéből merítő *Mezítlábasok harangja* (Zvony pre bosých, Stanislav Barabáš, 1965) című dolgozat, mely az ideologikusan megkonstruált rossz és jó szereplők helyére bonyolultabb szerepeket állít, a mártíromság viszonylagosságát, valamint a partizánok és a németek együttes kiszolgáltatottságát reprezentálta, ilyenformán pedig Kadár és Klos szellemében az ellentmondásokra mutatott rá (Macek 2005). Jiří Krejčík 1960-ban Jan Drda elbeszéléskötetéhez nyúlt vissza inspirációként a *Magasabb elv* (Vyšší princip) című filmjéhez, melynek szereplői érettségire készülő pardubicei diákok, akik tanárukat annak morális prédikációi miatt „Magasabb Elvnek" becézik. Csakhogy mivel Reinhard Heydrich, a protektorátus helytartójának meggyilkolása után vagyunk, az ártatlan diákhumor veszélyessé válik, és néhány diákot le is tartóztatnak. Krejčík a gyávaságot és a heroizmus lehetőségeit fürkészi, nem mentes azonban minden iróniától, hogy a diákoknak Senecából, Néró nevelőjéből kell vizsgázniuk, aki a császár koncepciós pereinek lett áldozata, és így a film szüzséje az egykori tanár és az istencsászár viszonyát írja újra.

A hatvanas évek „holokausztfilmjei” láthatóan a „háborús filmek” emlőin nevelkedtek, és a témához a *Távoli utazás*t követő hosszú hallgatás után elsőként Jiří Weiss nyúl vissza a *Rómeó, Júlia és a sötétség* (Romeo, Julie a tma, 1959) című Otčenášek-adaptációjával. A Shakespeare-parafrázis a dráma eredeti antagonisztikus ellentétét a családok közötti konfliktusról a zsidó Hanka (Daniela Smutná) és az „árja” Pavel (Ivan Mistrík) szerelmi viszonyában „faji” szintre helyezi át, ami a náci megszállás idején nem kevésbé antagonisztikus, természetesen. A lány terezíni behívója miatt Pavel a padláson kénytelen rejtegetni kedvesét, de szerencsétlenségükre – Krejčík filmjéhez hasonlóan – a Heydrich-gyilkosságot követő időszakban járunk, amikor is a nácik házról-házra járva kutakodnak a merénylet elkövetői után. A lány ottléte a lakók előtt kitudódik, akik sajátbőrük mentése érdekében az épület elhagyására kötelezik Hankát, akit aztán a nyílt utcán anémetek meggyilkolnak. Weiss filmje a *Távoli utazás*ból a faji „össze nem illésből” eredőmelodrámát, illetve Radok filmjének személyességét örökíti át (a rendező a náci megszálláskorzsidó származása miatt Nagy-Britanniába emigrált). A holokauszt későbbi csehszlovák filmesfeldolgozásait illetően precedenst teremt azzal, hogy a nemzetet metaforizáló ház (lásd enneköröklődését Brynych és Hřebejk filmjeinél) lakóinak erkölcsi gyengeségét tűzi pellengérre, és amorális felelősség kérdését pszichológiai módszerekkel feszegeti. Az Anna Frankra emlékeztetőtörténetben Hanka folyamatosan a halál árnyékában kénytelen élni, a lány számára Pavel jelenti akülvilággal való egyetlen kapcsolatot, és nemcsak az idegenek, a lakók nem vállalnak szolidaritást abajba jutottal, a fiú éppen saját anyja előtt válik gyanússá. A ház lakói túlélésre játszanak, és ezzelWeiss filmje a hétköznapi emberek kommunista rendszerben tanúsított gyávaságát, besúgásra valóhajlandóságát és végső soron a rendszerrel összekacsintó magatartását vizsgálja.

Peter Solan: A bokszoló és a halál

Barabáš, Kadár és Klos, valamint Weiss említett filmjeit a heroizmus morális tanulmányozása köti össze Peter Solan *A bokszoló és a halál* (Boxer a smrť, 1962) című alkotásával, amely viszont groteszk megközelítésével már Juraj Herz „holokausztfilmjét” előlegezi. A Václav Macek által „szituációs drámaként” (Macek 2005) leírt film sztorija szerint a náci parancsnok, Kraft (Martin Krug) mint született ökölvívó – passzióját kielégítendő – a megsemmisítő táborban a sovány emberek között

nem talál boxpartnert, ezért elrendeli, hogy egy potenciális jelöltet, Ján Komíneket (Štefan Kvietik) hizlalják fel a szorítóbeli harcra. A szlovák rendező ezt a bizarr alaphelyzetet azonban a groteszkből konvencionálisabb konfliktussá csavarja vissza, provokatív kísérletétől visszatáncol, noha Macek éppen a film abszurd vonásait díjazza. Az erdőben játszódó utolsó jelenet a kézikamera és a szabadulás összekapcsolásával *Az éjszaka gyémántjai*ban talál majd folytatásra, de azzal szemben itt a szökött fogoly nem menekül. A film kikerüli a merészebb megoldásokat, például az abszurditásra kiváló lehetőséget kínálna az, amikor Kraft barátnője kinyitja az ablakot, hogy szellőztessen, és látni a hamvasztó kemencéből áradó füstöt. Problémás továbbá, hogy a foglyok nyugodtak, noha tudják, mi vár rájuk. Mindazonáltal az 1963 előtt Csehszlovákiában készült „holokausztfilmek" közös jellemzője volt, hogy számos vonatkozásban az ötvenes évek konvencionális reprezentációs módjai szerint kínálták fel tárgyukat, de immár nem ideológiai harcokat, hanem egyéni sorsokat állítottak középpontjukba.

Az 1963-as év ugyanakkor vízválasztónak számít a csehszlovák filmben, ugyanis ettől az évtől kezdve a rendezők sokkal szabadabban alkothatnak, ha a cenzúrát csak 1968-ban törlik is el. Az SZKP 20. kongresszusa Hruscsov Sztálin-kritikája miatt nevezetes, kevésbé áll reflektorfényben, de nem kevésbé jelentős az 1961-ben tartott 22. kongresszus, amely immár nemcsak Sztálin, hanem a sztálinizmus, vagyis egy egész rendszer bűnösségét mondta ki. A sztálinista bűnökkel szembeni felülvizsgálattal és a perújrafelvétellel párhuzamosan a film is felvetette a felelősség kérdését, ahogyan azt a nemzeti önvizsgálatot középpontba állító *Üzlet a korzón*, valamint a perújrafelvételt már címével is jelző *A vádlott* (Obžalovaný, 1964) című Kadár-Klos filmek mellett Brynych „holokausztfilmjei" illusztrálják. Rendkívüli jelentőséggel bírt az író születésének 80. évfordulója alkalmából tartott 1963-as liblicei Kafka-konferencia, mely a csökkenő antiszemitizmus jeleként és a szabadabb alkotói lehetőség szimbólumaként hozzáférhetővé tette Kafka műveit, és ez az olvadás újból elfogadhatóvá tette a filmben is a holokauszt témát. Kafka katalizáló szerepét nemcsak Pavel Juráček 1963-as *Josef Kilián* (Postava k podpírání) című filmje mutatja, amely címével és tematikájával (a hivatal útvesztője) közvetlenül idézi meg Josef K. világát, hanem a holokausztról szóló műveknek az abszurd felé való elhajlása is jelzi. Ez valamelyest történetileg-stilisztikailag is kettéválasztja az évtized csehszlovák „holokausztfilmjeit", mert amíg 1963 előtt az antifasiszta filmes tradícióval való kapcsolat és a pszichológiai realizmus dominál, addig ezután jelentősebb szerepet kap az abszurd és a stilizálás. Az irodalomban Arnošt Lustig Primo Lévivel egy időben nyitotta fel újra a kérdést első két novellaskötetével (*Az éjszaka és a remény* [*Noc a naděje*; 1958]; *Az éjszaka gyémántjai* [*Démanty noci*; 1959]), a nem zsidó származású Ladislav Fuks pedig a *Mundstock úr* (*Pan Theodor Mundstock*; 1964) című regényével folytatta a holokauszton aktualizált kafkai abszurdot.

Jan Němec: Az éjszaka gyémántjai

Ugyancsak 1964-ban készült az újhullámos rendező, Jan Němec Lustig-adaptációja, *Az éjszaka gyémántjai*, amely a prózaíró második novelláskötetének *A sötétségnek nincs árnyéka* (*Tma nemá stín*) című elbeszéléséből fogant. A film a köztudatba frissen bekerült Kafka abszurd vízióinak hatását mutatja, ezért is húzza alá Peter Hames, hogy a rendező a novellát csak afféle sorvezetőül használja: „Szemben más, Lustig írásain alapuló filmekkel, Němec határozottan szakít a konvencionális elbeszélésmóddal és a pszichológiai motivációval. Nem egy történet elmondása vagy a szereplők tetteinek megvilágítása érdekli, hanem a lelkiállapotukkal való szoros azonosulás kialakítása. Természetesen a novella is flashback struktúrát alkalmaz, de az hagyományos módon motivált" (Hames 2001). Ezért Hames szerint inkább a „pszichológiai valóság kereséséről" van szó, noha a pszichológiai indítékok (bemutatásának) hiánya jócskán különbözik a pszichológiai realizmus iskolájától. *Az éjszaka gyémántjai* a félelmet állítja a középpontba, ugyanakkor nem rögzített tér- és időkeretben játszódik, megritkítja a konkrét történelmi helyzetre való utalásokat, így Němec a félelmet időn túlivá, mindenütt jelenvalóvá teszi. Ez a stilizáltság a filmet általánosabb parabolává tágítja ki, ami az 1963 után Csehszlovákiában készült „holokausztfilmeknek" szinte közös védjegye. A filmben két menekülő fiatalember érthetetlen okokból vadászat kiszemelt áldozatai lesznek, aztán ugyanilyen megfejthetetlen módon egyszer csak faképnél hagyják őket (az üldözés később *Az ünnepségről és a vendégekről* [O slavnosti a hostech, 1966] című filmjében is szerepet játszik). Az üldözés abszurditását Němec az indítékok homályban hagyása és a nyitott végű befejezés mellett azzal is fokozza, hogy a vadászokat fogatlan öregemberekként reprezentálja, akiknek hatalmi pozíciója éles ellentétben áll megfáradt fizikumukkal. Az üldözők nem nácik, hanem szimpla vadászok, a film ezzel a groteszk elemmel is azt sugallja, hogy a vadászat embervadászat. Az öregek olyanok, mintha a *Hóvirágünnep*ből (Slavnosti sněženek, Jiří Menzel, 1983) csöppentek volna ide, zabálásuk és sörivásuk ellentétben áll a két fiú éhezésével és szomjazásával. A Forman elválaszthatatlan alkotótársává vált Miroslav Ondříček kézikamerás technikája, mozgó közelképei szinte elmossák a határt a szereplő és a film nézője között, vagy ahogyan Hames fogalmaz, a nézőt „virtuálisan a menekülés harmadik

résztvevőjévé" (Hames 2001) teszik. Ahogyan a mozgó kézikamera funkciója is kettős (szubjektív kamera és a néző bevonása), úgy a jelenetekbe bevágott gyorsmontázsoknak is kétféle rendeltetésük van (múltbeli emlékképek és a képzelet képei). Němec filmje alig tartalmaz dialógusokat, az erőteljes stilizáció és a képeken keresztül való történetmesélés az általa „tiszta filmnek" nevezett koncepcióba illeszkedik, melyről egy interjúban a következőt nyilatkozta: „tudatára ébredtem annak, hogy a film különleges médium, és így a tiszta filmnyelv megtalálásáról volt szó. Csak nagyon kevés filmrendező volt, aki a történetmesélés sajátos médiumaként tekintett a filmre. Főképpen a francia rendező, Robert Bresson hatott rám, akit rendkívül nagyra tartok, valamint Alain Resnais, Luis Buñuel, Ingmar Bergman és Federico Fellini. Az ő filmjeiket nem lehet történetként elmesélni, a legfőbb élvezet magukból a filmekből ered" (Košuličová 2001). Němec a filmet filmként fogja fel, a két fiatalember emlékfoszlányai és ábrándképei nem fordíthatók át más médiumba, és ennyiben az *Az éjszaka gyémántjai* egyrészt Radok holokauszt-reprezentációjára mutat vissza, másrészt Brynych filmjeivel állítható rokonságba.

Zbyněk Brynych: Transzport a paradicsomból

A középgenerációhoz sorolt Zbyněk Brynych még 1963 előtt készítette első, *Transzport a paradicsomból* (Transport z ráje, 1962) című „holokausztfilmjét", amely Němec mozijához hasonlóan Arnošt Lustig *Noc a naděje* című novellásgyűjteményét adaptálja, és a forgatókönyvet is közösen írták. A terezíni gettóvárosban játszódó történet a „táborok boldogságáról" szól, szokatlan holokauszt-képet rajzol meg. A szabadság illúziójának fenntartása érdekében a náci őrök lehetővé teszik a zsidóknak, hogy szabadon mászkálhassanak a lágerben, üzletet folytassanak, társadalmi életet éljenek, és így Terezín a boldogok szigetének tűnik fel. Nem nehéz felfedezni az intertextuális kapcsolatot Kurt Gerron náci propagandafilmjével. A groteszk szituációt a címbeli allúzió is táplálja, hiszen a bibliai édenkert itt voltaképpen a koncentrációs tábort jelöli, és a foglyok, amikor felszállnak a birkenaui vonatra, annak az ábrándnak a rabjai, hogy egy másik paradicsomi táborba szállítják őket, noha itt a szimbolikus kapun nem a munka felszabadító ígérete áll, hanem hogy hagyj fel minden reménnyel. A fekete humorra hajlamos film az illúzió és

valóság ütköztetését nemcsak a történet szintjén reprezentálja, hanem a zsidók nézőpontjának elfoglalásával a befogadót is a paradicsom illúziójában ringatja, hogy aztán kijátssza a nézői elvárást. A nyitójelenetben például a kamera egy SS-zászlós Mercedes autóból pásztázza az úttestet, és amikor a kocsi a barakkoknál megáll, és egy náci tábornok kiszáll belőle, a foglyokat látjuk sorban állni. Csakúgy, mint a Terezínről szóló propaganda-felvételek, a *Transzport a paradicsomból* is kívülről édenkertnek mutatja a gettót, elhiteti a nézővel, hogy a tábor nem az, ami. Brynych, aki más alkotásában is aprólékos gonddal rajzolja meg a tárgyi világot, már itt feszültséget teremt azzal, hogy a kamera az autómárka emblémáján keresztül mutatja az utat, és így a Mercedes-jelzés a célkereszt metaforájává válik, amely ráadásul sokatmondóan a gyilkos pozíciójába helyezi a nézőt.

