

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Király Jenő
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Margitházi Beja

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)
E-mail: metropolis@c3.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

| t a r t a l o m |

Trauma, emlékezet, dokumentumfilm

- 7 Bevezető a „Trauma, emlékezet, dokumentumfilm” összeállításához
- 8 *Janet Walker: Katasztrófa, reprezentáció és az emlékezet hányattatásai*
Lénárd-Bella Dorina fordítása
- 30 *Győri Zsolt: Trauma, narratíva, arc*
Meghurcolt közösségek krónikái
- 42 *Murai András – Németh Brigitta: Az elhallgatás traumája*
Gulág-túlélők története magyar dokumentumfilmekben és a második generáció emlékezetében
- 52 *Margitházi Beja: Az érzékek felébresztése*
Fotografikus traumanyomok és mediális emlékezetmunka
(*Saul fia, Regina, Varsói felkelés*)
- 66 Trauma, emlékezet, dokumentumfilm – Válogatott bibliográfia
- 70 Szerzőink

Kiadja:
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:
Varga Balázs

Terjesztő:
Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:
Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:
Macsári Viktória

**Borítóterv és
nyomdai előkészítés:**
Atelier Kft.

Nyomja:
X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:
Hekker Gábor

A *Metropolis* megtalálható az interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 3000 Ft személyes átvétellel, 5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a metropolis@c3.hu e-mail-címen jelezze!

A *Metropolis* kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 6-8.) az Írók Boltjában vagy megrendelhetők a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott a Nemzeti Kulturális Alap.

25nka
Nemzeti Kulturális Alap

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TÉMAI:

TRAUMA ÉS NARRATÍV FILM

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE

A címlapon a Varsói felkelés, a hátsó borítón a Recsk 1950–1953, Egy titkos kényszermunkatábor története, a Törvénysértés nélkül, az Ítéletlenül, valamint a Pócspetri egy képkockája látható.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK, KIVÉVE:
WALKER, JANET: © UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 2005.

Korábbi számaink

1997 tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter
1997 nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla
1997 ősz	Festészet és film Derek Jarman
1997 tél – 1998 tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc
1998 nyár	Narratológia Szóts István
1998 ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein
1998 tél – 1999 tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan
1999 nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter
1999 ősz	Műfajelmélet Makk Károly
1999 tél	Jean-Luc Godard
2000 no. 1.	Magyar operatőrök
2000 no. 2.	Orson Welles
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek
2001 no. 2.	Új képfajták
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Médiakutató közös száma)
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.
2002 no. 2.	Stanley Kubrick
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után
2003 no. 1.	Fotó és film
2003 no. 2.	Science fiction
2003 no. 3.	Szabó István
2003 no. 4.	Szerzői elméletek
2004 no. 1.	Psycho-analízisek
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után
2004 no. 3.	Film és fenomenológia
2004 no. 4.	Jeles András
2005 no. 1.	Varratelmélet
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet
2005 no. 3.	Gaál István
2005 no. 4.	Wong Kar-wai

2006 no. 1.	A horrorfilm
2006 no. 2.	Lars von Trier
2006 no. 3.	A kortárs iráni film
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)
2007 no. 1.	Bollywood
2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
2007 no. 3.	A thriller
2007 no. 4.	Erdély Miklós
2008 no. 1.	Film és tér
2008 no. 2.	Film és építészet
2008 no. 3.	A filmmusical
2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
2009 no. 1.	Az animációs film
2009 no. 2.	Robert Altman
2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2011 no. 4.	Michael Haneke
2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2012 no. 3.	Melodráma
2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2013 no. 3.	Film/test/film
2013 no. 4.	Király Jenő 70
2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
2015 no. 1.	Olasz műfajok
2015 no. 2.	Hang a filmben
2015 no. 3.	Magyar animáció
2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2016 no. 2.	Kortárs román film
2016 no. 3.	Filmfesztiválok
2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
2017 no. 3.	Film és érzelem
2017 no. 4.	Transznacionális film

A *Metropolis* előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@c3.hu

A *Metropolis* kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Egyes korábbi számaink megrendelhetőek a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtalálható a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

Trauma, emlékezet, dokumentumfilm

Bevezető a „Trauma, emlékezet, dokumentumfilm” összeállításához

Az utóbbi három évtizedben a humántudományokban kiterjedt és gazdag interdiszciplináris összefüggésrendszert kiépítő területté vált az úgynevezett traumaelmélet. Az 1980-as évek végén induló, az 1990-es években erőteljes lendületet kapó gondolatrendszer a történelemtudományok, a kritikai kultúrakutatás, a szociológia, az antropológia, és a művészettudományok művelői között azóta is folyamatosan jelentős kutatási irány.

A személyes vagy kollektív katasztrófák megtapasztalása, ezen tapasztalatok feldolgozhatósága és reprezentálhatósága a traumaelmélet alapkérdései, melyek értelemszerűen erőteljes affinitást mutatnak a művészetekkel mint e jelenségek ábrázolásának, mediált feldolgozásának lehetséges eszközeivel. A film- és médiaelmélet korán összekapcsolódott a traumakutatással, nemcsak a fenti affinitás miatt, hanem annak köszönhetően is, hogy ezen a területen az 1980-as években kifejezetten meghatározó szerepet játszottak a pszichoanalitikus alapozású elméletek, melyek logikus közvetítőként funkcionáltak a traumakutatás irányába.

A *Metropolis* két tematikus összeállítással (2018/1. és 2018/2. számaink) kíván ehhez a gazdag kutatási területhez kapcsolódni. Jelen összeállításunkban a trauma és emlékezet kapcsolata, valamint ennek dokumentumfilm-es reprezentálhatósága kerül előtérbe. A témába Janet Walker szövege kínál bevezetést, melyben a katasztrófák megtapasztalásának az emlékezetre gyakorolt hatásáról, a traumatikus emlékezet paradoxonairól olvashatunk. A szöveg betekintést nyújt abba, miképpen járul hozzá a pszichológia szakirodalma a bölcsészettudományi traumaelméletekhez, majd pedig film- és videópéldákon keresztül szemlélteti, hogyan fejeznek ki ezek az alkotások az emlékezet problematikusságára vonatkozó, a traumaelmélet számára is termékeny nézőpontokat.

Az összeállítás további szövegei kifejezetten filmek vizsgálatára koncentrálnak, köztük is kiemelten magyar vonatkozású filmekre és traumákra. Győri Zsolt írásában a Kádár-korszak beszélő fejes történelmi dokumentumfilmjeit vizsgálja, melyek trauma-narratívákon keresztül idézik fel a történelmi múltat. E szövegnek is az

emlékezet újraalkotása és a trauma ábrázolhatóságának kérdése áll a középpontjában, melybe a szerző a szóbeli és testi újraélés, valamint az arc kifejezőerejének szempontjai kapcsolja be, és ezzel az egyéni traumák kulturális traumává alakításának esztétikai és etikai stratégiáit világitja meg ezekben a filmekben.

Murai András és Németh Brigitta írásában a Gulágot túlélők sorsát bemutató magyar dokumentumfilmekkel, és a traumatizálók leszármazottainak emlékezetmunkájával foglalkozik. Az egyéni és a kollektív trauma viszonyának kérdései ebben a szövegben is kulcsfontosságúak, ami mellett különösen izgalmas a két szerző által készített interjúkra támaszkodó gondolatmenet, melyben a másodgeneráció tagjainak (a túlélők gyermekei) beszámolóí alapján próbálják meg felfejteni a traumát követő emlékezés, felejtés, elhallgatás nehezen kifürkészhető összefüggéseit.

Végül Margitházi Beja szövege három kelet-európai film vizsgálatán keresztül a trauma sajátos temporalitását és annak a vizuális médiumok által történő mediális feldolgozását állítja középpontjába. A szerző felvetése szerint a traumatikus esemény megtörténe, a vele való szembenézés és feldolgozás időbeli eltéréseinek alaposabb megértéséhez hozzájárulva a filmpéldák a felhasznált archív felvételek „érzéki emlékezetét” aktivizálják, így a fotografikus traumanyomok a mediális emlékezetmunka sajátos közvetítőjévé válnak. Ahogy Janet Walker nyitószövege, úgy Margitházi írása is azt a lehetőséget járja körül, hogy a mozgóképi alkotások miként tölthetnek be maguk is, a trauma reprezentációján túl, traumaelméleti funkciókat – miként teremtenek az alkotások saját traumaelméletet.