Zbyněk Brynych: Az ötödik lovas, a félelem

Noha a *Transzport a paradicsomból* 1963-ban Locarnóban fődíjat nyert, nagyobb elismerés övezi Brynych második holokauszt témájú filmjét, a Hana Bělohradská *Szépség nélkül, gallér nélkül* (Bez krásy, bez límce, 1962) című novellájából készült *Az ötödik lovas, a félelem* (…a pátý jezdec je Strach, 1964) című dolgozatot. Előző filmjéhez hasonlóan a cím itt is metaforikus, utalás az Apokalipszis négy lovasára (Antikrisztus, háború, éhínség, halál), amely mellé ötödiknek odaemeli a félelmet. Prága náci megszállása alatt Braun doktor (Miroslav Macháček) „faji okokból" nem gyakorolhatja hivatását, és így egy zsinagógából kialakított raktárban kénytelen katalogizálni a zsidóktól konfiskált vagyont. A társasházban, ahol az orvos lakik, egy fiatal pár egy meglőtt ellenállóval állít be hozzá, és arra kérik, távolítsa el a golyót a sebesült testéből. Braun doktor vacillálás után vállalja a műtétet, és bár sikerül eltávolítania a golyót, de a páciensnek ébredés után iszonyatos fájdalmai támadnak, a jajveszékelés pedig felhívhatja a hatóságok figyelmét. Így a zsidó orvos kimerészkedik az utcára a szenvedést enyhítő morfiumért, amit sikerül is megszereznie, és megmentenie az ellenálló életét, ő maga azonban, mielőtt elfoghatnák, megmérgezi magát. Brynych tudatosan nyúl vissza Radok *Távoli utazás*ának brutális, horrorisztikus képi világához, de a konkrét történelmi közeg absztrahálásával, a rettegés és a szorongás általános létállapottá emelésével Kafkát is visszhangozza. Ezzel szemben Galsai Pongrác vitatja a film és Kafka kapcsolatát, amellett kardoskodva, hogy a történetben „nincs semmi jellegzetesen »kafkai«", mert Kafka „egy fiktív […] személy szorongásos közérzetét írta meg: félreérthetetlenül, de *sohasem felismerhetően* vallva saját koráról", míg Braun doktor „egy teljes-nevű és történelmileg hitelesített sorsú személy" (Galsai

1990: 20., 21). Ezzel szemben úgy gondolom, hogy az asszociatív értelmezési mozgáslehetőségekkel éppen a reprezentációs mód jelenti a történelmi referencia rögzítetlenségét. Braun doktor szinte ószövetségi megjelenése (sötét kalap, szakáll, szemüveg, fekete kabát, bot) afféle Mózes-allúzió is, aki a sebesült ellenállót kivezeti a lakóház egyiptomi fogságából. A nyitójelenetben a raktár zsúfoltságát látva a néző nemcsak a helyszínt illetően bizonytalan, hanem abban is, hogy a kép álomszerű vagy valóságos. Braun doktor mofiumszerzési akciója során megtett utcai útja a mitikus alvilági utazásokat idézi, majd odüsszeuszi bolyongása a kocsmában folytatódik, ahol a sötét folyosók, kapualjak képe a mozgó árnyékokkal már-már apokaliptikus. Az expresszionista és film noiros technikákkal megalkotott lidércnyomásos vízió Braun professzor látomásainak tűnik, ami Kafka szorongásos világával igenis párhuzamba állítható. Másfelől az adott történelmi közeget Brynych azzal is elmosódottá teszi, hogy anakronizmusként hatvanas évekbeli utcaképeket látunk, a Gestapo pedig – akárcsak *Az éjszaka gyémántjai*ban – nem a hagyományos viseletben jelenik meg. A filmben tehát egyszerre van jelen a náci múlt és a jelenbeli „eštebák" világ, a csehszlovák kommunista titkosrendőrség (ŠtB/StB), és ez a kommunizmus félelemkeltő légkörére utaló kódolt politikai allegória a korabeli csehszlovák „holokausztfilmek" bevett fogása volt. A lakóház a *Goriot apó* modern változataként végső soron a társadalom metaforája, ahol a lakók eltérő magatartástípusokat képviselnek a megalkuvástól a besúgáson át az ellenállásig. Az orvos segítségnyújtása nemcsak ellenállásból, hanem saját érdekéből is fakad: ha nem meri vállalni a kockázatot, akkor nemcsak a sebesült életét, de a ház felforgatásával a saját magáét is kockáztatja. Ez a csapdahelyzet az *Üzlet a korzón* konfliktusait előlegezi, másfelől viszont Klos-Kadár és Weiss filmjeivel szemben itt nem zsidót bujtatnak, hanem zsidó rejtegeti az ellenállót. Brynych „holokausztfilmjei" a thriller és a krimi műfaja felé is kacsintanak (emigrációja után az NSZK-ban a Derrick-sorozatot rendezte), amit aztán a sci-fi-vel ötvözve az *Én, az igazság* (Já, spravedlnost, 1967) című filmjében kamatoztatott. Ennek a műnek a protagonistája szintén egy cseh orvos, akit a nürnbergi per idején elrabolnak, hogy meggyógyítson egy titkos beteget. Heřman doktor rájön, hogy a páciens az öngyilkosnak hitt Adolf Hitler, és így a cím jézusi allúziója („Én vagyok az út, az igazság" – Ján, 14,6) különösen morbid.

A drámai és pszichológiai megközelítést kevésbé innovatív módon folytatja Antonín Moskalyk két tévéfilmje, az *Ima Kateřina Horovitzováért* (Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou, 1965) és a *Dita Saxová* (1967), mindkettő egy-egy Arnošt Lustig-írást vesz alapul. Előbbiben az SS-katonák amerikai zsidó kereskedőket ejtenek túszul, és szabadságuk fejében „transzportációs költséget" követelnek tőlük, hogy vonattal a megváltást jelentő hajóra szállítsák őket. A nácik lassan minden vagyonukat kicsalják tőlük, ám a „balsors" késlelteti szabadságukat, és a hosszú vonatút „rakományával" együtt végül a koncentrációs táborban fejeződik be. Kateřina Horovitzová az, aki rájön a csalásra, és amikor egy SS-tiszt arra kényszeríti, hogy előtte vesse le ruháit, elveszi fegyverét és lelövi, aminek következtében a nácik mindenkivel végeznek, természetesen. A film végén a lírai ima felidézi a *Dita Saxová* melankolikusabb stílusát, amely ráadásul nem koncentrációs táborban játszódik, hanem a holokauszt emlékének feldolgozhatatlanságát állítja elénk. A traumára fókuszáló film narratívája szerint Dita Saxová, a 18 éves zsidó nő, túlélte a

haláltáborokat, képtelen a normális életbe való visszailleszkedésre, és öngyilkosságba menekül.

Juraj Herz: A hullaégető

A Csehszlovákiában a hatvanas években készített „holokausztfilmek” széles korpusza megteremtette azokat a beszédmódokat, vizuális kódokat, áthallásokat, melyekből aztán a szlovák származású ravensbrücki túlélő, Juraj Herz *A hullaégető* (Spalovač mrtvol, 1968) című filmje kinőhetett, és az eddigi tradíciókat új szintre emelhette. Herznek volt már hasonló tapasztalata, mert segédrendezőként közreműködött a *Transzport a paradicsomból* (melyben játszik is) és az *Üzlet a korzón* című művekben is. A Ladislav Fuks első, azonos című regényéből rendezett *A hullaégető* számít legismertebb játékfilmjének, melyet azonban 1969-ben „örökre betiltottak”. A történet szerint Karl Kopfrkingl (Rudolf Hrusinský) a krematórium tisztességes alkalmazottjának tűnik, munkáját, a halottak hamvasztását pedánsan végzi. Spirituális olvasmányélményei alapján azonban a hamvasztó kemencét az emberi megtisztulás lehetőségének látja, és amikor a müncheni egyezményt követően a náci Willi Reinke a faji felsőbbrendűségről értekezik neki, a nemzetiszocialista ideológia szolgálatába szegődik, és a joviális úriember szörnyeteggé változik. A feleségét fiával együtt rituálisan feláldozza a krematórium oltárán, családirtóvá és tömeggyilkossá válik. A fekete humorral bőséggel tömött groteszk film Zbyněk Brynych filmjei nyomán a horror műfaji tradícióját mozgósítja. Herz a főszereplő abnormalitását szuperközeli felvételekkel, motivikus ismétlődésekkel (fésű), expresszionista fény-árnyék játékokkal reprezentálja, amit a torzított tér látványaként a halszem-optika tesz teljessé, amely Brynych szellemében azt sugallja, mintha a kép a protagonista vízióinak kivetülése lenne. Ezt tetézi a montázs absztraháló szerepe, mint a nevezetes nyitóképben az állatkertbeli tigris képeinek keresztezése a férj és feleség közelképével. A film nem csupán az őrültség természetrajzát vázolja fel, hanem azt is illusztrálja, miként válnak derék emberek az ideológiai agymosás hatására minden erkölcsi kétségtől mentes gyilkossá, a kollaboráció és a genocídium tömegbázisává. Ezzel pedig csakúgy, mint Weiss, Kadár és Klos, Brynych, Němec, valamint társaik, burkoltan a kommunizmusról is ítéletet mond, melynek ideológiája az együttműködők számára a természetessé váló abszurd szabályok elfogadásával lehetővé teszi a társadalmi ranglétrán való emelkedést. A már Brynych (és még korábban Radok) műveiben is megtapasztalható horrorfilmes műfaji ismérvek az 1960-as évekbeli „holokausztfilmek” közül talán Herz filmjében merészkednek a legmesszebbre, és a film egyúttal

kíméletlenül reflektál a totalitárius rendszerben élő hétköznapi emberek önfelmentésére, az egyéni felelősség elkenésére is.

A hullaégető záróakkordja volt a „holokausztfilmek" hatvanas évekbeli rendkívül gazdag korszakának, az újabb hallgatás legfőbb okai az Izraellel való konfliktus és a szovjet invázió voltak. A Soá témája egyfelől azért sem lett kívánatos, mert a keleti blokk más országaihoz hasonlóan a hatnapos háború miatt Csehszlovákia is megszakította diplomáciai kapcsolatait Izraellel 1967-ben. Az „anticionistának" átkeresztelt antiszemita propaganda-hadjárat önkéntelenül felidézte a Slánský-pert. A forgatókönyvíróként is működő Pavel Kohout és Jan Procházka (paradox módon Antonín Novotný pártvezér barátja) is tiltakozott az Izrael-ellenes kampány miatt, Ladislav Mňačko, a Kadár–Klos duó forgatókönyvírója pedig Izraelbe emigrált, és megfosztották állampolgárságától (a dubčeki éra alatt visszatért). Másfelől pedig az „emberarcú szocializmus" (*socialismus s lidskou tváří*) szalmalángjának ellobbanásával ismét évtizedekre elvadult a holokauszt művek paradicsoma. Az 1968-as augusztusi bevonulást követő új rezsim, amely önmagát „normalizációnak" eufemizálta, 1969-től úgy tisztította meg a szubverzív művektől a kultúrát, ahogyan Kopfrkingl úr tisztította meg krematóriumában az áldozatokat evilági szenvedéseiktől. Számos olyan író és filmrendező kényszerült emigrációba, aki korábban a Soá témájával foglalkozott (Ladislav Grosman mellett Arnošt Lustig, Ludvík Aškenázy, Alfréd Radok, Jiří Weiss, Vojtěch Jasný, Zbyněk Brynych, Ján Kadár, Jan Němec vagy Karol Sidon, Jakubisko forgatókönyvírója, mai prágai főrabbi). Eduard Goldstücker irodalomtörténészt pedig, aki 1963-ban Kafka rehabilitációjának egyik szorgalmazója volt, az ötvenes évek emberarcú stílusában cionizmussal vádolták, és a Soá témájával együtt elhallgattatták.

Juraj Herz: A hullaégető

Az 1969-tól a bársonyos forradalomig tartó húsz éves időszak alatt Csehszlovákiában mindössze két és fél „holokausztfilm" született. Fél, mert a Frank Beyer rendezte *Hazudós Jakab* (Jakob, der Lügner, 1975) az NDK-val közös koprodukcióban készült, és 1976-ban első és egyetlen német demokratikus filmként lett Oscar-jelölt. A főszereplőt, Jakob Heymet a cseh Vlastimil Brodský alakítja, aki a szüzsé szerint egy lengyel gettóvárosban azt a hamis hírt terjeszti, hogy a szövetségesek folyamatosan nyomulnak előre, és nincs messze a szabadság. Ezzel reményeket

ébreszt társaiban, ám azok az életükkel fizetnek bizakodásukért. [6] A nyolcvanas években Juraj Herz *Az éjszaka utolért engem* (Zastihla mě noc, 1985) címmel elkészítette második „holokausztfilmjét", amely egy kommunista újságírónő, Jožka Jabůrková ravensbrücki gyötrődéseit meséli el (kódolt nyelven rájátszva Kafka barátnőjének, Milena Jesenská sorsára), de ezek a gyötrődések nemcsak a táborban átélt szenvedésekre vonatkoznak, hanem egész meghurcoltatással terhelt életére is. A filmet, mely összehasonlíthatatlanul konvencionálisabb, mint *A hullaégető*, eredetileg Jaromil Jireš forgatta volna, de Herz önéletrajzi indíttatásból – mint ravensbrücki túlélő – megszerezte tőle a megfilmesítés jogait. De ezzel a szerzői jogi kérdések csak ideiglenesen kerültek le a napirendről, mivel Steven Spielberg *Schindler listája* (Schindler's List, 1993) című botrányosan naiv – mert feloldó – „holokausztfilmjében" a nevezetes zuhanyzós jelenetet gyakorlatilag Herztől lopta és forgatta ki.