Következő, 2018/2. számunkban, mely a „Trauma és narratív film” címet viseli, fikciós játékfilmek és traumaábrázolás kapcsolatának vizsgálatával folytatjuk a trauma tematika feldolgozását.

A szerkesztők

Janet Walker

Katasztrófa, reprezentáció és az emlékezet hányattatásai*

TRAUMA (LELKI): Egy olyan életesemény, amelyet intenzitása, az egyén adekvát válaszadási képtelensége és a pszichés szerveződésben keltett zavar és hosszútávú hatások jellemeznek.

(Jean Laplanche és J.-B. Pontalis: *A pszichoanalízis szótára*)

A POSZTTRAUMÁS STRESSZ ZAVAR (PTSD); DIAGNOSZTIKAI JELLEMZŐK: A közvetlenül megtapasztalt traumatikus események közé tartoznak – nem kizárólagosan – a katonai harc, az erőszakos személyes támadás (szexuális zaklatás, fizikai támadás, betörés, rablás), az emberrablás, a tússzá válás, a terrorista támadások, a kínzás, a háborús fogolyként vagy koncentrációs táborban való fogvatartás, a természeti vagy ember okozta katasztrófák, a súlyos autóbalesetek vagy egy életveszélyes betegség diagnózisa. Gyerekek esetében a fejlődésnek nem megfelelő szexuális tapasztalatok erőszakos fenyegetettség, tényleges erőszak vagy sérülés hiányában is jelenthetnek szexuális traumát. A tanúként megtapasztalt traumatikus események közé tartozik – nem kizárólagosan – annak átélése, hogy egy másik személy súlyosan megsérül vagy nem természetes körülmények között életét veszti erőszakos támadás, baleset, háború vagy valamilyen katasztrófa következtében vagy egy halott test vagy testrészek váratlan látványa.

(Amerikai Pszichológiai Társaság: *A mentális zavarok diagnosztikai és statisztikai kézikönyve, DSM-IV*)

„A traumatikus eseményekkel kapcsolatos emlékek rendkívüli módon valóságúéek lehetnek” – állítja Elizabeth Waites.¹ Ha az emlékezet „lényegét” próbáljuk megragadni, a traumatikus eseményekre való emlékezés éppen arról ismert, hogy jóval valóságúébb, mint a hétköznapi eseményekkel kapcsolatos emlékek.² De az is igaz, hogy a valódi katasztrófák megzavarhatják az emlékezeti folyamatokat. A közfelfogás és a jogi vélekedés hajlamos a „vagy megtörtént vagy nem” típusú gondolkodást követve elutasítani azokat a traumatikus eseményekről szóló beszámolókat, amelyekben tévedés vagy amnéziás rész található. A kortárs pszichológiai elméletek azonban azt mutatják, hogy az emlékezeti működésnek ezek a jellegzetességei magának a traumatikus élménynek a tipikus következményei. A felejtés és az emlékezeti hibák valójában tehát bizonyítékként szolgálhatnak annak az eseménynek a valódi természetére, amire az egyén visszaemlékezni próbál. A traumatikus emlékezetnek ezt a természetéből fakadó ellentmondásosságát én „traumatikus paradoxonnak” nevezem: a traumatikus események maguk okozhatják és okozzák is azokat az emlékezetvesztési jelenségeket és emlékezeti tévesztéseket, amelyekről általában azt gondolják, hogy aláássák egy eseményre való visszaemlékezéssel szembeni hitelességét.³

* A fordítás alapja: Walker, Janet: *Catastrophe, Representation, and the Vicissitudes of Memory*. In: Uő.: *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkeley: University of California Press, 2005. pp.1–29.

1 Waites, Elizabeth: *Trauma and Survival: Post-Traumatic and Dissociative Disorders in Women*. New York: W. W. Norton, 1993. p. 28. Waites idézi Terr, Lenore: *Too Scared to Co: Psychic Trauma in Childhood*. New York: HarperCollins, 1990., és Fair, C. M.: *Memory and Central Nervous Organization*. New York: Paragon House, 1988. című műveit. Korábban itt tárgyaltam a PTSD-t, az úgynevezett memóriaháborúkat és Elizabeth Waites munkásságát (részben erre az értekezésre támaszkodom most is): Walker, Janet: *The Vicissitudes of Traumatic Memory and the Postmodern History Film*. In: Kaplan, Wang (eds.): *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004.

2 Terr, Lenore: *True Memories of Childhood Trauma: Flaws, Absences, and Returns*. In: Pezdek, Banks (eds.): *The Recovered Memory/False Memory Debate*. San Diego: Academic Press, 1996.; Schacter, Daniel: *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*. New York: Basic Books, 1996. p. 9. és a 4. fejezet (Reflections in a Curved Mirror: Memory Distortion).

3 Walker, Janet: *The Traumatic Paradox: Documentary Films, Historical Fictions, and Cataclysmic Past Events*. *Signs* 22 (1977) no. 4. pp. 803–25., átdolgozva itt: Walker, Janet: *The Traumatic Paradox: Autobiographical Documentary and the Psychology of Memory*. In: Hodgkin, Katharine – Radstone, Susannah (eds.): *Contested Pasts: The Politics of Memory*. New York: Routledge, 2003.

A kortárs pszichológia traumával és emlékezettel foglalkozó elméletei rávilágítanak a téma valódi komplexitására, és a traumatikus emlékezet megközelítésének azokra a korlátaira, melyek figyelmen kívül hagyják, hogy annak tévesztései a múlttal kapcsolatos információk megszerzésének és értékelésének lehetséges eszközeiként is felfoghatók. Jelen fejezet egyik célja annak a bemutatása, hogy a pszichológia irodalma hogyan járulhat hozzá a történelem- és bölcsészettudományon alapuló új traumaelméletekhez. Bár a trauma és a történelem kritikai elméletei jelentős mértékben megtermékenyítően hatottak egymásra, a kortárs pszichológia irodalmát mind intézményi, mind intellektuális okokból mostanáig számottevően nem vonták be a vitába. Itt azt az álláspontot képviselem, hogy a kortárs pszichológia trauma- és emlékezetelméletei sokat nyújthatnak a történetírók számára, beleértve a múltról szóló filmek elméletalkotóit és közönségét is.

A fejezet másik célja annak demonstrálása, hogy bizonyos filmek és videók hogyan fejezik ki saját karakteres – a kortárs pszichológia által kidolgozott trauma- és emlékezetfelfogással szinergikus kapcsolatban álló – nézőpontjukat az emlékezet hányattatásaival kapcsolatban. A pszichológia és a film között oda-vissza haladva, a fejezet azokat az összetett mintázatokat tárja fel, amelyek a katasztrófális eseményekre való emlékezésnek és ezek reprezentációjának tudatos és tudattalan módszereit meghatározzák.

Trauma és emlékezet

Shoshana Felman irodalomkritikus és Dr. Dori Laub klinikai pszichiáter könyve, a *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* jelentős terjedelemben foglalkozik azokkal a mechanizmusokkal, amelyek folytán valós történelmi eseményeket megtapasztaló szemtanúk egymástól az összehasonlíthatatlanságig eltérő

emlékeket élnek meg és tanúvallomásokat szolgáltatnak. A visszaemlékezések szövegében található ténybeli hibákra való kitérés helyett – ami az az amatőr és professzionális történetírásban is bevett szokás – Felman és Laub megmutatják, hogy egy téves emlék hogyan mondhatja el a történelmi igazságot. Laub holokauszttal és a személyes vallomásokkal kapcsolatos tapasztalataira támaszkodva, a könyvben elénk tárja egy hatvanas évei végén járó nőt, aki a Yale *Video Archive for Holocaust Testimonies* ottdolgozó kutatóinak mondta el emlékeit az auschwitzi felkelésről. A nő arról számolt be, hogy négy kémény robbant fel a felkelés eseményeinek következtében. „A lángok az égbe lövelltek” – idézte fel. „Az emberek futottak. Hihetetlen volt.”⁴ Úgy tűnik, hogy tényleg nem volt hihető. A történészek egy későbbi megbeszélésen, amin megnézték a vallomásról készült szalagot, megkérdőjelezték a nő történetének megbízhatóságát. Valójában négy helyett csak egy kéményt semmisítettek meg. Emiatt – magyarázza Laub – a történészek kétségbe vonták a nő szavahihetőségét: „Mivel a tanúskodó nő emlékezete ilyen értelemben tökéletlennek bizonyult, nem tudták elfogadni – vagy hitelesnek tekinteni – az eseményekről szóló beszámoló egészét.” De Laub nem értett ezzel egyet: „Nem egyszerűen történelmi tényekről tanúskodott, hanem a túlélés és a kivégzéssel szembeni ellenállás valódi titkáról. Ő négy kéményt látott felrobbanni, más szavakkal az elképzelhetlent látta... Azért jött, hogy a hihetlenség mellett tanúskodjon, pontosan amellet, aminek a szemtanúja volt – Auschwitz keretének ilyen szétfeszítése mellett... Mivel a tanú nem volt tisztában a felrobbanó kémények számával, a történészek azt mondták, hogy semmit sem tud. Én azt gondoltam, hogy éppen hogy többet tudott, hiszen tudott a keretek szétfeszítéséről, amit az ő saját vallomása most újra megismételt.”⁵

Laub gondolkodásának újszerűsége abban áll, hogy a tanúvallomásban szereplő valóság regisztere nem csak empirikus, hanem absztrakt is lehet. Ha nem tudunk a kémények számának eltúlzásáról, a nő emlékét egyszerűen

Az a koncepció, hogy a traumatikus emlékezet paradox a bizonyítékok megítélésének elfogadott szabványaival kapcsolatosan, ezekből a művekből származik: Herman, Judith: *Trauma and Recover*. New York: Basic Books, 1992. [Magyarul: Herman, Judith: *Trauma és gyógyulás*. (trans. Kuszing Gábor) Budapest: Háttér Kiadó, 2011.] és Waites, Elizabeth: *Trauma and Survival: Post-Traumatic and Dissociative Disorders in Women*. New York: W. W. Norton, 1993.

4 Laub, Dori: Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. In: Felman, Shoshana – Laub, Dori: *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1991. p. 59.

5 ibid. pp. 59–60, pp. 62–63. Ezt a példát és hasonló szövegezést használtam itt: Walker: *The Vicissitudes of Traumatic Memory*.

beszámolóknak tekintenénk. A tények ismeretében talán kísértésbe eshetnénk, hogy elutasítsuk a nő által szolgáltatott bizonyítékot. De ha felismerjük az álemlék valódi természetét, képesek leszünk az eseményt a keretek lerombolásaként értelmezni. Más szavakkal történelmi megértésünk abból származik, hogy felismerjük a különbséget a valóság-hű emlék (egy kémény felrobbant, Auschwitzban tényleges ellenállás volt) és az álemlék (a másik három kémény nem robbant fel; a nő emlékezete felnagyítja az eseményeket; a túlzás fejezi ki legjobban, hogy az auschwitzi ellenállás minden eséllyel szembemenő ellenállás volt). Bár az álemlékek is tanúskodnak, többet tudunk az emlékezet működéséről, amikor van kiegészítő információk az emlék alapjául szolgáló valódi eseményekről. Részben az teszi lehetővé számunkra, hogy megértsük az emlékekben rejlő történelmi jelentést – amivel az ennek ellenére rendelkezik – ha felismerjük, hogy nem felel meg teljes egészében a valóságnak.

Az ehhez hasonló elméletek kidolgozásában a feminista emlékezetkutatók élen járnak, mivel motivációjuk egy ellentmondásban gyökerezik. Egyszerre törekszenek arra, hogy szociális és jogi aktivizmuson, valamint a nők múltbeli eseményekről szóló tanúvallomásain alapuló megfelelő terápiás eljárásokon keresztül orvosolják a gyermekkori szexuális abúzus bűncselekményét, miközben fel kell számolniuk az antifeministák ellenállását azzal a néhány feminista által megfogalmazott feltételezéssel szemben, hogy minden látszólagos emléket egyaránt érvényesnek kell elfogadni. A kihívást az jelenti, hogy egyaránt számolni kell azokkal az esetekkel, amikor az emlék a valóságos történéseket tükrözi és azokkal az esetekkel, amelyekben a nők emlékei látszólag elrugaszkodnak a szó szerinti valóságtól. A sátánista rituális abúzus, földönkívüliek általi elrablás vagy a vérfertőzés súlyosan téves emléke – internálisan megteremtett fantáziák – ebből a szempontból azért veszélyesek, mert az egyén pszichés életében ugyanolyan erőteljes szerepük lehet, mint azoknak a valódi emlékeknek, amelyeket utánoznak. De ha a belsőleg létrehozott emlékezeti formációkat elutasítjuk, vagy netán szó szerinti tartalmukat fogadjuk el, akkor semmit sem tanulunk belő-

lük. A mentális konstrukciók több, különböző típusát kell tanulmányoznunk, és tovább tanulmányoznunk, mégpedig a valós múltbeli eseményekkel való viszonyuk – legyen az bármilyen gyenge – kontextusában. Vagyis a feminista klinikusok és elméletalkotók munkáját éppúgy kölcsönösen meghatározzák a fantáziakonstrukciókban rejlő igazságok, mint a valóságot tükröző emlékekben megbújó fantáziák. Úgy tenni, mintha az igazság és a fantázia egyetelműen elkülöníthetőek lennének egymástól, mindkettő fontos aspektusainak szem elől vesztesével járna.

Ezt a gondolatmenetet jól illusztrálja Eileen Franklin Lipsker és apja, George Franklin esete. 1990. november 30-án az esküdtszék elsőfokon bűnösnek találta George Franklint a nyolc éves Susan Nason meggyilkolásában. Az esküdtszék megállapítása és Leonore Terr *Felszabadított emlékek (Unchained Memories)* című könyvében szereplő leírása szerint, Eileen tanúként volt jelen a bünesetnél, ami Susan megerőszkolásával kezdődött.⁶ Dr. Terr, a vád szakértő tanúja könyvében leírja, hogyan nyomta el Eileen apja tettének emlékét, hogy húsz évvel később váratlanul saját lányának fejbiccentése és a meggyilkolt lányéhoz hasonló külseje előhívja azt. George Franklint annak ellenére ítélték el, hogy Elisabeth Loftus emlékezetkutató és a False Memory Syndrome Foundation testületi tagja szakértő tanúvallomást tett a védelmében, amelyben erőteljesen érvelt az elnyomott emlék lehetősége ellen. Eileen Lipsker nem *veszítette* el egy ilyen emléket – jelentette ki Loftus – így az emlék nem is lehetett valódi. Az emlékek tartalmát is felhasználta, hogy alássa érvényességüket. Eileen Franklin Lipsker emlékei számos részletükben tévesek voltak. A meggyilkolt lányon nem volt pulóver vagy kabát, nem a gyilkosság helyszínén temették el és nem takarták el a gyilkos furgonjáról származó matracal. Ezek az eltérések Loftus számára – bár az adott esküdtszék számára láthatóan nem – további bizonyítékul szolgáltak, hogy az emlékek hamisak. A védőügyvédek is következetesen vitatták a visszanyert emlékek érvényességét, amellé érvelve, hogy Eileen Franklin Lipsker emlékezete kifejezetten egy olyan „*megbízhatatlan szerkezetnek tűnt, amely erőteljesen ellentmondásos emlékképeket generál.*”⁷

6 Terr, Lenore: *Unchained Memories: True Stories of Traumatic Memories, Lost and Found*. New York: Basic Books, 1994.

7 Idézve itt: Dolan, Maura: Credibility under Attack in Repressed Memory Case. *Los Angeles Times* 21 (1996) A3. Franklin-Lipsker (aki 1995-ig kötőjeles formában használt a vezetéknevét) különlegesen sebezhető ezzel a támadással szemben, mivel nyilvánosságra hozta, hogy visszanyerte az emlékét az apja által elkövetett két másik gyilkosságnak is, de ezeknek az emlékeknek az érvényességét nem igazolták a nyomozók.