Juraj Herz: ***Az éjszaka utolért engem***

Karel Kachyňa a normalizáció időszakában készítette az Ota Pavel novellafüzérének groteszk címadó írásából született *A gyönyörű őzek halála* (Smrt krásných srnců, 1986), majd a bársonyos forradalom után a terezíni motívumokat folytató *Az utolsó pillangó* (Poslední motýl, 1990) című filmet. A Soá témájához a rendszerváltás utáni rendezők mint megszakadt filmes tradícióhoz nyúlhattak vissza, és ennek egyik legünnepeltebb darabja Jan Hřebejk *Élet mindenáron* (Musíme si pomáhat, 2000 – az eredeti cím jelentése: Segítenünk kell egymáson) című filmje, mely párbeszédet folytat a csehszlovák „holokausztfilmek" hosszú hagyományával, és az *Üzlet a korzón*ra is ironikusan rájátszik.

Ez az a szélesebb keret tehát, amelybe az *Üzlet a korzón* beilleszkedik, és látható, hogy a Csehszlovákiában készült holokauszt témájú filmek egymásra is reflektáltak. Amíg 1963 előtt a meglévő műfajokat tágították ki, addig 1963 után előtérbe került a stilizálás Alfréd Radok által megalapozott hagyománya. Hogy az *Üzlet a korzón* című film miben hasonló, és miben tér el ezektől a művektől, annak vizsgálata következik most.

„Nem a hatmilliót, csak egyet…"

A filmtörténetírás bevett gyakorlata, hogy a hatvanas évek csehszlovák filmjeinek csoportosításánál előszeretettel használ nemzedéki felosztást, amely gyakorta már önmagában is értékképző szerepet sugall, és ebben a tekintetben félrevezető lehet. A másik oldalról pedig főleg a populárisabb ismertetőkben meglehetősen elterjedt tendencia, hogy bármilyen, a hatvanas években született „jó" csehszlovák filmet az újhullám elnevezés alá sorolnak be, ami nem kevésbé megtévesztő. A filmtörténeti hagyomány három nemzedéket különböztet meg abból a szempontból, hogy mikor kezdték a filmrendezők pályafutásukat. Így beszélhetünk idősebb generációról, akik még a második világháború előtt indultak (ide tartozik például Otakar Vávra, Martin Frič, Jiří Weiss, Jiří Krejčík), középnemzedékről, akik közvetlenül a háború után vagy az ötvenes években debütáltak rendezőként (Zbyněk Brynych, Ján Kadár, Vojtěch Jasný, František

Vláčil, Karel Kachyňa, Ladislav Helge), és beszélhetünk a hatvanas évek elején indult fiatal generációról. Amint azonban az előző fejezetben próbáltam rávilágítani, az idősebb nemzedék tagjai közül például Weiss és Krejčík konvencionális stilisztikai megoldásaik ellenére hozzájárultak a sztálinista film ortodox szabályainak lebontásához, a középgeneráció életműve pedig gyakran ugyanúgy a hatvanas években teljesedik ki, mint a fiatal nemzedéké, és így ezek az életművek egyrészt időben jórészt egymással párhuzamosan futnak, másrészt a generációk közötti határvonalak nem olyan élesek, mint ahogyan azt elnevezésük sejtetni engedné. A középnemzedék közé tartozó rendezők az ötvenes évek háborús filmjeinek revízióját hajtották végre, egy divatos műfaj keretein belül lebontották a sematizmusra épülő filmek uralkodó normáit. Peter Hames az újhullám felől közelít a rendezőknek ehhez a csoportjához, amikor „első hullámként" hivatkozik rájuk, és így inkább a kapcsolódási pontokat emeli ki, mintsem azt, ami elválasztja őket (Hames 2005: 8). Noha az *Üzlet a korzón* című filmet már tapasztalt rendezők készítették, ez korántsem jelenti azt, hogy a középgeneráció és a fiatal nemzedék között éles határvonal húzható. A középnemzedék tagjai gyakran dolgoztak együtt a fiatalokkal, mint azt például Alfréd Radok és Miloš Forman együttműködése illusztrálja, úgy a színház, mint a film területén. Juraj Herz segédrendezőként működött közre Zbyněk Brynych *Transzport a paradicsomból*, valamint Ján Kadár és Elmar Klos *Üzlet a korzón* és *A vádlott* című filmjeiben, az első kettőben játszott is. Így aztán bármennyire eltérő vizuális stílust tudhat is magáénak *A hullaégető*, a „régi" generáció nyitotta meg előtte az utat, ráadásul Brynych intenzív képi megoldásai közvetlenül is tetten érhetők benne. Herz egy interjúban nemcsak afféle mestereként beszél Kadárról, hanem úgy is, mint aki a *Gyöngyök a mélyben* (Perličky na dně, 1965) című filmantológiát illetően önálló pályafutásának megkezdésére ösztönözte őt: „Akkor, amikor társrendezőként éppen befejeztem a munkát Ján Kadár *Üzlet a korzón* című filmjével, forgatókönyvet kezdtem keresni saját filmem számára, mert Kadár támogatta azt az elképzelésemet, hogy függetlenül dolgozzak" (Košuličová 2002). Juraj Herz esete csupán egyetlen kiragadott példa – a francia újhullámmal szemben – a nemzedékek közti szoros kapcsolat szemléltetésére.

A „holokausztfilmek" a háborús film és kedvelt alkategóriája, a partizánfilm kitágításával és belülről történő lebontásával jöttek létre. A sematikus filmekben a főhős optimista, aki félelmet nem ismer, a kollektivizmust képviseli az egyén helyett – az *Üzlet a korzón* pontosan ezeknek nyújtja az antitézisét. Ezek a héroszok éppolyan nem-emberi istenpótlékok voltak, mint Sztálin elvtárs 1955-ben a Letnán felállított megalomán szobra, melyet az „emberarcúság" első lépéseként 1962-ben döntöttek le. A hatalom által kikezdhetetlen háborús műfajt a rendezők ilyenformán „revizionista" antifasiszta filmmé transzformálták, és többnyire pszichológiai realizmussal ötvözték, mely a korábbi pozitív és negatív hősök helyére bonyolultabb viszonyokat állított. Kadár és Klos filmje tehát elutasítja az ötvenes évek háborús tematikájában dogmává merevedő szabályokat, amelyek emberi sorsok helyett ideológiákat reprezentálnak, és pátosszal telített filmjeikben eposzi hősöket teremtve, hús-vér emberek helyett olyan prototípusokat kínálnak fel, amelyeknek semmi közük a néző élettapasztalatához. Ehelyett az *Üzlet a korzón* az alkotók, a színészek alakította szerepek és az ideális néző közötti viszonyt rövidebbre zárja, a filmhez való

viszonyban fokozza a személyességet, amely Alfréd Radok vagy Jiří Weiss személyes indíttatásaihoz csatolható vissza. A szóban forgó film esetében a témához való személyes kapcsolódást jelzi, hogy mind Kadár, mind az özvegy Lautmannová asszonyt alakító Ida Kamińska, akárcsak a novella szerzője, Ladislav Grosman, valóságosan is átélte a deportálásokat, vagyis a film által megidézett atmoszférát. A személyes érintettségen túl a film egyéni sorsokat mutat be, nem pedig leegyszerűsített és általánosított típusokat. Az újhullám pedig éppen ebben, az emberek szabványokba kényszerítésének tagadásában írja fölül a korábbi esztétikai követelményeket: a szocialista realizmus helyére az „emberarcú realizmust" (*„realismus s lidskou tváří*") állítja. Ján Kadár már idézett, címével (*Nem a hatmilliót, hanem csak egyetlent*) is sokatmondó esszéjében azt állítja, hogy személyes sorsokon keresztül jobban átélhető a zsidók katasztrófája, mert a számok nem mondanak semmit (Kadár 1966). Ha van valami, és van, ami összeköti az *Üzlet a korzón*-t a hatvanas években pályájukat kezdő rendezőkkel, akkor az az „emberarcú filmművészet" kétségtelenül nem könnyen teoretizálható szemléletmódja, amely ugyanakkor a nemzeti film kontextusában rávilágít arra, hogy a szlovák környezet ellenére a mű haywardi értelemben kulturálisan cseh film is egyszersmind. Amíg Menzel szerint az újhullám olyan filmeket hozott létre, „amelyek közelebb álltak a mi élettapasztalatainkhoz és a nézők élettapasztalatához" (idézi: Hegyi 1990: 9), addig Forman „a dolgok felületét a maga természetességében" meghagyó emberségről és arról beszél, hogy „a tudomány is inkább a mikrokozmosz felé fordította figyelmét" (Forman 1990: 47). A sztálinista dehumanizált őrületből a filmgyártás újra visszatért ahhoz a hagyományhoz, amely mélyen beágyazódik a csehszlovák filozófiai gondolkodásba és kultúrtörténetbe, és amely Jan Hus és Komenský nyomán kialakította a csehek demokratizmusáról (Palacký), eredendő humanizmusáról (Masaryk) és „kis csehségéről" (Patočka) szóló – természetesen vastagon ideologikus – önképét, és Švejk nyomdokain Tapicska/Hubička forgalmistáig és az „emberarcú szocializmus" dubčeki naivitásáig ível.

Ján Kadár – Elmar Klos: Üzlet a korzón

Ennek az új emberszemléletnek a velejárója a típusalkotás helyett a hétköznapiság, bármennyire is homályos ennek a kifejezésnek a referenciaértéke. Az ügyefogyott, esetlen asztalos, Tóno Brtko

(Jozef Kroner) egyszerű, rendkívül kisigényű figura, aki sógorával, Markuš Kolkotský-val (František Zvarzík), a Hlinka-gárda helyi vezetőjével szemben elutasítja a szervezethez való csatlakozást, amit Markuš felajánl neki. Abba a szerepbe is kelletlenül megy bele, hogy az öreg özvegyasszony, Rozália Lautmannová gombüzletének árjásítója legyen. Képtelen „tisztességesen" elmagyarázni neki jövetele célját, így nem tudja beletuszkolni magát a neki felkínált szerepbe, ami annak az elutasításnak a metaforájaként is értelmezhető, amely az embereket öntőformákba, sablonokba kényszeríti. Lusta papucsférjként a családban szinte felesége, Evelína Brtková (Hana Slívková) játssza el a maszkulin társadalmi szerepet, amikor parancsokat osztogat neki, és sürgeti, hogy találja már meg végre Lautmannová asszony vélhetőleg elrejtett – és számukra a gazdasági jólétet jelentő – kincseit, amely kincsek persze üres dobozokban, használt zakóban, gombkészletekben artikulálódnak. A szerencsétlen Tóno inkább félrehúzódik, elvonul családi házának udvarába, jobban érdekli a kutyájával, Esenccel való közös séta vagy egy bútordarab kijavításának lehetősége, mintsem a kincsvadászat, és feleségével szembeni bátornak mondható ellenállása is mindössze a ritka, erélyes pillanatában elcsattanó pofonok képében manifesztálódik. Rozália, Heinrich Lautmann özvegye szintén a hétköznapiság effajta esztétikai konstrukcióját képviseli, üzletének elefántcsonttornyába visszahúzódva gombjai és elhunyt férjének tárgyi relikviái között saját izolált, belső világát éli, világának határai szimbolikusan lezárulnak boltjának ajtajánál. A Forman által említett mikrokozmosz abból áll össze, hogy hetet-havat összehord párbeszédnek nem nevezhető monológjaiban, teát szolgál fel Tónónak, a neki ajándékozott zakót tisztogatja, megveti neki az ágyat a pulton, libát vásárol a kisváros főterén; a film tehát csupa „masaryki aprómunkából" rakosgatja össze saját holokausztképét. Kortárs kritikájában B. Nagy László szintén az apróságok általi építkezésből kinövő univerzális parabolát emeli ki. „Ilyen mélyen, szinte mikroszkopikus részletességgel még senki sem ábrázolta a háborús kisváros különös atmoszféráját, elzárkózott, önmagába fordult, a világ változásairól mit sem tudó, s tudni nem is akaró életét – e kopott városka mégis jelképpé nő: a történelmi időn, helyi s politikai tekinteteken messze túl: a *közös* »kelet-európai mizéria« sajátos telephelyévé…" – írja (B. Nagy 1966). A szlovákiai kisváros járókelői pedig a szó szoros értelemben a lehető leghétköznapibb emberek, ugyanis őket kisszebeni statiszták alakítják, és noha Kadár Formannal szemben nem a cinéma vérité technikáját alkalmazza, ez a módszer növeli a valószerűség és az autentikusság érzetét.

Az *Üzlet a korzón* tehát extrém feltételek, szélsőséges történelmi szituáció közepette is az emberszabású, kissé bolondos, magának való karaktereket keresi, és ennek a „švejki léleknek" Hašektől kezdve Škvorecký-n, Šotolán át Hrabalig és Ota Pavelig hosszú hagyománya van. Ennek az irodalmi örökségnek a plebejus látásmódjához kapcsolódik Kadár és Klos filmje, a történelmet alulról, békaperspektívából szemléli, és ez az újhullám számos meghatározó filmjének tipikus vonása. Nem az egész világot kívánja befogni egyetlen nagytotálban, ellentétben a hősiességre hajlamos, nagy formátumokat, mitologikus reprezentációs módokat kedvelő lengyel és magyar filmmel, amelyben a „lengyel Wajda és a magyar Jancsó egyaránt kérlelhetetlen megtestesítői országaik tragikus sorsának", filmjeik pedig „kifogyhatatlan jeremiádok" (Bíró 1997a: 62). Ahelyett, hogy az egész világot cipelnék át a túlsó partra, a csehszlovák filmek csak egy korsó sört akarnak. A

film dialógusai természetesnek, oldottabbnak tűnnek, közel állnak az élőbeszédhez, szereplőik pedig gyakran látszólag jelentéktelen apróságokról, trivialitásokról fecsegnek. Az *Üzlet a korzón* a párbeszédekben mellőzi a pátoszt, Tóno Brtko rühelli a prófétaságot és a mártíromságot, és mégis ugyanolyan antihősből válik egyfajta áldozattá, mint a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* (Ostře sledované vlaky, 1966) gyakornoka, Miloš Grimasz/Hrma. A hősies és a deheroikus magatartás kettőségéből születik meg a film hanghordozásának belső dichotómiája, a fenséges és a banális, a komoly és a komikus szimultán jelenléte.

Az *Üzlet a korzón*-ban a hétköznapiság esztétikai konstrukciója és az ebből következő minőségek – az emberszabású kisemberek, a mindennapi apróságok, a teleologikus narratíva epizódokkal való oldása, az élőbeszédszerű dialógus, a plebejus történelemszemlélet, az ellentétes stíluskategóriák és magatartásminták keverése, a szerzői film és a közönségfilm egymással való megbékítése – olyan formanyelvi tulajdonságokat képviselnek, amelyek a csehszlovák filmet diverzitása ellenére is összeabroncsolják. Amint Ján Kadár egy interjúban nyilatkozta: „…az egész csehszlovák filmgyártásra jellemzőbbnek érzem az egység gondolatát. Bármilyen furcsán hangzik, éppen mióta egyre inkább kialakul az egyes egyéniségek stílusa, annál természetesebb […] a belső kohézió” (Bíró 1990: 30).