Lenore Terr azzal ellenérvelt, hogy az igazi (külső) traumák „gyakran társulnak a poszttraumás stressz zavar tüneteivel, ami gyakran együtt jár memóriazavarokkal vagy emlékezeti disszociációkkal.”⁸ Ezen kívül a testi tünetek olyan „traumatikus események valódiságáról is tanúskodhatnak”, amire az egyén valójában nem emlékszik.⁹ Terr szerint Eileen Franklin Lipsker, miután látta, hogy apja hogyan törte be egy kövel legjobb barátja koponyáját, kialakította azt a szokást, hogy „a feje egyik oldalán kitépkedte a haját, amitől a fejtető közelében egy nagy, vérző kopasz folt keletkezett”.¹⁰ És valóban, az, hogy ezek a tünetek megelőzték Lipsker emlékeinek tudatos visszanyerését, az emlékek érvényessége mellett látszik tanúskodni. Terr szerint a gyerekek kifejezetten hajlamosak arra, hogy megtanulják, hogyan tudnak az ismétlődő traumatikus élményekkel az emlék disszociációja (lehasítása) vagy elnyomása útján megküzdeni az adott traumatikus esemény átélése közben vagy után. Ez lehetővé teszi, hogy megértsük, miképpen lehetséges, hogy Eileen Franklin Lipsker, miközben rászokott a hajtépkedésre, tudatos szinten elfelejtette legjobb barátja megerősökölésének és meggyilkolásának emlékét.

Felvetődik a kérdés: hogyan tudunk a traumatikus paradoxonnal megküzdeni? Hogyan kezelhető az a problémás jelenség, hogy a traumatikus élmények egyaránt eredményezhetnek megbízható emlékeket vagy az esemény pszichés manifesztációjaként jelentkező tünetegyüttest, de – főleg amennyiben többször megismétlődnek, mint például az incesztus esetén – kiválthatnak képzelgést, az emlékek elnyomását, téveszmét vagy az események által okozott, de azt valójában nem realiztikusan megjelenítő

értelmezéseket?¹¹ A fantázia/valóság kettőssége a probléma középpontjában áll annyiban, hogy azt kell eldöntenünk, milyen kapcsolat van vagy milyen kapcsolatok lehetségesek a mentális képek, mint az elme által létrehozott önálló képződmények és a való világ eseményei között, amelyek hatással vannak emlékeink színpalettájára, vizuális jellemzőire, karakter- és narratíva repertoárjára.

Akik pszichoanalízist tanultak, általánosan egyet értenek abban, hogy ez a tudományág – a fantázia fogalmán keresztül – akkor született meg, amikor Freud elvesztette a hitét abban, hogy a hisztéria etiológiája „a túl korai szexuális élményben” rejlik, vagy amikor elkezdte megkérdőjelezni azoknak a női pácienseitől hallott történeteknek valóságtartalmát, amelyekben felnőtt férfiakhoz fűződő abuzív és gyakran vérfertőző gyermekkori szexuális kapcsolatokról számoltak be.¹² A pszichoanalízis akkor kezdődött, amikor Freud visszavonta az elméletet, amit *A hisztéria etiológiájában* (1896) vezetett elő, miszerint „a hisztéria minden esetének hátterében egy vagy több túl korai szexuális élmény áll, olyan események, amelyek a gyermekkor legkorábbi éveibe tartoznak”¹³, mégpedig egyfajta fantáziaelmélet javára. Freud azt állította, hogy a gyermekkori szexuális zaklatásokról szóló beszámolók a lányok saját szexuális vágyain és az azok beteljesüléséről való fantáziáláson alapultak. „Végül be kellett látnom, hogy ezek a csábítási jelenetek soha nem történtek meg, csak a pácienseim képzeletének szüleményei voltak.”¹⁴

De ha abban egyetértés uralkodik is, hogy a pszichoanalízis szellemi életének e kulcspillanatában ilyen sorrendben követték egymást az események, abban már

8 Az idézett rész innen származik (a szerzők ebben a szakaszban Leonore Terr munkáját írják le): Schwarz, Robert – Gilligan, Stephen: *The Devil Is in the Details: Fact and Fiction in the Recovered Memory Debate*. *Family Therapy Networker* March/April (1995) p. 22.

9 Waites: *Trauma and Survival*. p. 36.

10 Terr: *Unchained Memories*. p. 35.

11 Lásd Waites: *Trauma and Survival*, főként az első fejezetet, *Psychobiology and Post-Traumatic Pathology*.

12 Sokatmondónak találok, hogy Jean Laplanche és J.-B. Pontalis (Laplanche, Jean – Pontalis, J.-B.: *The Language of Psycho-Analysis*. New York: W. W. Norton, 1973.) a „patogén infantilis jelenetek” kifejezést használják, hogy leírják azt, amit Freud szexuális „csábításnak” vagy „korai szexuális tapasztalatnak” nevez, és amit a feministák „gyermekkori szexuális molesztálásnak” vagy „bántalmazásnak” hívnak. [Magyarul: Laplanche, Jean – Pontalis, J.-B.: *A pszichoanalízis szótára*. (trans. Albert Sándor). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.]

13 Freud, Sigmund: *The Aetiology of Hysteria*. 1896. In: Strachey, James (ed. and trans.): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: Hogarth Press, 1962. 3. p. 203.

14 Freud, Sigmund: *An Autobiographical Study*. 1925. In: Strachey: *Standard Edition*, 20. p. 34.

lényegesen kisebb az egyetértés, hogy ez a történet végét jelentené. Az egyéni traumákkal foglalkozó szakemberek olvasata eltér abban a tekintetben, hogy mennyire tekintik a freudi fordulatot véglegesnek és ez Freud örökségének különböző értelmezéseit eredményezi. Ahogy Diane Waldmannal közösen máshol már rámutattunk, néhány feminista elméletalkotó, különösen Florence Rush és később Jeffrey Masson „a pszichoanalízist a feminizmus átkának tekintik” pontosan a nők gyermekkori szexuális zaklatásról szóló beszámolóinak vélelmezett tagadása miatt.¹⁵ A pszichiáter és szerző Dr. Judith Herman szavaival élve – aki a pszichés trauma talán legszélesebb körben idézett feminista elméletalkotója –, „az elkövetkező évszázad uralkodó pszichológiai elméletének alapja ezzel a nők által megélt valóság tagadása lett”.¹⁶ Ezért ő Freudtól Pierre Janet tudományos hagyatéka és elmélete felé fordult, mely szerint a „disszociáció” által a hisztériás páciensek traumatikus emlékei „a mindennapi tudattól különválva, abnormális formában öröklődnek meg”.¹⁷

Fontos azonban megérteni, hogy Herman elismeri, hogy nem minden traumatikus emlék felel meg a valós eseményeknek. Rámutat, hogy a traumatikus emlékekben a testi és vizuális érzetek a „szóbeli narratívum és a kontextus”¹⁸ felett állnak és meghatározó esetek történetét tárja elének annak bemutatására, hogy a tudattalanul visszatérő emlékek gyakran álcázott formában jelentkeznek. De Herman a fan-

tázia kifejezést általában olyan vágyak megnevezésére tarja fenn, amelyek „remélt” jövőbeli eseményekre vonatkoznak: a „bosszúfantáziára” vagy annak elképzelésére, hogy az elkövető bűnbánatot gyakorol. Az általa az „abnormális” traumatikus emlékekre alkalmazott elméleti keret nem Freud fantáziaelmélete, hanem Janet disszociációs elmélete.

Más feminista elméletalkotók bár egyetértenek kollégáikkal abban, hogy a tényleges gyermekkori szexuális zaklatást tagadni vagy figyelmen kívül hagyni elítélendő, mindazonáltal azt állítják, hogy Freud álláspontja nem tekinthető teljes tagadásnak és a fantázia, mint szükséges fogalom felismerése nem zárja ki annak belátását, hogy a gyermekek is lehetnek szexuális zaklatás áldozatai. Diane Waldmannal közösen – jelentős mértékben Juliet Mitchell és Jacqueline Rose¹⁹ nézőpontjának hatására – kitartunk amellett, hogy Freud „továbbra is kereste a kapcsolatot a tényleges gyermekbántalmazás és a tudattalan ödipális fantáziák és vágyak között”. Amellett érvelünk, hogy Freud munkássága „még érdekesebb attól, hogy elutasítja, hogy a kérdést a nemi erőszak társadalmi valóságának vagy a fantáziakonstrukció fontosságának tagadásával oldja meg – ehelyett egyidejűleg ragaszkodik mindkét lehetőséghez.”²⁰

Jean Laplanche és J.-B. Pontalis freudi fantázia definíciója támogatja a fantázia sokféleségének ezt az olvasatát. Ezek a kutatók a fantáziát (vagy *phantáziát*)** úgy

15 Waldman, Diane – Walker, Janet: John Huston's Freud and Textual Repression: A Psychoanalytic Feminist Reading. In: Lehman, Peter (ed.): *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism*. Tallahassee: Florida State University Press, 1990. p. 284; Rush, Florence: *The Best Kept Secret: Sexual Abuse of Children*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1980.; Masson, Jeffrey: *The Assault on Truth: Freud's Suppression of the Seduction Theory*. New York: Penguin, 1984.

16 Herman, Judith: *Trauma and Recovery*. p. 14.

17 ibid. p. 34.

18 ibid. p. 38.

19 Mitchell, Juliet: *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing and Women*. New York: Vintage, 1975.; Mitchell, Juliet: Introduction I. és Rose, Jacqueline: Introduction II. In: Mitchell, Juliet – Rose, Jacqueline (eds.): *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*. New York: Macmillan, 1982.

20 Waldman – Walker: *John Huston's Freud and Textual Repression*. p. 285. Az állításaink alátámasztására hivatkozunk: Freud, Sigmund: *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. 1916, In: Strachey (ed.): *Standard Edition*. 3. p. 168, 1924-ben írt lábjegyzet ehhez: *The Neuro-Psychoses of Defence*. 1896. In: Strachey (ed.): *Standard Edition*, An Autobiographical Study. 1925. In Strachey (ed.): *Standard Edition*. 20. p. 120.; *Female Sexuality*. 1931. In: Strachey (ed.) *Standard Edition*. 21. p. 238; és *Femininity*. In: *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. New York: W. W. Norton, 1933. 22. p. 120. Ezeket a példákat idézi Masson: *Assault on Truth*. pp. 195–200; és az utolsó kettőt Gallop, Jane: *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982.

** Walker a következő lábjegyzetben tér ki a kétféle írásmód közti különbségre. Bár az idézett szerzők ezt az írásmódot használják, a fordításában mi a kezdetektől a „fantázia” formát használjuk. [– A ford.]

határozzák meg, mint „[egy] képzeletbeli jelenetet, amelyben az egyén főhősként van jelen és egy vágya beteljesül (az utolsó elemzés szerint egy tudattalan vágya), olyan módon, amit a védekező mechanizmusok kisebb vagy nagyobb mértékben torzítanak. A fantáziának számos különböző típusa van: a tudatos fantáziák vagy az álmodozás, a tudattalan fantáziák – mint a manifeszt tartalom által elfedett struktúrák, amik az analízis során kerülnek felszínre – és az elsődleges fantáziák.”²¹ Egy „képzeletbeli jelenet” – vajon honnan származik – belső vagy külső eredetű? Ez a fő kérdés, amivel a definíció kommentárja foglalkozik, ahol Laplanche és Pontalis ezen a vitatható ponton igazságot szolgáltatnak a fogalom komplexitásának. Freud bizonyos írásaiban – magyarázzák – különbséget tesz „a képzeletet és valóság (észlelés)” között. A fantázia egy „tisztán illuzórikus képződmény, ami nem fenntartható, ha a valóság helyes felfogásával kerül szembe.” Mégis – hangsúlyozzák a szerzők – Freud törekedett arra, hogy különleges szerepet tulajdonítson a „pszichés valóságnak”, megkülönböztetve azt a többi pszichés jelenségtől, pontosan annak az „igazi valósághoz” való viszonyulása alapján. Nem volt hajlandó azzal korlátozni magát – érvelnek – hogy kiválassz egyet ezekből a megközelítésekből. A fantázia egyszerre „véletlenszerű valóságos események emlékének eltorzított származéka” és „egy képzeletbeli megnyilvánulás, ami az ösztönös dinamika valóságának leplezésére szolgál.”²² Az előbbi esetben a fantázia olyan, nem valós konstrukció, ami mégiscsak egy valós eseményre „támaszkodik”.²³ A biztonság kedvéért ez a valós esemény „véletlenszerű”, ami azt jelenti, hogy az emlék nem a fantázia gyökere, hanem inkább az a homokszem, ami köré a fantázia gyöngyszeme épül, de mindenestre szerephez jut.

Sokan a trauma kritikai elméletalkotói közül a traumatikus emlékezet etiológiájában a fantázia mentális folyamatainak jelentőségét a valós események fölé helyezik. Katharine Hodgkin és Susannah Radstone magyarázata szerint „a tragikus esemény, mint eredet hangsúlyozása félrevezető lehet, gyakorlatilag az ilyen típusú teleologikus narratívából pontosan az hiányzik, hogy az elme hogyan alkotja meg saját jelentéseit.”²⁴ Miközben egyetértek az eredetként való elgondolás Hodgkin és Radstone által megnevezett korlátaival, fontosnak tartom annak kiemelését, hogy óvnunk kell magunkat a túlkompenzálástól. Talán a különbség a hangsúlyon van, de véleményem szerint a fantázia és a valóság – ha titokzatos módon is – elválaszthatatlanul összefonódnak. A saját Freud értelmezésem mentén azt állítom, hogy míg a fantáziakonstrukciók kétségkívül internális jelenségek, válaszkészséget mutatnak a valós események által rájuk gyakorolt erőkre is.

A fantázia és a megélt valóság közötti homályos kapcsolat szemléltetésekor Jacqueline Rose-nak pszichoanalitikus irányultsága segített annak felismerésében, hogy egy gyermek, aki a valóságban abúzust élt át, vágyódhatott az apa után anélkül, hogy ténylegesen szexuális kapcsolatot akart volna létesíteni. A probléma az – magyarázza Rose –, hogy sem a szociális munka, sem a bíróságok nyelvezte nem alkalmas a vágy és az akarat közötti különbségtételre. Azonban, ha a kettőt összemossuk, akkor a vágy jelenlétében a nemi erőszak valósága semmissé válik – azoknak a véleményalkotóknak és az elkövetőknek a szemében, akik a szexuális aktust a lány részéről vágyottnak és ezáltal közös megegyezésen alapulónak tekintik.²⁵

21 Laplanche és Pontalis a kifejezés különböző írásmódjainak eredetét és jelentőségét tárgyalják kommentárjukban. Habár a szerzők a német eredetű *phantasy* formát preferálják, én a megszokott angol írásmóddal (*fantasy*) folytatom, remélve, hogy megőrzöm a kifejezés minden benne rejlő összetettségét.

22 Laplanche–Pontalis: *Language of Psycho-Analysis*. p. 314.

23 A valós eseményre való „támaszkodás” koncepcióját innen vettem át: Laplanche, Jean: *Life and Death in Psychoanalysis*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

24 Hodgkin, Katharine – Radstone, Susannah: Remembering Suffering: Trauma and History. In: Hodgkin, Katharine – Radstone, Susannah (eds.): *Contested Pasts. The Politics of Memory*. New York: Routledge, 2003. p. 97. Köszönöm Katharine Hodgkinnak és Susannah Radstone-nak, hogy a kötetükbe írt saját fejezetem szerkesztése során ezekről a gondolatokról levelezhettünk. Valóban hálás vagyok, hogy felhasználták az írásomat, annál is inkább, hogy a nézeteink nem egyeznek meg pontosan.

25 Rose, Jacqueline: An Interview with Jacqueline Rose. Maire Jaanus és Michael Payne interjúja Jacqueline Rose-zal itt: Rose, Jacqueline: *Why War? Psychoanalysis, Politics, and the Return to Melanie Klein*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1993. pp. 234–35. Az elkövetői elbeszélésekről szóló értekezést lásd: Mertz, Elizabeth – A. Lonsway, Kimberly: *The Power of Denial*: In-

Elizabeth Waites, Susan Reviere, Janice Haaken, és Lenore Terr a trauma pszichológiájának olyan feminista elméletalkotói, akik különös figyelmet fordítanak a gyermekkori szexuális támadások által okozott pszichés károkra. Emellett azonban Judith Hermannál több hajlandóságot mutatnak arra, hogy hasznosítsák saját maguk számára a freudi pszichoanalízis fantáziastruktúrák tekintetében mutatott kétértelműségeit és kiválogassák a hasznos fogalmakat.²⁶ Waites és Reviere elhatárolódnak azoktól, akik azt állítják, hogy Freud tagadta a szexuális abúzus létezését. Amit tagadott – pontosít Waites – „*az a szexuális abúzusnak, mint kóroki tényezőnek a jelentősége a neurózis kialakulásában.*”²⁷ Így Waites Freud komplexebb fantázia elképzelésénél marad, jóllehet még ez a tagadás is aggasztja a képzeletnek a valódi bántalmazástól független, autonóm *belső jelenségként* való beállítását miatt. Az ő elmélete szerint a trauma egyrészt elszegényíti a képzeleti életet a trauma emlékét szinte mechanikusan felelevenítő visszaemlékezések végtelen ismétlésének generálása által, másrészt ösztönzőleg hat rá a múltbeli események szó szerinti átvételétől eltérő összetett struktúrák létrehozásának segítségével.²⁸