A nevető harmadik

Amíg az elbeszélt történet katasztrófával („tragédiával”) végződik, addig a történet elbeszélése komikus, a film két, egymással látszólag ellentétes esztétikai kategóriát habarcsol össze, ami a csehszlovák filmnek az „emberarcú realizmus” melletti másik vízjele (és ez kulturálisan ismét csak cseh filmmé is teszi a művet). A két szereplő tortúrája és halála a tragédia irányába mozdítaná el a narratívát, de a tragédia klasszikus arisztoteliánus elméletével szemben hiányzik belőle a műfaj nagy szenvedélyeket ábrázoló mozzanata, a kiváló egyén szükségszerű pusztulásának alkotóeleme, és a két főalak a harmadikból, a nézőből nevetést vált ki, miközben a sztori cseppet sem komikus. A komikum ugyanakkor szelíd humanizmussal párosul, amely így *A bokszoló és a halál* groteszk alapszituációjával, a *Transzport a paradicsomból* fekete komédiájával vagy *A hullaégető* abszurd szatírájával szemben inkább a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* és az *Élet mindenáron* humorfelfogásához kapcsolódik. Az egyetemes filmtörténetből pedig a komolyt és a komikust vegyítő „holokausztfilmekkel”, például az *Eroicá*val (Andrzej Munk, 1957), *Az élet szép*pel (La vita è bella, Roberto Benigni; 1997) vagy Radu Mihăileanu *Életvonat* (Train du Vie, 1998) című alkotásával állítható párhuzamba. Ezzel Kadár és Klos főműve sikeresen haladja meg a „holokausztfilmek” zömének érzelgősségét és pátoszra való hajlamosságát.

A történetnek egyaránt főszereplője a zsidóság egyik lehetséges sorsát megjelenítő – de nem allegorizáló – Lautmannová asszony, valamint az árjásítást végrehajtó – pontosabban végre hajtani nem tudó – Tóno Brtko. A séma és a sematizmus szerint az üzlet új tulajdonosának a hóhér, a bűnös szerepfelfogásához kellene alkalmazkodnia, míg a varróüzlet zsidó tulajdonosának az áldozat szerepét kellene magára öltenie. A film azonban ezeket a gyári kategóriákat felforgatja, és a

szereptévesztések, a szerepek közötti összefonódások rendkívül ellentmondásos viszonyát generálja. Ebből a megfontolásból állítható, hogy a filmnek két protagonistája van, a zsidó asszony tragikusnak tűnő sorsa mellett a szerencsétlen asztalos is a szenvedés részese, amely mindkettejük pusztulásához vezet. Felületesen szemlélve egyiknek a zsidó és az áldozat, a másiknak az árja és a zsarnok nézőpontjából van rálátása ugyanarra a történelmi kataklizmára. Tónónak szerepe szerint a gonosz alakját kellene megtestesítenie, ami a nézőt óhatatlanul eltávolítaná a szereplővel való azonosulás lehetőségétől, azonban nem sikerül a zsarnok szerepét eljátszania. A film a negatív alak klasszikus sémáját illetően kijátssza a néző elváráshorizontját, és bár a botcsinálta asztalosnak embertelenségből kellene példát mutatnia, emberségével írja fölül saját sztereotípiáit. A családi vacsora alkalmával, amikor álnok sógora az árjásítás esélyével kecsegteti, Brtko visszahúzódással válaszol, az üzletbe való belépése után határozatlansága, esetlensége vonja ki a negatív figura szerepéből, és noha Lautmann nénit meglopni és üzletét eltulajdonítani parancsolták oda, a film a kezdeti szikár „kereskedelmi kapcsolatot" meghitt családi viszonnyá módosítja.

Tóno új pozíciójából másképp látja a zsidók helyzetét, Kolkotský madártávlati perspektívájával és ideológiai megközelítésével szemben tapasztalati úton szerzi meg az árjásítás folyamatának gyakorlati következményeiről való tudását. A kétféle ismeretszerzési mód ütköztetése érhető tetten abban, amikor a Kolkotský által elmondottak nem illenek össze a Brtko által tapasztaltakkal, mivel saját elvárásaival szemben is a szivarozó, pénzéhes zsidó szörnyeteg ideológiailag megképzett helyén egy kedves, bohókás, önzetlen vénasszonyt talál. Rozália nemhogy anyagi javakban nem dúskál, és üzlete csődbe jutott, hanem Imrich Kuchár (Martin Hollý) közvetítésével csak a zsidó közösség csoportszolidaritása tartja el. Ebből a szempontból többszörösen is humoros az a jelenet, amelyben Lautmannová megdorgálja Tónót, hogy ne hagyja nyitva az üzlet ajtaját, mert kirabolják: a humor egyrészt a potenciális zsákmány hiányából, másrészt pedig abból ered, hogy oidipuszi módon magát a rablót figyelmezteti. Brtkóhoz hasonlóan Lautmann-né sem képes belakni a neki felkínált szerepet, az üzlet új tulajdonosával szemben nem a düh vagy az ingerültség hangján lép fel, éppen ellenkezőleg, szívélyesen fogadja. Ennek kapcsán teszi fel a kérdést Létay Vera: „Lehet-e valami lefegyverzőbb és megszégyenítőbb, mint annak a gyanútlan jósága és szelídsége, akivel éppen rosszat szándékozunk tenni?" (Létay 1990: 26). Ezért a konfliktus – ismét a néző elvárásaival szemben – nem is a tulajdonért folytatott harcból adódik, áthelyeződik egy másik szintre. A komikum abból fakad, hogy Rozália nem képes felfogni, hogy neki az áldozat szerepét illene betöltenie, és Brtko hosszadalmas és sikertelen kísérlete, hogy elmagyarázza neki, miként viselkedjék áldozathoz méltóan, önmagában nevetést vált ki, másrészt a zsarnok határozatlansága és az áldozat önérzetessége – vagyis a sztereotípiák felcserélődése – is humorforrás. A film tehát a szerepekhez konvencionálisan hozzárendelt magatartásminták folyamatos dekonstruálásával és egymásba játszásával olyan egyéni konfigurációt alkot meg, amely bizonytalanságban tartja az identitás kérdését.

A szereptévesztéseken túl a film a vígjátéki sablonkészletből meríti a félreértés elemét is, amelyről a műfaj klasszikus szabályai szerint az álarcok lehullása után aztán kiderül, hogy pusztán tévedés

volt, és a világ egyensúlya helyreáll. A két főszereplő közötti konfliktus hermeneutikai szinten a jelentések körüli küzdelemért folyik, nevezetesen azért, hogy Tóno megértesse az idős asszonnyal, mi folyik körülötte. A különálló világok harca a párbeszéd lehetetlenségében, vagy – Létay Vera paradox megfogalmazásával élve – „egymás meg nem értésének csodálatos párbeszédében" (Létay 1990: 25–26) ragadható meg, de tekintettel arra, hogy míg a lengyel zsidó, Ida Kamińska gyakorlatilag saját nyelvén beszél, Josef Kroner pedig szlovákul, a világok elválasztottsága így nyelvi szinten is érvényre jut. A dialógusra való képtelenség (vagy a képtelen dialógus) a jelentések instabilitásából, a szavak elkülönböződő interpretációjából fakad, és ez a kommunikációs deficit okozta félreértés válik a komikum alapvető forrásává. Lautmann-né öregsége, nagyothallása és szenilitása gyermeki ártatlanságot, naivitást kölcsönöz neki, nincs tudomása a háborúról és a zsidók helyzetéről, így ellentét feszül az ő „egyszerű élete" és a „világ romlottsága" között. A bemutatkozáskor Lautmanné félrehallja Brtko nevét „Krtkóra", amely a cseh és a szlovák nyelvben a vakond jelentésű ***krtek*** szót asszociálja, így a két főszereplő világgal szembeni vakságát jelöli. [7] Tóno hiába mutatja fel neki az árjásító levelet, a hölgy félreérti a szituációt, és Brtkót Kuchár megjegyzése alapján távoli rokonának képzeli, jóindulata az asztalosban bűntudatot kelt. Hasonlóképpen a vígjátéki félreértés teszi a helyzetet komikussá, amikor az asszony nem képes megérteni, hogy többé nem tulajdonosa az üzletének, azt hiszi, Brtko segíteni akar a bolti teendők elvégzésében. A süketek párbeszéde folyik, amikor az „árjásító" tanácstalanságában leissza magát, Lautmannová asszony pedig együttérző módon megágyaz neki az üzlet pultján. Brtko kétségbeesett kérdése („Mondja meg, mit csináljak magával?") morális dilemmájából fakadó identitászavarára reflektál, ám Rozália ezt a kijelentést az ágy megvetése miatti hálálkodásként értelmezi („Ó, fiam, ezért nem jár köszönet.") – vagyis a két főszereplő eltérő nyelvi kódokat használ. Röviden tehát, a komikus hangnem az össze nem illő szerepekből, a szerepcserékből, a szereptévesztésekből, a sztereotípiákon nyugvó nézői elvárások kijátszásából, a vígjáték műfajából származó félreértésekből és a két világ különbségéből fakadó kommunikációs deficitből áll elő.

Ján Kadár – Elmar Klos: Üzlet a korzón

A két világ elválasztottságát a kezdetben eltérő szerepek, az eltérő kulturális-nyelvi közösséghez való tartozás és a kommunikációs kudarc jelöli, de a világok látszólag áthidalhatatlan ellentéte a

film térbeli szerkezete révén is jelen van. Lautmann néni kizárólagos tere egy zárt világ, az üzlethelyiség, illetve az azzal összekapcsolt lakás, amely egyidejűleg valóságos gettó és belső gettó is, önmagába való bezártságának metaforája, és a külvilágtól gyökeresen elütő gondolkodásmóddal rendelkezik. A zárt tér motívuma Kadár és Klos opuszát összeköti a csehszlovák „holokausztfilmek" tradíciójával, „kulturális egységével" (Philip Rosen). A *Rómeó, Júlia és a sötétség* című Weiss-filmben Hanka és a külvilág közötti kapcsolatot kizárólag párja jelenti, *Az ötödik lovas, a félelem*ben a zsidó orvos kitörése a padlásszoba börtönéből az ellenszegülés allegóriája, az *Élet mindenáron*-ban pedig a zsidó Dávid egy náci kollaboráns által sűrűn látogatott lakásban húzza meg magát. Az *Üzlet a korzón*-ban azonban a rejtegetés mintázata sem illeszkedik a konvenciókhoz, ugyanis az idős özvegyasszony nemcsak annak nincs tudatában, hogy börtönben él – és így vajon a börtön méltó-e a nevére –, hanem azt sem sejti, hogy őt voltaképpen rejtegetik, és igyekeznek megmenteni a deportálástól. A segítendőből groteszk módon segítő lesz, az asszony próbálja pártfogásába venni a férfit, a zakó odaajándékozásával, ételkészítéssel vagy azzal, hogy az italtól elázott embernek megbocsátóan megveti az ágyat. Így a két főszereplő kapcsolata az inhumánus feltételek közötti kölcsönös segítségnyújtás humanizmusává alakul át, és erre az *Élet mindenáron* játszik majd rá bizarr módon (melynek eredeti cseh címe azt jelenti: segítenünk kell egymáson).

Lautmannová néni zárt terével szemben Tóno Brtko a külvilágból érkezik, az ő tere egy másik világ, a két tér közötti átjárhatóságot kettős értelemben Brtko személye teszi lehetővé. Egyrészt fizikailag, mert a férfi bejáratos az üzlethelyiség zárt terébe és a korzó „szabad világába" is, másrészt szimbolikusan, mert a két tér a két világ közötti döntésképtelenségét szimbolizálja. Brtko hasadt karakterében egymást diametrálisan kizáró választási lehetőségek tusakodnak, egyik világban sem érzi otthon magát, egyik világhoz sem tartozik, ami a gyávaság és a bátorság, az árjásítás és zsidómentés közötti habozásában, magatartásának ambivalenciájában ölt testet. Vagyis Brtko inkább a két térkonstrukció *között* lakozik. A két főszereplő közötti kommunikációs krízis azonban lassan mégis képes lesz valamiféle dialogikus viszony kialakítására. Tóno belépése a zárt térbe egyfajta beavatási aktus a zsidó kultúrába és közösségbe, a „Másik" világába, és félig-meddig integrálódik Lautmann néni szimbolikus terébe. A két világ átjárhatóságát, a párbeszéd lehetőségét villantja fel a kölcsönös gazdasági segítség tanácsa és a testvéri segítségnyújtás. Tóno segít levenni a polc tetejéről a dobozokat (miközben éppen a zsidó asszony vagyona után kutat ebben a zseniálisan többértelmű, ám kissé karikírozott jelenetben), kijavítja a bútort stb. Lautmann néni pedig levessel kínálja, neki ajándékozza férjének ruháját, így Brtko lassan az elhunyt férj helyére lép, a hölgy vágyának titokzatos tárgyává válik, amit a film azokkal a nondiegetikusálombetétekkel erősít fel, melyekben a két főszereplő század eleji polgári ruhában házaspárként korzózik a városka főutcáján. Az esetlen asztalossal szemben Lautmannová asszony csakegyetlenegyszer lépi át saját világának térbeli határait, kimegy a korzóra libát vásárolni képzeltférjének, Brtkónak, aki ezen megrökönyödve éppen a másik világtól oltalmazva próbáljavisszaparancsolni őt a nyílt utcáról az üzletbe. Lautmann néni térbelileg nem, szimbolikusanazonban átlépi a határt, amikor a kirakat üvegén át megpillantja a deportálásra összegyűlt tömeget,és végre „megérti" (?), mi folyik körülötte, de ez a felismerés a komikus elvvel szemben nem avilág rendjének helyreállásához, hanem kettős pusztuláshoz vezet.

A pusztulást érdemes Arisztotelész drámaelméletével megvilágítani, hogy láthatóvá váljon a szerepek és a hangnemek klasszikus leosztásának összeférhetetlensége. A főszereplők halála dekonstruálja a vígjáték konvencióit, melyben a *peripeteia*, a félreértés lelepleződése nem okoz fájdalmat, és a nevetséges „nem pusztulást okozó tévedés és rútság, mint például mindjárt a nevetséges álarc valami rút és torz, de fájdalom nélküli" (Arisztotelész 1997: 31. 49a35–37), így a komédia szerencsés véget ér. A komikum a megbocsátás esztétikai kategóriája, amelynek a végén az áll, hogy minden tévedés, játék volt, „nem komoly" az egész, és jóllehet az *Üzlet a korzón* a Lautmann-né felismerésében megtestesülő váratlan fordulatig nagyrészt teljesíti a komikumnak ezt a maximáját, a Soá azonban mintha némileg több lenne puszta félreértésnél. Másfelől a komédia arisztotelészi felfogásában a nevetséges esztétikai kategóriája zömmel kicsinyes emberi tulajdonságokat állít pellengérre, ezt azonban a „silányabbak utánzásával" (Arisztotelész 1997: 31. 49a32) kapcsolja össze, a két főszereplő azonban nem „silányabb" a befogadónál, hanem „ugyanolyan", hétköznapi kisember, ami a csehszlovák film általános billogja. A komikum mellett a film a tragikum arisztotelészi kategóriájából is kicsúszik, mivel abban a jellemek pusztulása a szükségszerűség alapján megy végbe, az *Üzlet a korzón*-ban viszont a halál egyáltalán nem

szükségszerű, ráadásul miután Lautmannovát elfelejtik felírni a deportáltak listájára, elkerülhetné megsemmisülését. De szerencsétlen módon éppen Brtko gyilkolja meg őt, a véletlen szerepe pedig szintén ellentmond az arisztotelészi tragikumfelfogás szerinti szükségszerűség elvének. A tragédia a tragikus vétség jelenlétét tételezi, Lautmann néni azonban bűntelen bűnös, akit valakik megrágalmazhattak, noha semmilyen bűnt nem követett el. A film a tragikum bűnszükségletét és a pusztulás szükségszerűségét Tóno esetében is kiforgatja, akinek ambivalens magatartásában a gyávaság képezhetné a hübriszt, amely azonban nem feltétlenül írható le a bűn formájaként, és a kettős halál paradox módon a megmentés bátorságából (vagyis a gyávaság hübriszének eltörléséből) következik. A holokauszt esetében tehát a pusztulás nem illeszkedik a tragikum koncepciójába, mivel a megsemmisített emberek bűnnélküliek.

Hanno Loewy a holokauszt és a tragédia összekapcsolásának ezen diszkrepanciái alapján Hannah Arendt nyomán vezeti be a diszkurzusba a szatíra fogalmát, azt állítva, hogy „[k]ülönösen kelet-európai filmrendezők és szerzők – többségükben zsidók, mint J[á]n Kadár, Zbyn[ě]k Brynych, Juraj Herz és Juraj Becker vagy legújabban Radu Mih[ă]ileanu – éltek a szatíra eszközeivel (bár ezt néha félreértették és tragikomédiaként értelmezték)" (Loewy 2002). Így értelmezte az *Üzlet a korzón*-t áttekintő dolgozatában Ľubica Mistríková, aki szerint „a film által alkalmazott tragikomikus műfaj egyik alapvető jellegzetessége a komoly, sőt a tragikus és a komikus jelenetek váltakozása", illetve „a cselekmény komikusnak tűnik, ugyanakkor azonban minden egyes jelenet potenciálisan a tragikus véget táplálja" (Mistríková 2004: 101). A tragikomikum két egymástól eltérő minőséget abroncsol egybe, az elnevezés azonban azt sugallja, hogy a tragikus konfliktus szerencsésen oldódik meg, Kadár és Klos filmjében ellenben a dolog fordítva áll, komikus módon mesél, de tragédiának tűnő szerencsétlenséggel végződik. Ugyanakkor a komiko-tragédia terminus is zsákutcába vezet, mert a holokauszt az elpusztítottak hübriszének hiányában az arisztotelészi felfogás szerint nem identifikálható tragédiaként. Loewy rövid utalást tesz arra, hogy Hannah Arendt azért találta a szatírát a legmegfelelőbb eszköznek a holokauszt elbeszéléséhez, mert „nem lett volna szabad megtörténnie" (Loewy 2002). Loewy eltekint azonban attól, hogy részletesen érveljen állítása mellett, nem fejti ki, hogy a szatíra a holokauszt reprezentációja esetében milyen kapcsolatban áll a komikummal fűzerezett csúfolódással, a haragos elutasítással, vagy hogy mire vonatkozik a szatíra támadó jellege, különös tekintettel arra, hogy a film a puszta kárhoztatás helyett, ha a helyzethez nem is, de a morális dilemma középpontba állításával a patthelyzetbe került hősökhöz megértően viszonyul. A szatíraként való értelmezés Loewynél a „nem lett volna szabad" és a „szükségszerű" különbségéből fakad, de nem számol a szatíra fogalmának egyéb implikációival.

Hanno Loewy Northrop Frye irodalomelmélete alapján a „holokausztfilmekre" kialakított narratív tipológiája a tragédia, a komédia és a szatíra archetípusai mellett negyedikként a románcot nevezi meg. Frye taxonómiájában (ld. Frye 1998) a románc alapelve a küldetés, melyben a hős sikerrel küzd meg a gonosz sárkánnyal, majd a történet a happy end katarzisával megnyugtató módon zárul, és ennek a narratív modellnek a legemblematikusabb filmje a *Schindler listája*. Spielberg úgy csinál üzletet a holokausztból, ahogyan a „zsidókérdés" konjunktúráját lovagolja meg a csehországi

Oskar Schindler, akiből a film egyfajta krisztusi figurát farag. A *Schindler listája* megváltó sztorijával banalizálja a holokausztot, azt sugallja, a sors megváltoztatható, irányítása a mi kezünkben van, így az egyszerre romantikus és eposzi történetben supermani képességekkel rendelkező gyártulajdonos hőssé magasztosul, a Juraj Herztől elcsent zuhanyzójelenet pedig a *deus ex machina* modern mutációjaként ölt testet, miközben a krematórium kéményéből felszáll a „megbocsátás füstje". Erősen kérdéses, mennyiben lehetséges a románc műfajába beilleszteni az *Üzlet a korzón*-t, amely nem a nagy ívű történet eposzi tradíciójába íródik bele, Tóno Brtko nem különleges képességekkel bíró, váteszi tudattal áthatott, önmagával és a világgal stabil viszonyban álló hős, hanem kisember, és mivel a gonosz sárkányt, a holokausztot nem sikerül ledöfni, a film a románc műfajával ellentétes stratégiát alkalmaz.

Összességében tehát, ahogyan Tóno nem képes belakni egyik világot sem, úgy maga film sincs otthon egyetlen egzakt esztétikai kategóriában sem, állandóan elszalasztja a megnevezhetőség esélyét. A megnevezési kényszer szükségképpen öntőformába kényszerít, és pontosan ez az, amely távol áll az *Üzlet a korzón*-tól és számos más csehszlovák filmtől. És miközben a néző, a nevető harmadik a pusztuláshoz vezető narratív etapokon folyamatosan mulat, Tóno deheroikus magatartása is egymást kizáró alkotóelemeken nyugszik, gyávaságból és bátorságból van összegyúrva.

Tóno mint Hitler

A hölgy, aki túl keveset tudott

A cseh irodalom – és a közös „kulturális egység" folytán részint a szlovák kultúra – koordinátarendszerében általános viszonyítási pont a *Švejk*, és a regény egyfajta műfajképző szerepére a *švejkování* bohémizmus is utal. Amíg azonban a recepció Hašek művét kezdetben szórakoztató olvasmányként olvasta, és a főszereplő alakját a szolgalelkűség, az idiotizmus és a naivitás fogalmaival írta le, a hatvanas években megkérdőjeleződött ennek az interpretációnak az érvényessége, és a szatirikus értelmezés került előtérbe. Švejk identitásproblémáit, a „derék katona" magatartásában rejlő ambivalenciát jól mutatja a filozófus Karel Kosíknak a liblicei Kafka-

konferencia évében, 1963-ban írott tanulmánya, amely elindította a *Kdo je Švejk* (*Ki Švejk*) néven ismert vitát. Kosík Kafkával és a groteszkkel vetette össze a regényt, az irodalomtörténész Václav Černý Alfred Jarry *Übü király* című drámájával összehasonlítva az abszurd kontextusában vizsgálta, míg a politikai gondolkodó Bohumil Doležal az elnevezés finom módosításával (*Co je Švejk; Mi Švejk*) szélesebb vonatkoztatási keretet adva a műnek a nemzeti önkép ikonjaként értelmezte (a három tanulmányt ld. Přibáň 2003: 103–122).

Berkes Tamás kiemeli azt a diszkurzust, amely folyamatosan bírálja „a cseh társadalom pragmatikus beállítottságát, »[š]vejkességét«, mely az erkölcsöt állítólag csak saját érdekei szerint alkalmazza", és Černý nyomán megállapítja, hogy „a cseh műveltség árnyékában állandóan ott leselkedik egy negatív cseh karaktervonás – a »csehákság« (*čecháčkovství*) –, ami a szolgajellem nemzeti változata: gyáva, meghunyászkodó, ám egyben mohó érvényesülési vágy, álnok egoizmus hajtja" (Berkes 2003: 17., 21). A két világháború között a švejki magatartás e szolgalelkűséggel való azonosítása okán a regényt károsnak ítélték, mint amely a masaryki államszervező harcok dicsőségével szemben rossz színben tünteti fel a nemzetet, hasonlóan ahhoz, mint amikor 1945 után a szlovák nemzeti önkép a Szlovák Nemzeti Felkelést a szlovákiai holokauszt elfedésére ellennarratívaként igyekezett kidomborítani. De tulajdonképpen kicsoda, vagy inkább micsoda Švejk: opportunista szolga vagy furfangos ellenálló? Mivel itt az argumentáció részletes kifejtésére nincs mód, pusztán annyit jegyeznék meg, hogy bár Švejk ambivalens módon mindkettőt szimultán magában rejti, utóbbi értelmezést kevésbé szokták kiemelni, amely szerint a derék katona csak *látszólag* tudatlan, *látszólag* naiv, és csak *látszólag* megalkuvó azzal, hogy – a maga módján – mindig (túl)teljesíti a felettesei által kiadott parancsokat. Nem azért „zseniális *hülye*", mert fogalma sincs a körülötte zajló események tétjéről, hanem azért „*zseniális* hülye", mert naiv szerepét tökéletesen eljátszva létének elviselhetetlen könnyűségét *színleli*, és ezzel szegül szembe a háború abszurditásával. Jelentéktelen apróságai képezik tiltakozásának taktikáját, ami a „masaryki aprómunka" (*drobná práce*) fogalmával vethető egybe. Ezt a fogalmat a történész-filozófus a Monarchiától való fokozatos elidegenedés módszereként írta le, miszerint a csehszlovák állam megteremtésének vágyában mindig a lehető legkevesebbet kell markolni, amely végezetül majd szerves egésszé áll össze. Švejk hasonló fortélyt alkalmaz, ám ironikus módon miközben a *filozófus* Masaryk nyomdokait követi, azonközben éppen a *politikus* Masaryk rendszere utasította el a *Švejk* deheroikus ravaszságát és „apolitikus politikáját" (Masaryk kifejezése), és ebben áll antihősies magatartásának hősiessége, ellenállóként való értelmezése. Látható, hogy Hašek (anti)hősének mint a nemzeti ethosz – természetesen ideologikus és leegyszerűsítő – allegóriájának esetében a *Co je Švejk* kérdése centripetálisan minduntalan összekapcsolódik a *Co jsou Češí?* (hivatalos, de nem szó szerint fordításban: *Mi a cseh?*) patočkai, a masaryki *cseh kérdés*t (*Česká otázka*) megöröklő dilemmájával, és ugyanezt a kérdést veti fel a Vlastimil Brodský megformálta német tábornok a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* című filmben, amikor a *Co jsou Češí?* (*Mik a csehek?*) önmaga által feltett kérdésére azt a választ adja, *nevető vadállatok* („smějící se bestie"), miközben Tapicska/Hubička forgalmista és Miloš gyakornok ellenállásának gyümölcse éppen akkor érik be a felrobbanó vonat képsorában.

Kadár és Klos filmje a gyávaság és az ellenszegülés ellentmondásos viszonyának kidolgozásával, a masaryki-hašeki-*švejki* aprómunkából való építkezésével számos módon merít a *švejkování* hagyományából, amely végül összeáll egy képpé, és a holokauszt morális dilemmáinak és reprezentációjának összetett ábrázatát rajzolja meg. Švejk szimuláns és valós szolgalelkűségéhez hasonlóan Tóno Brtko alakjában is szimultán módon van jelen a megalkuvó és az ellenálló ambivalens karaktervonása, de Švejkkel szemben, aki folyamatos ügybuzgó *cselekvés*ével (szintén masaryki és patočkai princípium) írja szét az általa (nem-)szolgált rendszert, Brtko sajátja a nem-cselekvés, pontosabban a cselekvés impotenciája. A szlovák író és gondolkodó, Juraj Špitzer a holokauszt tapasztalatából leszűrt reflexiója kapcsán bontja le a hős azon fogalmát, amely rendkívüli tetteken és a félelem legyőzésén alapul, azt állítva, hogy a pozitív és a negatív szerepminták váltakozhatnak, és ezek a kategóriák egyúttal nézőpont függvényei is. „Ráadásul bonyodalmat okoz, hogy ugyanaz a szereplő a szélsőséges helyzetek láncszerű kapcsolatában egyszer hősként, másszor gyávaként viselkedett, és a hősiesség magyarázatához vezető nehéz utunk fölösleges volt, vagy az a veszély fenyeget, hogy a hős és a hősiesség meghatározásával kapcsolatos annyi fáradozásunk után ez a fogalom szertefoszlik és eltűnik” – vonja le a következtetést (Špitzer 1994: 27). Tóno karakterében az identifikálhatóság problémája és a deheroikus hősiesség széles cseh(szlovák) tradíciója végig jelen van.