A négy traumával foglalkozó feminista elméletalkotó közül Haaken fedti fel legnyíltabban, hogy a traumaelmélet mennyiben adós a klasszikus pszichoanalízisnek, és különösen a pszichoanalízis fantáziakonceptiójának. Úgy véli, hogy a freudi eszmék szükségszerűen helyesbítőleg hatnak a „*traumaparadigmára*”.²⁹ Az 1980-as évek „trauma/disszociáció modellje” arra törekedett, hogy visszaállítsa a valódi tragédiákra irányuló figyelmet, ami követői szerint Freud miatt került háttérbe, mivel letett a csábítási elméletéről és intrapszichés konfliktust helyezte előtér-

be. „*Azáltal, hogy elismeri a politikailag szervezett kínzás és erőszak – ideértve a családon belüli erőszak és szexuális bántalmazás – túlélőinek egyedülálló szenvedését, [a traumaparadigma visszanyúl] a pszichoanalízishez ..., örökségének társadalmi reformista dimenziójához, ami az intellektuális mozgalom korai lendületében központi szerepet játszott.*” Haaken elismeri a modellt progresszivitását azzal kapcsolatban, ahogy „*megtöri a csendet akörül, ahogy a szakma egyezményesen kezeli az ilyen bűneseteket*” (63). Viszont kritizálja azt, ahogyan a traumaparadigma figyelmen kívül hagyja, hogy milyen mértékben „*aktív szereplője az elme az események énvédő átalakításának*” (68). Mi a helyzet az elme képzeletgazdag valóság elaborációjával; a belső konfliktusok külvilágba való projekciójával, a szexuális vággyal, beleértve az agresszorral szembeni vágyat is; és a „*transzformatív emlékezéssel*”? Azt állítja, hogy ezekben áll a freudi pszichoanalízis lényege és nem szabad szerencsétlen későbbi fejleményekként elvetnünk őket.

Továbbá, ha a trauma definíciója teljes mértékben aköré az elképzelés köré épül, hogy azt az elme külső meg-rázkódtatásra adott patológikus reakciójának kell tekintennünk, akkor a pszichoanalitikus modell radikális felvetései kikerülhetővé válnak. Ez azért van így, mert ebben az esetben a trauma az elme abnormalis állapotának tekinthető, nem pedig az emberi képzelet és emlékezet lehetőségeiből és korlátjaiból származó képződménynek. Haaken emiatt kritikusan áll Herman *Trauma és gyógyulásához*, azzal az indokkal, hogy „*az emlékezetet a múltbeli események szó szerinti reprezentációjának állítja be*” és ezáltal „*elzárkózik a zavart keltő események és képzeleti elaborációjuk összefonódásának bármilyen mértékű elismerésétől.*” (93) Más szavakkal Haaken olyannak látja Hermant, aki „mindent szó szerint

dividual and Cultural Constructions of Child Sexual Abuse. *Northwestern Law Review*. 92 (1998) 4. „*Egészen gyakran találkozhatunk azzal, hogy a gyermekmoleesztálók megpróbálják elhárítani a felelősséget azzal az érveléssel, hogy a gyermek tulajdonképpen kezdeményezte az abúzust – hogy a gyermek valamilyen módon csábítóan vagy erkölcsstelenül viselkedett és ez váltotta ki az elkövető tettet*” (1429). Lásd még: Armstrong, Louise: *Rocking the Cradle of Sexual Politics: What Happened When Women Said Incest*. Reading, Massachusetts: Addison-Wesley, 1994.

²⁶ Waites, Elisabeth: *Trauma and Survival*; L. Reviere, Susan: *Memory of Childhood Trauma: A Clinician's Guide to the Literature*. New York: Guilford Press, 1996.; Haaken, Janice: *Pillar of Salt: Gender, Memory and the Perils of Looking Back*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1998; Terr, Leonore: *Unchained Memories*.

²⁷ Waites: *Trauma and Survival*. pp. 5–6.

²⁸ *ibid.* p. 34.

²⁹ Haaken: *Pillar of Salt*. pp. 62–63. A kifejezést ő Richard Ullmannak és Doris Brothersnek tulajdonítja. Ullman, Richard – Brothers, Doris: *The Shattered Self. A Psychoanalytic Study of Trauma*. Hillsdale, N.J.: Analytic Press, 1988.

vesz” – minden olyan mentális jelenetet, amit „vizionálója” (itt olyan neologizmust kell használnunk, ami semleges abból a szempontból, hogy a jelenetek valós múltbeli eseményeket elevenítenek-e fel) igaznak ítél, visszaemlékezésnek és nem kitalációnak tekint. Haaken elutasítja a traumatikus emlékezet „szószerinti szemléletét” („hinni kell a nőknek”) és „szociálkonstruktivista felfogását” („nem a nők vallomásaival kell törődni, ami számít az a pszichés realitás”) is, annak javára, hogy „tárgyalási térre van szükség a szélsőséges álláspontok összehétközéséhez” (8). Ezért a vérfertőzéses emlékezetnek egy radikálisan antibinarista megfogalmazásához jut: „a szimbolikus birodalmában az incesztus úgy tör felszínre, mint a női történetmesélés egy lázadó formája, ami valós, történeti traumákon alapul. Azonban a vérfertőzés valósága és a róla szóló híresztelések termékeny talajt biztosítanak az átvitt metaforikus igazságok számára, a női határok megsértésének és a jóllétet érintő fenyegetéseinek életre keltéséhez.” (13) Valójában az antifeminista ellenállás légkörében, ami a nők gyermekkori szexuális zaklatásra vonatkozó állításainak tagadását is magában foglalja, bátorságra van szükség ahhoz, hogy – mint Waites, Terr, Haaken és Reviere – valaki kitarson amellet, hogy a trauma tünetei magukban foglalhatják a szimbolikus elaborációt is, azaz olyan jelenetek képzeletbeli megalkotását, amelyek a traumára vonatkoznak, de nem egyeznek meg a szó szoros értelmében. Alapvető fontosságú annak kiemelése – ahogy azt Haaken meg is teszi – hogy a vérfertőzés „termékeny talajt biztosít a metaforikus igazságok számára.”

A *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* nem vállal fel ehhez hasonló gondolatokat. A posztraumatikus stressz zavarról szóló bejegyzés (a trauma hatásainak a *DSM-IV*-ben található legteljesebb felsorolása) sorra veszi a diagnosztikus kritériumok listáját, beleértve a traumaélmény okozta álmokat, hallucinációkat, disszociatív visszaemlékezési epizódokat, betolakodó emlékeket és az események újraélését. Azonban a megfogalmazás

alapján arra következtethetünk, hogy ezek a mentális konstrukciók úgy értelmeződnek, mint amik a valóságot tükrözik, mivel úgy történik rájuk hivatkozás, mint „az esemény felidézései,” „visszatérő zavaró álmok, amelyekben az esemény megismétlődik,” vagy „olyan események által kiváltottak, amelyek hasonlítanak a traumatikus élmény egy aspektusára, vagy szimbolizálják azt „(pl. ... hideg, havas időjárás vagy egyenruhás örök a hideg éghajlaton lévő haláltáborok túlélői számára).”³⁰ A mentális zavarokról szóló elsődleges kézikönyv nem ad ennél teljesebb képet az ilyen mentális konstrukciók tartalma tekintetében. Nem feltételez a legközvetlenebb és legegyszerűbb összefüggésen kívül más kapcsolatot ezen konstrukciók és a megtörtént, valós traumatikus események között. Így a trauma feminista pszichológiai szakirodalmára és a későbbiekben tárgyalt néhány egyéb úttörő emlékezetkutató munkásságára hárul a feladat, hogy a traumatikus elmeműködés jellemzőit azok teljes komplexitásában kidolgozza.