Lautmann-né asszony Švejk egyik értelmezési hagyományával ellentétben nem színleli naivitását, „valójában és képletesen is süket", és „politikai süketsége" (Zay 1966) miatt ténylegesen nem tudja, milyen veszély ólálkodik körülötte, az ő jellemvonása Brtko *nem-cselekvés*ével szemben a *nem-tudás*. Amint a filmben Kuchár mondja a fodrásznál, nem jó, ha mindent tudunk. Tóno hiába igyekszik megosztani az asszonnyal saját tudását, Rozália továbbra is a külvilágtól elszigetelt álomvilágában éli életét, így a tudás átadhatatlansága a cselekvés lehetetlenségével kapcsolódik össze, és halálának megrendítő voltát ebből a nem-tudásból eredő naivitása, gyermeki ártatlansága erősíti fel. Amikor azonban a néző allegóriájaként az ablaküvegen át a deportálásra váró embereket megpillantja, végre felfogja, mi történik, felkiált („Pogrom!"), és a felismerés okozta fordulattal úgyszólván a tudás birtokosává válik. Csakhogy a holokauszt kapcsán éppen ennél a „végre felfogja"kijelentésnél van a kutya elásva, az episztemológiai kétely megkérdőjelezi, hogy valóban a „tudásbirtokosává" válik-e. Az öreg néni látszólag túl keveset tud, mert a *pogrom* szó nem képes leírni aholokausztot, így továbbra is a nem-tudás állapotában van. Lautmann-né nem tudja, hogy itt *a*holokausztról van szó, a zsidók ellen elkövetett korábbi bűntettek felől értelmezi a látottakat, azsidó emlékezetből ismeri a „hasonló" atrocitásokat, összeméri más tettekkel. Ezzel szemben aholokauszt-értelmezések egyik alapproblémája az, hogy összemérhető-e más eseményekkel,mennyiben lehetséges teleologikusan, történelmi folyamatokba ágyazva, azaz eseményszerűeninterpretálni. Nem az a kérdés, hogy a pogrom és a holokauszt közötti hasonlóság fizikálisan összemérhető-e, a különbség az egyediségből, a hullák ipari méretű termeléséből fakad, abból,hogy Auschwitz egy gyár, ahol nem autóalkatrészt vagy konzervet gyártanak futószalagon, hanemhalált. Ennélfogva rendelkezik a holokauszt saját tulajdonnévvel, nem írható le másként, mintönmagával, és maga sem jelöl mást, csakis önmagával azonos, önmagára mutat.

Ezrahi szerint, ami az egyediséget fenyegeti, az „az összemérhetőség, ami minden metaforikus cselekedet alapja, és minden olyan cselekedeté, amely a történelem folyamatosságát alapozza meg" (Ezrahi 2003: 17). A nyelv hasonlóságra épül, a holokauszt neve azonban deportálódik a nyelvből, nem épülhet hasonlóságra, így lesz nem-tudás. Lautmann néni nem *tudja* néven nevezni, a meglévő nyelvi készletből válogat, és a hasonlóságra alapozva a pogrom metaforájával írja le azt, ami körülötte folyik. Így átértelmeződik az a kijelentés, miszerint „végre felfogja", tekintve, hogy aligha lehetséges a tudás birtoklása és megértés akkor, amikor a felfoghatatlant kellene felfognia, amikor olyan „dologról" van szó, amely nem rendelkezik névvel. Ezáltal nem-tudása is más fénytörésben látszódik, mert tudatlansága nem a nyelviségből származik, hanem abból, hogy eleve nem rendelkezhet olyan perspektívával, ahonnan beláthatná hatmillió zsidó halálát. Az ő tudatlansága olyan nem-tudás, amit senki nem birtokolhat, olyan „fekete lyuk" (Ezrahi), melyet sem ő, sem más nem tölthet be; nem fogja fel, mert nem is foghatja fel, és itt irreleváns, hogy naiv-e vagy sem. Lautmannová ugyan nem jut a deportáltak sorsára, Brtko kezétől esik el, ez azonban nem jelenti azt, hogy ne lenne a holokauszt „áldozata", vagy hogy ne lenne részese a holokausztnak, neki és Brtkónak a holokauszt az, amit átél, ez is Auschwitz. Ezrahi Auschwitz fogalmának metonimikus használatát említi, amikor azt állítja, hogy az „Auschwitz ihlette költészettel kapcsolatos megállapítások többsége egy szimbolikus földrajzon alapul,

amelyben a tábor egyaránt jelképezi a központot és a perifériát" (Ezrahi 2003: 16). Auschwitz szimbolikus földrajzába ugyanúgy beletartozik a szlovák kisváros tere, ugyanúgy a holokauszt középpontja, mint Auschwitz, még akkor is, ha a két főszereplő *eleve* képtelen felfogni, hogy ők is részesei ennek. Ahogyan a *Sorstalanság* Köves Gyurija vagy a *Jób lázadása* Lackója sem tudja, mit él át, úgy Lautmannová asszony sem, de ez a nem-tudás másféle nem-tudás, mint az a fajta tudatlanság, amire Riefenstahltól kezdve az Auschwitzbe tartó marhavagonokat irányító forgalmistáig sokan hivatkoztak.

Ez a nem-tudás átvezet a holokauszt reprezentálhatóságának kérdéséhez, illetve az ábrázolás lehetetlenségéről szóló interpretációkhoz. A reprezentációra való törekvés beilleszti a holokausztot a pusztulás többi példányai közé, ezáltal banalizálja, összemérhetővé teszi más eseményekkel azt, aminek saját elnevezése van. Másfelől az ismétlés értelmében hoz létre *re-prezentáció*t, az újramondás megkettőzés is, a holokauszt *eljátszása*, ami ilyen módon szintén viszonylagossá teszi a holokausztot, és nem magának a dolognak a jelenlétet, hanem a róla alkotott víziót re-prezentálja. A reprezentációnak ezt a feloldhatatlan ellentmondását kerüli el például Claude Lanzmann *Soá* (Shoah, 1985) című „dokumentumfilmje", amely a „holokausztfilmek" kitüntetett darabjaként értelmeződik, és amelynek a reprezentálhatóság lehetetlensége voltaképpen a tárgya. A film nem ábrázolja a holokausztot, hanem arcok és beszédek egymás mellé helyezésével, keresztezésével, nyomokkal *idézi meg*, ezért Bíró Yvette „kép-telennek" és „egy hiány jelenlétének" nevezi (Bíró 1997b: 129), míg Simone de Beauvoir azt emeli ki, „hogy tudja, hogyan kell szóra bírni, hogyan kell néhány hanggal felidézni a valamikori helyszíneket, és hogyan kell, pusztán egy-egy arccal, azt is elmondani, ami valójában elmondhatatlan" (Beauvoir 1999: 5). Az elmondhatatlanság és a reprezentálhatatlanság miatt használom tanulmányomban a „holokausztfilm" megnevezésben az idézőjeleket, jelezve a távolságtartást.

De vajon beilleszthető-e ezzel az idézőjeles fenntartással jelölt „holokausztfilmek" kategóriájába az *Üzlet a korzón*? Kadár és Klos alkotása nem próbálkozik a „borzalmak" ábrázolásával, nem csatlakozik ahhoz a Jakubowskával kezdődő tradícióhoz, amelynek terei táborok, barakkok, krematóriumok, meghatározó patternjeit pedig a vonat, az út, a sár, a reflektorfény, az éjszaka sokszögei adják. Nem látunk csontsovány embereket, hullahegyeket, horrort, így a film különbözik a „holokausztfilmek" domináns reprezentációs módjától. A „holokausztfilmek" jelentős csoportja ugyanis magát a holokausztot igyekszik reprezentálni, az *Üzlet a korzón* viszont azokhoz a „holokausztfilmekhez" tartozik, melyek a Soát nem ábrázolják, hanem megidézik. Ez nem jelenti azt, hogy az *Üzlet a korzón* ne lenne „holokausztfilm", de ezzel az alternatív modellel elszakad azoktól a mintázatoktól, melyek *magát* a holokausztot kívánják megjeleníteni, és így egyszersmind kikerüli a holokausztot reprezentálni akaró filmek széles csoportjának problémáját is. Miközben pedig a fentiek értelmében humánus módon reprezentál, nem humanizálja a holokausztot, mint például a *Schindler listája*, épp ellenkezőleg, az áldozat és a bűnös azonosíthatóságát olyan apóriák elé állítja, melyeknek nem árt külön fejezetet szentelni.

A banalitás gonoszsága

Az *Üzlet a korzón*-t a recepciótörténet gyakran az „őszinte történelmi önvizsgálat" (Létay 1990: 27) filmjeként interpretálja, amely egyfelől demitologizálja az ötvenes évek partizánfilmjeinek a szlovákok hősiességét reprezentáló filmjeit, másfelől pedig azok dehumanizált eljárásmódjához képest az „emberarcúság" esztétikai konstrukciójával alternatívát állít fel. Ez a történelmi múlttal való szembenézés Kadár és Klos filmje esetében a kollektív hős lecserélésével afelé a kérdés felé mozdul el, hogy mennyiben felelős a holokausztért a látszólag jelentéktelen kisember, a sodródó antihős, és ki tekinthető egyáltalán az események résztvevőjének. Kérdés, hogy félelemből, a cselekvésre való bátorság hiányából vagy a hallgatásból eredeztethető-e felelősség, és a személyes felelősség azonosítható-e a bűnösség fogalmával, vagy pedig a „körülmények áldozata" feloldozó kifejezésével takarható el a magatartás ellentmondásossága. Ezek után terheli-e személyes felelősség Tóno Brtkót, kicsoda ő valójában, mi a neve: gyilkos vagy áldozat, gyáva vagy ellenálló? Ha Tóno politikai tájékozatlansága, vagyis az, hogy a kollaborálással a gonosz részévé válik, felelősséget von maga után, akkor Lautmannová asszony „politikai süketsége", az aktuális viszonyokból az álomvilágba és az imához való menekülése ugyanilyen módon kivonja őt szimpla áldozati szerepéből.

Tóno kezdetben nincs tisztában azzal, hogy az árjásítás eufemisztikus hívószava által milyen felelősséget vállal a náci kollaboránsok, a Hlinka-gárdisták által végrehajtott bűnökben, de nem-tudása nem menti őt fel az alól, hogy a kollaborálásban maga is osztozik, azaz tettestársnak nevezhető. Bűnösségének ezt a képét azonban árnyalja, hogy lassan felelősséget kezd érezni Lautmannová asszony iránt, aki magához szelídítette őt, és őrlődik, hogy ebben a helyzetben milyen magatartást tanúsítson. Tóno egyaránt a megfelelés vágyával birkózik felesége, Evelína irányába, aki szüntelenül a vagyonszerzés kényszerével traktálja, és Lautmann-né irányába is, aki felé a megmentés vágya vezérli, és a nincstelen kifosztásának feladata lelkiismeret-furdalását hívja elő. A két kötelezettség kölcsönösen kizárja egymást, melyeket eltérő előírások kormányoznak. Heller Ágnes a bűnösség érzéséről szóló filozófiai esszéjében Freud nyomán különbséget tesz a szégyen és a lelkiismeret fogalmai között, előbbit külső kényszernek tekintve, utóbbit pedig belső parancsnak. A külső tekintélytől való félelem a filmben az Evelínának (másoknak) való megfelelési kényszerből, míg a lelkiismeret-furdalás Tóno belső értékrendjéből (önmagából) fakad. Heller utóbbit úgy definiálja, hogy „[a]mikor eltérés, disszonancia vagy ellentmondás van akaratunk és valóságos viselkedésünk között, olyan érzések törnek ránk, amelyek gyakran kínzóbbak és fájdalmasabbak a szégyennél. Mivel a gyakorlati ész belső tekintély, a lelkiismeret-furdalás nem olyan adósság, amellyel másoknak, hanem olyan, amellyel önmagunknak tartozunk" (Heller 1996: 48). Figyelembe véve Heller azon állítását is, miszerint „ha egy személynek nincs lelkiismerete, akkor egyáltalán nem rendelkezik belső tekintéllyel sem" (Heller 1996: 51), kijelenthető, hogy Tónót inkább a lelkiismeret-furdalás, mintsem a szégyenérzet mozgatja, és magát a belső tekintély

alapján gondolja felelősnek Lautmann-né sorsáért.

Ján Kadár – Elmar Klos: Üzlet a korzón

Veress József egykorú véleménye szerint Tóno alakjában a „passzív félrehúzódás" és az „új rend" közötti ellentmondás viaskodik egymással (Veress 1969b: 554), csakhogy Veress elmulasztja észrevenni, hogy az asztalos nem vágyik arra, hogy az „új rend" részese legyen. Ennélfogva az ellentét véleményem szerint nem ebben van, hanem abban, hogy a kettős feladat antagonisztikusan kioltja egymást, nincs menekvés abból a csapdahelyzetből (Grosman eredetileg *A csapda* címet adta a novellának), amelynek az asztalos a foglyává vált, ő mindenképpen az áldozat vagy a gyilkos bőrébe bújik. Itt már nem a megmenekülés a kérdés, hanem az, melyik szereplő legyen az áldozat. Zay László egykor azt állította, hogy ha az asztalos „mentes akar maradni az ösztönösen fölismert bűntől, […] ellene *csak cselekvéssel* lehet védekezni, passzívan nem", és „sem félrehúzódni, sem süketen maradni nem lett volna szabad" (Zay 1966). Ezzel szemben azt gondolom, hogy Tóno cselekvésre való képtelensége, tehetetlensége nem merő passzivitás, hanem a cselekvés abszurditásának felismerése, számvetés azzal, hogy a cselekvés önmagában nem elegendő a megmentéshez. Az *Üzlet a korzón* nem állítja, mint a kiút reményét sugalló *Schindler listája*, hogy a jólelkűség elég. A megmentésre való hajlandóságot nem pusztán személyes választás zálogaként tünteti fel, mivel Tóno sorsa nincs a saját kezében, ő egy kiúttalan helyzet foglya, ahol nem elegendő az akarat diadala. Hezitálása és sodródása így átértelmeződik, aminek metaforája a pánik miatti lerészegedés mint menekülési lehetőség, és ennek a menekülési lehetőségnek a hiábavalósága. Ez az önrombolás formájaként öngyilkosságának szimptómája, menekülés a hiábavalóság felismerésétől, amit a film hosszú beállításokkal mutat meg, ahol a szubjektív kamerának a lelkiismeretet szimbolizáló tekintete van, amely nem engedi elbújni – a helleri „belső tekintély" alapján – elsősorban önmaga elől Brtkót. A választási lehetőségek egyike sem valódi választás, mert vagy önmagát menti meg, és akkor az idős hölgy pusztul el, vagy pedig Lautmann-né megmentésének kísérletével kockára teszi saját életét is. Ez a dilemma *Az ötödik lovas, a félelem* című Brynych-filmmel áll intertextuális viszonyban. Éppen a korábbi jelenetben megvert és a Hlinka-gárdisták által „fehér zsidónak" titulált Imrich Kuchár példája mutatja meg számára a cselekvés masaryki alapelvének reménytelenségét, mert ha rejtegetésen érik, akkor őt

mészárolják le, ha viszont az asszonyt kilöki az utcára az üzletből (ami aztán fel is merül benne), akkor a zsidó nő pusztul el – nem helyette, hanem vele együtt. Azzal, hogy az utolsó pillanatban nem az utcára taszítja ki Lautmannová asszonyt, hanem a raktárhelyiségben rejti el, Tóno viszonya az aktív ellenállás, a *cselekvés* felé mozdul el, ami kivonja őt gyáva magatartásából, és ezt hatványozza, hogy oltalmazási kísérletét Kuchár sorsának tudatában teszi.

A Tóno cselekvőképtelenségét hiányoló egykorú magyar kritikák ebből a szempontból vonatkoztathatók lennének Lautmann nénire is, mivel ő, miután „végre felfogja" a holokausztot, nem az utcára rohan ki, hogy megmentse zsidótársait a deportálástól, hanem szobájába zárkózva az imádkozás eszképista taktikáját választja, vagyis Tónóhoz hasonlóan gyáva. Ironikus, hogy amikor a „gyáva" Tóno a cselekvést választja, emberölése paradox módon a megmentésből származik. Az identifikálhatóság nehézségét mutatja, hogy a férfi gyilkos és áldozat egy személyben, méghozzá gyilkos mivoltában áldozat, mert a nőt a megmentés *cselekedetével* öli meg. Tóno nem halálával, hanem ironikus módon gyilkosságával válik áldozattá, következésképpen az, hogy gyilkos vagy áldozat, gyáva vagy ellenálló, nem választható szét, mert a szerepek összemosódnak, egyszerre mindkettő érvényes. Az, hogy az idős asszonyt elfelejtik felírni a listára, és így túléli a deportálást, éppúgy a véletlen műve, mint ahogyan halála is véletlenségből adódik.

Az emberölés után Tóno Brtko számára a túlélés jelenti a halált, halála pedig emberi mivoltának túlélését, azaz hősiességét. Juraj Špitzer a hősfogalom dekonstruálásának és kiterjesztésének szentelt, már idézett esszéjében a zsidó túlélőkről írott szavai ráillenek az „árja" asztalosra is: „bűntudattól szenvednek azok, akik például túlélték a holocaustot", a „megmaradásért érzett bűntudat" pedig „a meg nem valósult hősiességért fizetett és magáért a túlélésért is fizetett adó" (Špitzer 1994: 55). Az *Üzlet a korzón* rájátszik Vittorio de Sica *A sorompók lezárulnak* (*Umberto D*, 1952) című filmjére, amíg azonban ott a kutya sikeresen menti meg gazdáját a haláltól, itt az asztalost az öngyilkosság, a „tartozás lefizetése" előtt elhagyja a kutyája, Esenc. Mint már szóba került, a film végi hosszú szekvenciákban Tóno a gyilkosság után egyedül marad az üzletben, és a mozgó kézikamera főszereplővé lép elő, amely a csehszlovák filmtörténetben Alexandr Hackenschmied *Céltalan séta* (Bezúčelná procházka. 1930) című filmjének duplikált főszereplőjéig nyúlik vissza, illetve a lelkiismeret allegóriáját előlegezi Karel Kachyňa *A fül* (Ucho, 1970) című filmjéből, a menekülés pedig *Az éjszaka gyémántjai* című „holokausztfilmmel" rokon. A felvevőgép az *Üzlet a korzón* ezen jelenetében olyan szubjektív kamera, amely Brtko „belső tekintélyét" (Heller Ágnes) modellezi. A Lautmann-né életét kioltó férfit a kamera szüntelen üldözi, lelkiismereteként folyamatosan megtalálja tekintetével, előle nem tud elbújni, és ez nem a „Másik" tekintete, a büntetéstől való félelemé, hanem duplikált módon a sajátjáé, és számára ez a saját tekintet a büntetés. Ezzel a film a lelkiismeretet a szégyenhez tapadó képzetekkel jellemzi. Amíg ugyanis Heller Ágnes a szégyent, nem pedig a lelkiismeretet azonosítja „mások tekinteteként", „Isten szemeként", itt a lelkiismeret külsővé, láthatóvá van téve, vagy másként fogalmazva: panoptikussá tett belső tekintet. A zárójelenetben a megismétlődő nondiegetikus álombetét nem kapcsolható a már halott Tónóhoz és Rozáliához, azonosítatlan forrásból származik, ami annak lehet az allegóriája, hogy a kettős halálnak nincsen konkrétan megnevezhető személyes felelőse. De akkor

ki követte el a bűntettet?

Hannah Arendt az *Eichmann Jeruzsálemben* című könyvét a zsidó ügyek osztályát, így a deportálásokat irányító Adolf Eichmann perben tanúsított magatartásának szenteli, és erre alkotja meg a *gonosz banalitása* kifejezést (Arendt 2000). A náci főtiszt a bírósági tárgyalás során a bűntudat (pontosabban a Heller Ágnes definiálta értelemben: a lelkiismeret-furdalás) jele nélkül tagadta személyes felelősségét a holokausztért, banális módon arra hivatkozva, hogy parancsot teljesített, vagyis nem fogta fel cselekedetének súlyát, amit Arendt „puszta gondolattalanságnak" nevez. Értelmezésében a banalitás éppen erre a bele nem gondolásra utal, amiben alapvetően nem önmagában a bűncselekmény a lényeg, hanem az a szörnyűség, hogy a gonosz banális módon működik. Nem is az a gonosz benne, hogy bűntetteket követ el, hanem az, hogy ezt banális módon teszi. Az „ilyen mértékű gondolattalanság nagyobb pusztítást vihet végbe, mint az összes – talán az emberrel veleszületett – gonosz ösztön együttvéve: valójában ezt a leckét tanulhattuk meg Jeruzsálemben" – írja (Arendt 2000: 315). Arendt szerint azok működtetik a rendszert, akik Eichmannhoz hasonlóan a parancs teljesítésére hivatkoznak, akik kötelességüket teljesítve engedelmeskednek, és nem gondolkoznak azon, hogy az jó-e vagy rossz. Ezért a leggonoszabb a banálisan elkövetett gonoszság, mert „puszta gondolattalanságból" fakad. Arendt erre a gombahasonlatot alkalmazza, amely a bőrön felületileg terjed, amihez hasonlóan a gonosz banalitásának gondolati felületisége is a felszínen terjeszkedik, növekszik, járványszerűen hódít teret, nyúlik szét, hatol előre, félelemből, önérdekből, tudatlanságból, csábításból (vö. ehhez: Heller 1999: 18–23). A gonosz banalitásának érintése abban tapintható ki, hogy a rendszert nem is a gonoszok működtetik, hanem a „normális emberek", a rendszer a hétköznapi kisemberek természetes cselekedeteinek részévé válik, akik szervezett, bürokratikus módon, nem bosszúból, hanem egy gépezet részeként rutinszerűen hajtják végre a parancsokat. Éppen a bűnnek ez a rutinszerűsége, az apparátus pedáns, hivatalnoki szolgalelkűsége az, ami nem-emberi, ahol tetten érhető a gonosz banalitása, amelyben a nem normális a normális, amelyben az abszurd is lehetséges, sőt elvárt.

Arendt „gonosz banalitása" fogalmának szemszögéből Tóno Brtkónak nem az eseményekkel sodródó ártatlan képe rajzolódik ki, hanem a holokauszt tevékeny résztvevőjeként tűnik elő, aki felelős a bűnért, amelynek saját maga is áldozatává válik. Az árjásítás elfogadásával ő maga is a rendszer működtetői közé tartozik, nem áll ellen a kísértésnek, kiszolgálja a gonoszt. Saját maga nem gonosz, hanem „normális" ember, de mellébeszélése és szolgalelkűsége teljesíti az arendti kritériumokat. Nem gyilkolásával, hanem a nem normális szabályok elfogadásával, az árjásítással válik a holokauszt gépezetének részévé, amely felületileg nyújtózik tovább, és a férfi ártatlannak tetsző banalitásai gonoszak. Miután azonban felületiségét levetkőzve, saját személyes tapasztalatai és „belső tekintélye" alapján magatartása megváltozik, a zsidó üzletet elfoglaló asztalos mégsem illeszkedik a banális gonoszok közé, mert az, aki banálisan gonosz, nincs tisztában gonosz voltával. Hannah Arendt is különbséget tesz a banális gonosz és a bűnös kategóriái között, minthogy előbbi számára a „puszta gondolattalanság" nem teszi lehetővé felelősségének felismerését, míg utóbbinál

lehetségesnek mutatkozik a bűnérzés két formája közül valamelyik (vagy mindkettő). A pálinkaivászat, a szerepébe való be nem simulás, a feleségének adott pofon, a megmentési kísérlet és csak ezek után az emberölést követő bűnérzés jelzi, hogy Tónót lelkiismeret-furdalás gyötri, és ez már nem gonoszság. A gonosz banalitását sokkal inkább az a gárdista képviseli, aki az üzlet kirakatában *voltaképpen* egyenruháját igazítja meg, és ezzel a banális tettével, banalitásának gonoszságával allegorizálja a gonosz banalitását, és nem tudja, hogy *nem voltaképpen* mit tesz. De ugyanígy a gonosz banalitása név alá sorolható Brtko felesége, az opportunista Evelína, aki puszta nyereségvágyból üdvözli a vagyon elkobzását, és normálisnak veszi, hogy ez mások szerencsétlensége árán megy végbe. Ide tartoznak továbbá azok az ácsok, akik a város főterén gondolattalanul eszkábálják össze a tisói állam dicsőségét hirdetni hivatott bábeli tornyot, a vágy, a nagyság iránti sóvárgás, a hatalom fallikus szimbólumát. Ezt a megalomániát és az uralom utáni vágyat ellenpontozzák a nondiegetikus álomjelenetek, melyek a banalitás iránti vágy jelölői. Ezekben a kifehérített, homályos világítású betétekben Tóno és Lautmann-né század eleji ruhában, afféle boldog békeidőben látható, és a vágy csupán annyi, hogy az idős hölgy férjpótlékával együtt korzózhasson a város főutcáján. Ám mivel a vágy hiányt jelöl, ez a képzeletbeli banalitás, álomkép egyfajta ellennarratívát is képez a történet valós terével szemben, a nem-emberi torony helyett az „emberarcú" történelem vágyát.

Ján Kadár – Elmar Klos: Üzlet a korzón

A film ravasz módon belekódolja a néző pozícióját is a felelősség szövevényes kérdéseibe, kétszeres értelemben is. A totális állam militáns, univerzalitásra és radikális centralizmusra tör, ideológiája az erőszakmorálra épül, és nem ismeri el a kívülállást. Carl Schmitt a totalitárius államot a barát és ellenség viszonylatában értelmezi, mert folytonos izgalmi állapotában és háborúra való szükségletében „megszünteti a harcoló és a nem-harcoló személyek közötti különbséget" (Schmitt 1998: 32). Ennélfogva nem létezik olyan, aki kívül áll az eseményeken, a militáns állam nem teszi lehetővé a passzivitást, aminek Tóno Brtko eleinte nincs tudatában. A befogadó, aki látszólag kívül áll az eseményeken, a film szereplőinek passzivitását testesíti meg,

cselekvésének impotenciájával a bűnös cinkostársává válik. Ahogyan végignézi, végigszemléli a filmet, a néző azt a pozíciót tölti ki, melyet Tóno foglal el, amikor az ablakon keresztül szemlélődik (mint a moziban), vagy allegorikusan a Hlinka-gárdista helyére lép, aki a kirakatban lévő tükörben nézegeti magát (a tükör az önvizsgálat klasszikus metaforája). Ahogyan a szereplők nézése nem kívülálló, passzív tevékenység, úgy a néző nézésének aktusa is azt az értelmezést sugallja, hogy a gonosz banalitása jelenleg is itt ólálkodik. Amint Ľubica Mistríková megállapítja: „Brtko a többség részévé válik azzal, ahogyan az események alakulását, a fasiszta szellem terjedését nézi, és a megfigyelés ezen aktusa *de facto* a részvétel aktusává válik" (Mistríková 2004: 100). Másfelől pedig az, hogy a néző derül a film banalitásain, a „puszta gondolattalanság", a bele nem gondolás kérdését veti fel, mert nem gondol bele, hogy ezek a banalitások milyen súllyal rendelkeznek. Ez a banális jelleg egyfajta „pillangóhatásként" működik, olyan aprómunkák (Masaryk) látszólag jelentéktelen sorozata, amely aztán visszafordíthatatlan folyamatokat indít el. És ebben a banalitásban gonosz a film, mert a befogadót a szereplők pozíciójába kényszeríti, azaz nem egy távoli „ők", hanem egy kéznél lévő „mi" képezi a film tárgyát. Ezzel a mű a holokausztot a mindenkori néző számára is jelen idejűvé teszi, és azt nyilvánítja ki, hogy a Soá nem zsidó ügy. Amíg Lanzmann *Soá*ja a sötét záróképeken egy soha véget nem érő marhavagon-szerelvény zakatolásával próbálja a holokausztot folyamatos jelen idejűvé tenni, addig az *Üzlet a korzón* egy sokkal rafináltabb és megszégyenítőbb megoldást alkalmaz, ahol a szereplők és a nézők morális felelősségének egymásba játszatása ugyanolyan véget nem érő kérdést indukál, mint Auschwitz befejezhetetlensége, a „végső megoldás" hiánya.

A végső megoldás helye

Jan Hřebejk: Élet mindenáron

Jan Hřebejk *Élet mindenáron* című filmjének befejezése tudatosan rájátszik az *Üzlet a korzón*-ra, és kifordítja azt. A történet szerint Marie és Josef gyermektelen házaspár, akik elbújtatják a zsidó Davidot lakásukban, ahová visszatérő hívatlan vendég barátjuk, Horst, a náci kollaboráns is. Horst németeket telepítene Josefék lakásába, ami azonnal fényt derítene a rejtegetésre, így a házaspár azt hazudja, hogy Marie gyereket vár, ezért szükségük van a nyugalomra. Igen ám, de Josef magtalan,

és erről éppen a napokban kapott orvosi bizonyítékot. Hogy a füllentés okozta galibából életüket megmentsék, „segíteniük kell egymáson", és Marie Davidtól esik teherbe. A feleség éppen szüléshez készülődik, amikor a szovjet csapatok megérkeznek Prágába, és a szereplőknek kölcsönös blöffökkel sikerül tisztázniuk egymást. A szereplők a hagyományos képlet szerint az ellenség szerepét öltik magukra, itt viszont egymásra vannak utalva. Horstot, hogy a kollaboráció vádja alól kimosdassák, Josef szülőorvosnak hazudja, aki le is vezeti a szülést, de ezáltal azt is megtudja, hogy valójában egy zsidó az apja a születendő gyermeknek. Cserébe Josefet a szovjetek előtt a zsidómentéssel igyekeznek a többiek kimenteni. Az *Üzlet a korzón* című filmmel ellentétben senki nem hal meg, viszont emberi méltóságát kivétel nélkül mindenki elveszti.