Képzeld el az emlékezetet egy skálaként, kiemelkedően valóság-hű emlékekkel a jobb szélén, hamis emlékekkel a bal szélén és a középen azokkal a képzeleti képekkel, amelyek a valóságra támaszkodnak, de nem tökéletesen tükrözik azt.³¹ Az emberek biztosan jobban éreznék magukat, ha a jobbra található emlékek könnyen megkülönböztethetőek lennének a balra lévőtől, és tökéletesen elválaszthatónak lehetne tekinteni őket, vagy, ha egyértelmű lenne, hogy melyik emlékek tartoznak jobbra és melyik balra. De nem ez a helyzet. Ahogy az emlékezetkutató John Kihlstrom írja, „független megerősítés hiányában látszólag nincs olyan kritérium, amely alapján megbízhatóan megkülönböztethetnénk a pontos emlékeket a kitalációktól és konfabulációktól.”³²

Freud korának dühödte szakmai és nyilvános vitái az 1980-as és 1990-es években visszatértek az új „emlékezeti háborúk”³³ legtöbb csatározást kiváltó területével, a hamis/visszatérő emlékek kérdésével. A közmédia 1993-ban kezdett intenzívebb figyelmet szentelni a „hamis emlék”

30 American Psychiatric Association: *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. 4th ed. Washington, D.C.: American Psychiatric Association, 1994. p. 424; a továbbiakban *DSM-IV*-ként hivatkozom rá.

31 Amint valószínűleg a szövegkontextusból is kiderül, a „támaszkodás” szót annak kifejezésére használom, hogy a fantázia és a valóság között valamilyen kapcsolat van, amely valóban fennáll, habár nem egyszerű másolásról, tükrözésről van szó.

32 Kihlstrom, John F.: Exhumed Memory. In: Lynn, Steven Jay Ed – McConkey, Kevin M. (eds.): *Truth in Memory*. New York: Guilford Press, 1998.

33 Crews, Frederick: *The Memory Wars: Freud's Legacy in Dispute*. New York: New York Review of Books, 1995.

„problémának”, amikor újságok és magazinok egymás után jelentettek meg történeteket olyan családokról, melyeket a lány saját apjával kapcsolatos „hamis” vádjai szaktítottak szét, vagy amelyek a lány vértfertőzési vádjainak visszavonását követően a család újraegyesítéséért küzdöttek. A *Family Therapy Networker* című szakmai folyóirat közlése szerint 1994-ig több, mint háromszáz magazin- és újságcikk jelent meg a „hamis emlékek” témakörében.³⁴ Számos hirdetést a False Memory Syndrome Foundation anyagi támogatásával adtak közre. Ezt a szervezetet szülők és támogató szakemberek hozták létre, hogy harcoljanak a „vértfertőzés és szexuális zaklatás vádjainak egyre növekvő hulláma ellen, amit azok a felnőttek idéztek elő, akik olyan eseményekről nyertek vissza »emlékeket«, melyek az emlékekben szereplő emberek és családok állítása szerint egyszerűen nem történhettek meg.”³⁵ Az elnyomott emlékek érvényességét tagadó tudományos művek születtek és kerültek újra előtérbe, melyek közül a legjelentősebbnek Elizabeth Loftus és Katherine Ketcham *The Myth of Repressed Memory: False Memories and Allegations of Sexual Abuse* című

könyve, valamint Richard Ofshe és Ethan Watters *Making Monsters* című műve bizonyult.³⁶ A terápiás „inceszts iparág” bővelkedett feljelentésekben, amit a feminista terapeuták anyagi és személyes indítékainak tulajdonítottak arra vonatkozóan, hogy vértfertőző emlékeket ültessenek a lányok fejébe, akikre a szülők a terapeuták manipulációinak félrevezetett áldozataiként tekintettek. A *Frontline* című dokumentumsorozat *Divided Memories* (Ofra Bikel, 1995) részében, míg látszólag kiegyensúlyozott módon folyt a kutatás, „arra helyezték a hangsúlyt” (ahogy az egyik véleményező megfogalmazta), hogy megkérdőjelezzék a visszatérő emlékek hitelességét. Ezt úgy valósították meg, hogy mélyen felkavart szülők történeteit mondták el egy szélsőséges nézeteket valló pszichológusokkal kapcsolatos kivizsgálás kontextusában, akik az előző élet regressziót egy kalap alá veszik a visszatérő emlékekkel.³⁷ Noha ezek a jellegzetes, mainstream darabok nem tagadják nyíltan a tényleges vértfertőzések rendkívül nagy arányát, mindegyiket sokkal kisebb mértékben érdeklí ez a bűnügyi realitás, mint az, hogy kétségbe vonják azokat az eseteket – ami-

34 Schwarz – Gilligan: *Devil Is in the Details*. p. 37.: „1994-ig több, mint háromszáz magazin- és újságcikk jelent meg a »hamis emlékek« témakörében”, beleértve: Goleman, Daniel: *Childhood Trauma: Memory or Invention*, *New York Times* 21 (1992) B6; *Buried Memories, Broken Families* (hat napon keresztül a címdalalon megjelentetett cikksorozat) *San Francisco Examiner* 1993 április; Jaroff, Leon – McDowell, Jeanne: *Lies of the Mind*. *Time* (1993. november 29) 52. Lásd még: Hochman, John: *‘Recovered’ Memory’s Real Victims*. *Los Angeles Times* (1993. november 18), vélemény oldal, B7; Frankel, Fred: *Discovering New Memories in Psychotherapy: Childhood Revisited, Fantasy, or Both?* *New England Journal of Medicine* 333 (1995. augusztus 31.) 9. pp. 591–94; *Dispatch from the Memory War*. *Psychology Today* (1996 május-június) 6ff.; Haaken, Janice: *The Debate over Recovered Memory of Sexual Abuse: A Feminist-Psychoanalytic Perspective*. *Psychiatry: Interpersonal and Biological Processes*. 58 (1995.május) 2. pp. 189–98; Andrews, James H.: *Dredging the Past: Recovered Memory or False Memory?*. *Christian Science Monitor* (1994. július 25.); McCarthy, Max: *The Accusation*. *Detroit Free Press Magazine* (1995 január 8) pp. 11–13; Watters, Ethan: *Doors of Memory*. *Mother Jones* (1993. január/február) pp. 24–29, 76–77; Begly, Sharon: *Some Memories May Be More Imagined Than Real*. *Detroit Free Press* (1994. szeptember 30).

35 False Memory Syndrome Foundation szóróanyaga, hátoldal. Idézi: Champagne, Rosaria: *The Politics of Survivorship: Incest, Women’s Literature, and Feminist Theory*. New York: New York University Press, 1996. p. 170. (kiemelés az eredetiben). A False Memory Syndrome Foundation (amely négyezer tagot számlált, 48 helyi egységgel rendelkezett és hétszázezer dolláros éves büzséje volt az 1990-es évek közepén) hatalmas érdekképviseleti kampányt szervezett, amely nem csak reklámokat és hírleveleket tartalmazott, hanem „hírljelentések” kezdeményezését is. A *Detroit Free Press Magazine* története például a szerző fülszövege után a False Memory Syndrome Foundation ingyenesen hívható telefonszámát tartalmazza.

36 Loftus, Elizabeth – Ketcham, Katherine: *The Myth of Repressed Memory: False Memories and Allegations of Sexual Abuse*. New York: St. Martin’s Press, 1994.; Ofshe, Richard – Watters, Ethan: *Making Monsters: False Memories, Psychotherapy and Sexual Hysteria*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1994.; Pendergrast, Mark: *Victims of Memory: Incest Accusations and Shattered Lives*. Hinesburg, Vt.: Upper Access Books, 1995.

37 A *Divided Memories* kritikája itt jelent meg: Goodman, Walter: *Growth Industry: Helping Recall Sexual Abuse*. *New York Times* 4 (1995 április) B6.

ket a közülük a legkomolyabbak és tudományos szempontból leginkább helytállóak a kisebbséghez tartozónak ismernének el –, amikor a vérfertőzés csak a képzeletben létezik.³⁸ Ahogy Judith Herman írja „*az elnyomás, a disszociáció és a tagadás a társadalmi tudat jelenségei is éppúgy, mint az egyéni tudaté.*”³⁹

Az egyik oldalon állnak azok, akik Elisabeth Loftus-szal egyetértésben úgy gondolják, hogy az emlékeket nem lehet elveszíteni és megtalálni, ezért a „visszatérő” emlékek „hamis” emlékek, melyeket hálátlan lányok hoztak létre vagy túlságosan ügybuzgó feminista terapeuták idéztek elő. A szilárd alapokon álló False Memory Syndrome Foundation retorikai fordulatát idézve, az állítólagos vérfertőzést elszenvedő lányok és terapeutáik modernkori boszorkányüldözésnek vannak kitéve. A másik oldalon vannak azok, akik a felnőtt túlélőkkel, terapeutáikkal és emlékeik érvényességével szembeni támadásokat a nőkön és lányokon való patriarchális uralommal szemben észlelt feminista fenyegetésre adott nőgyűlölő ellenállás részének tekintik. Ez az oldal azt állítja, hogy a visszaélésekkel kapcsolatos emlékek vagy tárgyilagosan megfelelnek a valóságnak, vagy minden gyakorlati szempont szerint a valóságot tükrözik. Szerintük a „hamis emlék szindrómát” azért találták ki, hogy eltereljék a figyelmet a vérfertőzés minden szocioökonomiai szinten folyamatosan fennálló gyakoriságáról.