Az *Élet mindenáron* az áldozat és a bűnösség, a kollaborálás és a hősiesség szerepeit váltogatja, sőt egyidejűleg reprezentálja, és ez a magatartásbeli kétértelműség folytatja Kadár és Klos főművének, valamint a csehszlovák filmnek a hagyományát. Josef a film utolsó jelenetében törvénytelen gyermekével korzózik a túlélők között, és ebben a tekintetben válóra válni látszik az *Üzlet a korzón* álombetéte, ahogyan a lábánál somfordáló kiskutya is mintha Kadár és Klos filmjéből érkezett volna ide, miután Tóno eloldozta Esencet a pórázról. Az egymást kioltó és mégis egymásban feloldódó magatartások következménye az identitás rögzíthetetlensége, ahogyan a holokauszt egyik alaptapasztalata is az, hogy semmi sem stabil.

Jegyzetek

1. A rendezőpáros eredetileg Kadár gyermekkorának színhelyén, Rozsnyón szeretett volna filmezni, de a városvezetés ezt nem engedélyezte.
2. Lett is belőle a botrány, mivel az olasz producer nem volt megelégedve az elkészült filmmel, visszakövetelte a pénzt, börtönnel fenyegetőzött, így Jan Němecnek kellett kalandos úton kicsempésznie a filmet az országból, hogy aztán végül Truffault-ék a terjesztési jogok megvásárlásával lecsendesítsék a cirkuszt.
3. A *cizinec je našinec* a cseheknél vendég érkezésekor elhangzó mondás, szó szerint „az idegen, a külföldi [is] belföldi / honfitárs / a földink". Magyar analógiája nagyjából az „érezd magad otthon" lehetne.
4. A továbbiakban az elnevezés tradícióját követve ugyan a „holokausztfilm" nevet használom, de a Soá kifejezést autentikusabbnak találom, mert amíg ez katasztrófát jelent, addig az előbbi vallási konnotációja bizarr módon azt implikálja, hogy az „áldozat bemutatásának" célja van, az istentisztelet része. Azt, hogy a „holokausztfilm" műfaji megnevezése kapcsán miért használok idézőjeleket, később indoklom meg.
5. A csehszlovákiai zsidók kulturális orientációja megváltozásának okaihoz lásd: Prepuk 1997: 160–162.
6. Peter Kassovitz 1999-ben – részben Magyarországon – újraforgatta a történetet, melyben a Beyer-féle változathoz hasonlóan magyar színészek is szerepet kapnak, a filmet azonban Roberto Benigni *Az élet szép* (La vita è bella, 1997) című filmjének 1998-as Oscar-díja háttérbe szorította.
7. A magyar szinkron ezt a nyelvjátékot a *Brtko – bíró* kevésbé színvonalas fordításával kívánta visszaadni, ami amellett, hogy Tónóhoz az ítélkezés és a hivatalosság képzetét társítja, mellőzi a szlovák és a cseh nyelv további asszociatív lehetőségeit a *krotký* (szelíd, nyájas, ártalmatlan) és a *krátky* / *krátký* (rövid, kicsi) szavakon át a *krtek* (vakond) főnévig, amely a vakság mellett a földalattiságot és a felszín alatti munkát (hátsó szándékot) is magában foglalja.

Irodalomjegyzék

- Arendt, Hannah: *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról.* Ford. Mesés Péter [– Pató Attila]. Budapest, Osiris, 2000.
- Arisztotelész: *Poétika és más költészettani írások.* Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest, PannonKlett, 1997.
- B. Nagy László: Üzlet a korzón. *Élet és Irodalom*, 1966. május 14.
- Beauvoir, Simone de: A borzalom emlékezete. In Claude Lanzmann: *Soah*. Ford. Ádám Péter. Budapest, Kossuth, 1999.
- Berkes Tamás: *A cseh eszmetörténet antinómiái*. Budapest, Balassi, 2003.
- Bíró Yvette: Prágai beszélgetés J[á]n Kadárral a cseh új hullámról. In Zalán Vince (szerk.): *Tavasz és nyár között. A cseh és a szlovák „új hullám" antológiája*. Budapest, Budapest Film – Héttorony, 1990. 28–32.
- Bíró 1997a.: Bíró Yvette: Pátosz és irónia a kelet-európai filmben. In uő: *A rendetlenség rendje. Film/Kép/Esemény. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Filum, 1997 (második kiadás). 61–80.
- Bíró 1997b.: Bíró Yvette: A nemlét elviselhetetlen súlya. Claude Lanzmann: *Shoah.* In uő: *A rendetlenség rendje. Film/Kép/Esemény. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Filum, 1997 (második kiadás). 129–139.
- Cieslar, Jiří: Daleká cesta / Distant Journey. In Peter Hames (szerk.): *The Cinema of Central Europe*. London, Wallflower, 2004. 45–53.
- Cieslar, Jiří: Living with the Long Journey. Alfréd Radok's *Daleká cesta*. In Toby Haggith; Joanna Newmann (szerk.): *Holocaust and the Moving Image: Representation in Film and Television Since 1933.* London, Wallflower, 2005. 217–224.
- Černík, Jana (szerk.): *České Filmy 2004. Katalog.* Praha, České Filmové Centrum, 2005.
- Ezrahi, Sidra DeKoven: Auschwitz ábrázolásmódja. Ford. Háromszéki Zsuzsanna. *Múlt és Jövő*, 2003/1. 16–35.
- Forman, Miloš: Közelebb az emberi dolgokhoz. In Zalán Vince (szerk.): *Tavasz és nyár között. A cseh és a szlovák „új hullám" antológiája*. Budapest, Budapest Film – Héttorony, 1990. 46–47.
- Frye, Northrop: *A kritika anatómiája. Négy esszé*. Ford. Szili József. Budapest, Helikon, 1998.
- Galsai Pongrác: Az ötödik lovas, a félelem. In Zalán Vince (szerk.): *Tavasz és nyár között. A cseh és a szlovák „új hullám" antológiája*. Budapest, Budapest Film – Héttorony, 1990. 20–21.
- Hamberger Judit: *Csehszlovákia szétválása. Egy föderalizációs kísérlet kudarca.* Budapest, Teleki László Alapítvány, 1997.
- Hames, Peter: Enfant Terrible of the Czech New Wave. Jan Němec's 1960s films. *Central Europe Review*, 3. évf. 17. sz. (2001. május 14.) (http://www.ce-review.org/01/17/kinoeye17_hames.html; 2013. 11. 24.)
- Hames, Peter: Peter: *The Czechoslovak New Wave*. Los Angeles – London, Berkeley, 1985. [Második kiadás: London – New York, Wallflower, 2005.]
- Hayward, Susan: A „nemzeti" fogalmának meghatározása egy ország filmművészetében. Ford. Máté László. *Metropolis*, 2001/1. 14–28.
- Hegyi Gyula: *Jiří Menzel*. Budapest, Múzsák, 1990.
- Heller Ágnes: A szégyen hatalma. In uő: *A szégyen hatalma. Két tanulmány*. Budapest, Osiris, 1996. 7–92.

- Heller Ágnes: Elmélkedések Arendtről, a gonosztevőről és a gonoszról. *Ex Symposion*. A Gonosz banalitása – különszám, 1999/26–27. 18–23.
- Higson, Andrew: The Concept of National Cinema. *Screen,* 30: 4 (1989), 36–46.
- Higson, Andrew: The Limiting Imagination of National Cinema. In Mette Hjart; Scott MacKenzie: *Cinema & Nation*. Taylor & Francis e-Library, 2005. 57–68. [Első kiadás: London – New York, Routledge, 2000. 63–74.]
- Horton, Andrew James: Just Who Owns the Shop? Identity and Nationality in *Obchod na korze*. *Senses of Cinema*, 11. (2000. december). (http://sensesofcinema.com/2000/11/shop/; 2013. 11. 24.)
- Hrnčíř, Petr [Gerencsér Péter]: A sötétségnek nincs árnyéka (Alfréd Radok: *Daleká cesta*). *Irodalmi Jelen Online,* 2009. július 31. (http://www.irodalmijelen.hu/05242013-0957/petr-hrncir-sotetsegnek-nincs-arnyeka-alfred-radok-daleka-cesta; 2013. 11. 24.)
- Chmel, Rudolf (vál. és előszó): *A szlovákkérdés a XX. században*. Ford. Bába Iván et al. Pozsony, Kalligram, 1996.
- Kadár, Ján: Not the Six Million but the One. *New York Herald Tribune*, 1966. január 23. Újraközlés: *Criterion*, 2001. szeptember 17. (http://www.criterion.com/current/posts/139-the-shop-on-main-street-not-the-six-million-but-the-one; 2013. 11. 24.)
- Košuličová, Ivana: Everything You Always Wanted to Know about My Heart... An interview with film director Jan Němec. *Central Europe Review*, 3. évf. 17. sz. (2001. május 14.) (http://www.ce-review.org/01/17/interview17_kosulicova.html; 2013. 11. 24.)
- Košuličová, Ivana: Drowning the Bad Times. Juraj Herz Interviewed. *Kinoeye*, 2. évf. 1. sz. (2002. január 7.) (http://www.kinoeye.org/02/01/kosulicova01.php; 2013. 11. 24.)
- Kováč, Dušan: *Szlovákia története*. Ford. Mayer Judit; G. Kovács László; H. Tóth Ildikó. Pozsony, Kalligram, 2001.
- Kovács Ágnes: Negyven éve kapott Oscar-díjat. *Új Szó*, 2005. november 16. (Online változat: http://ujszo.com/cimkek/szulofoldunk/2005/11/16/negyven-eve-kapott-oscar-dijat; 2013. 11. 24.)
- Kundera, Milan: Nyugat túszul ejtett része, avagy Közép-Európa tragédiája. Ford. Illényi Balázs. *Hétvilág*, 3. [1991]. 18–32.
- Létay Vera: Üzlet a korzón. In Zalán Vince (szerk.): *Tavasz és nyár között. A cseh és a szlovák „új hullám" antológiája*. Budapest, Budapest Film – Héttorony, 1990. 25–27.
- Loewy, Hanno: *A Holocaust ábrázolása játék- és tévéfilmekben*. [Elhangzott az amerikai *Holocaust Memorial Museum* előadásán 2002. szeptember 24-én.] Ford. László Péter. Hannah Arendt Egyesület (HAE), (www.hae.hu/loewy.doc*; 2013. 11. 14.)*
- Macek, Václav: From Czechoslovak to Slovak and Czech Film. Ford. Helen Fedor. *Kinokultura*, 3. 2005. (http://www.kinokultura.com/specials/3/macek.shtml; 2013.11. 24.)
- Mistríková, Ľubica: Obchod na korze / A Shop on the High Street. Ford. Janet Livingstone. In Peter Hames (szerk.): *The Cinema of Central Europe*. London, Wallflower, 2004. 97–105.
- Nemes Gyula: Régi hullám. A cseh és a szlovák film a rendszerváltás után. *Metropolis*, 2002/3–4. 44–60.
- Prepuk Anikó: *A zsidóság Közép- és Kelet-Európában* a 19–20. században. Debrecen, Csokonai, 1997.
- Přibáň, Michal (szerk.): *Z dějin českého myšlení o literatuře 3. 1958–1969. Antologie k dějinám české literatury 1945–1990*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2003.
- Rosen, Philip: Történelem, textualitás, nemzet. Kracauer, Burch és a nemzeti film kutatásának

néhány problémája. Ford. Sári László. *Metropolis*, 2001/1. 30–40.
- Schmitt, Carl: A háború és az ellenség fogalmak értelmezése. Ford. Szabó Márton. In Szabó Márton (szerk.): *Az ellenség neve.* Budapest, Jószöveg, 1998. 24–35.
- Strusková, Eva: Ghetto Theresienstadt 1942. The Message of the Film Fragments. Ford. Gabriela Zadražilová; Mary K. Kirtz. *Journal of Film Preservation*, 79/80. (2009. április), 59–79.
- Špitzer, Juraj: Ha nem volna hősiesség... In uő: *Kétség és remény. Esszék, tanulmányok*. Ford. Mayer Judit. Pozsony, Kalligram, 1994. 13–60.
- Ulman, Miro; Šmatláková, Renáta (szerk.): *Slovak film: 1993–2006*. SFU, 2006.
- Veress 1969a.: Veress József: A halál neve Engelchen. In uő: *Kétszáz film*. Budapest, Magvető, 1969. 547–548.
- Veress 1969b.: Veress József: Üzlet a korzón. In uő: *Kétszáz film*. Budapest, Magvető, 1969. 553–555.
- Zay László: Üzlet a korzón. *Magyar Nemzet*, 1966. május 8.

Filmográfia

- *A bokszoló és a halál* (Boxer a smrť. Peter Solan, 1962)
- *A hullaégető* (Spalovač mrtvol. Juraj Herz, 1968)
- *Az éjszaka gyémántjai* (Démanty noci. Jan Němec, 1964)
- *Az ötödik lovas, a félelem* (...a pátý jezdec je Strach. Zbyněk Brynych, 1964)
- *Dita Saxová* (Antonín Moskalyk, 1967)
- *Élet mindenáron* (Musíme si pomáhat. Jan Hřebejk, 2000)
- *Ima Kateřina Horovitzováért* (Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou. Antonín Moskalyk, 1965)
- *Rómeó, Júlia és a sötétség* (Romeo, Julie a tma. Jiří Weiss, 1959)
- *Schindler listája* (Schindler's List. Steven Spielberg, 1993)
- *Távoli utazás* (Daleká cesta. Alfréd Radok, 1949)
- *Transzport a paradicsomból* (Transport z ráje. Zbyněk Brynych,1962)
- *Üzlet a korzón* (Obchod na korze. Ján Kadár – Elmar Klos, 1965)

© Apertúra, 2014. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2014/tel/gerencser-emberarcu-holokauszt/

Apertura.hu

Image not found or type unknown