Én úgy gondolom, hogy meg kell tanulnunk együtt élni az emlékezet hányattatásaival, amik a skála mentén nyerik el saját kifejeződésüket.⁴⁰ Az emlékezet fantázia-konstrukciói nem – Saul Friedlander szavaival élve – „a

racionális történetírás akadályai,”⁴¹ hanem karakterének szerves részei, nélkülözhetetlen szereplői. Néhány kortárs emlékezetkutatás – megint csak elsősorban a pszichoanalitikus alapokon nyugvó vizsgálatok – kifejezetten megvilágító erejűek az emlékezet sokfélesége tekintetében. Például John Kihlstrom, David G. Payne, és Jason M. Blackwell – olyan feminista elméletalkotókkal karöltve, mint Terr, Waites, Haaken és Reviere – olyan memorialemleteket dolgoztak ki, melyek előtérbe helyezik az emlékezet eredendően értelmező és „rekonstruktív” természetét. Ahogy Payne és Blackwell megfogalmazták, „*az emlékezeti hibák nem zavaró anomáliák, amiket ki kell magyaráznunk vagy minimalizálnunk kell*” – vagy arra kell használnunk, hogy kétségbe vonjuk a tanúvallomások szavahihetőségét, tennem hozzá én – „*hanem inkább azokat a normális elmefolyamatokat tükrözik, amelyek segítségével megértjük a körülöttünk lévő világot.*”⁴² Ezek a kutatók azt ajánlják, hogy az emlékezetre nem különböző információ-mennyiségek tárolása és visszahívása szempontjából kell tekintenünk, hanem inkább az emlékek és a valós múltbeli események egybecsengése – vagy egybecsengésének elvesztése – szempontjából.

Elisabeth Loftushoz hasonlóan a pszichológus Michael Nash is megerősíti azokat a laboratóriumi kutatási eredményeket, amelyek azt mutatják, hogy az emberek elég könnyen élik át azt az illúziót, hogy olyan eseményekre emlékeznek, amik valójában nem történtek meg. De Loftustól eltérően – aki hajlamos arra, hogy minden visszanyert emléket hamisnak állítson be⁴³ – Nash kutatásai „*az emberi emlékezet formálhatóságának és az önbevallás*

38 A vérfertőzés túlélőinek többsége mindvégig emlékszik a vérfertőzésre. Akiknek komoly emlékezetkiesésük van a gyermekkori bántalmazásról, azok nagy többsége külső megerősítést nyer az elkövetők beismerése, kórházi és orvosi rendelői nyilvántartások, fényképek vagy testvéri megerősítés formájában.

39 Herman: *Trauma and Recovery*. p. 9.

40 Ahogy a feminista pszichológus Ann Scott írja: „*Az a képesség, hogy elviseljük a bizonytalanságot, ugyanakkor lehetővé tegyük a tényleges hatalmi és kulturális viszonyokkal szembeni elvi elkötelezettséget*” ez az amit „*a pszichoanalitikus perspektíva fel tud kínálni és támogat.*” Scott, Ann: *Screen Memory/False Memory Syndrome. Feminism and Psychology* 7 (1997 február). p. 20.

41 Friedlander: *Trauma, Transference*. p. 53.

42 Payne, David G. – Blackwell, Jason M.: *Truth in Memory: Caveat Emptor*. In: Lynn, Steven Jay Ed – McConkey, Kevin M. (eds.): *Truth in Memory*. New York: Guilford Press, 1998. p. 53.

43 Jó kérdés, hogy milyen mértékű Loftus tagadása azokkal a jelenségekkel szemben, amiket elnyomásnak vagy elnyomott emlékeknek nevezünk. A címe alapján egyértelműnek tűnne, hogy Loftus és Ketcham *Myth of Repressed Memory* (*Az elnyomott emlékek mítosza*) című könyvükben igen szkeptikusak az elnyomott emlékek létezésével kapcsolatban. Loftus egy Ellen Bass-szal folytatott beszélgetését felidézti – aki a gyermekkori szexuális abúzus túlélőiről szóló legismertebb és legtöbb példányban eladott kézikönyv

megbízhatatlanságának⁴⁴ szélesebb körű implikációit ölelik fel. Nash szerint: „Amikor egy pszichoterápiában résztvevő felnőtt páciens megpróbálja visszaidézni, hogy traumatizáltak-e gyermekkorában, akkor kétféle általános típusa fordulhat elő a felidézéssel kapcsolatos hibáknak. Előfordulhat, hogy azt hiszik, hogy nem traumatizálták őket, pedig valójában igen (fals negatív) vagy, hogy azt hiszik, hogy traumatizálták őket, pedig valójában nem (fals pozitív). Rendkívül fontos annak felismerése, hogy a fals pozitív és a fals negatív esetek problémája különbözik egymástól. Az, ha a páciensek néha beszámolnak olyan traumatikus eseményekről, amik nem történtek meg (fals pozitív), nem jelenti azt, hogy el kell utasítanunk annak lehetőségét, hogy néha nem emlékeznek olyan eseményekre, amik megtörténtek (fals negatív).”⁴⁵

Egyrészt fontos a néha szó jelenléte a „ha a páciensek néha beszámolnak olyan traumatikus eseményekről, melyek nem történtek meg” szövegrészben, ami arra utal, hogy a traumatikus eseményekről szóló beszámolók többnyire

megbízhatóak. Ez alapján helytelen lenne néhány hamis emlék miatt minden olyan állítást elutasítani, ami visszanyert emlékekre vonatkozik. Továbbá azzal, hogy megemlíti a „fals negativitás” lehetőségét – amikor valaki elfelejt egy traumát, ami megtörtént – Nash rámutat arra, az emlékezet lehetséges hibái nem merülnek ki a „fals pozitív” tévesztésekben. Például a *Journal of Traumatic Stress* című lapban megjelent egy cikk egy 129 nővel lefolytatott interjúból álló kutatásról, melynek résztvevői mindannyian a gyermekkori szexuális zaklatás dokumentált esetei közé tartoztak és tíz hónapos és tizenkét éves koruk között élték át a traumát. 38%-uk nem emlékezett az abúzusra. A többi nő közül, akik emlékeztek, 16% azt nyilatkozta, hogy volt olyan időszak, amikor elfelejtették, majd később visszanyerték az emlékeiket.⁴⁶ Ez azt jelenti, hogy ebben az időszakban ők a „fals negatív” csoportba kerültek volna.

Ezek olyan különbségek, amelyekről Elaine Showalter a *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media* című

társ szerzője (lásd: Bass, Ellen – Davis, Laura: *The Courage to Heal: Guide for Women Survivors of Child Sexual Abuse*. New York: Harper and Row, 1988.) – saját véleményét idézi, mely szerint az úgynevezett elnyomás egy „mágikus homunkulusz az elme tudatalatti részében, ami időnként megkockáztatja, hogy kijöjjön a napfényre, megragad egy emléket, visszasiet a mélybe és elraktározza az öntudatlan szelf egy sötét sarkában, majd évtizedekig várakozik, mielőtt újra kiásná és visszadobná” (p. 214) Hangsúlyozza, hogy ez nem ugyanaz, mint a felejtés. „Nem kérdőjelezem meg azokat a szexuális visszaélésekről szóló emlékeket, amik mindvégig léteztek, mert ezek ugyanannyira hihetőek, mint bármilyen más, pozitív vagy negatív emlék a múltból. Azt sem kérdőjelezem meg, hogy az emlékek spontán módon visszatérhetnek, hogy a részleteket el lehet felejtetni, vagy akár hogy az egy abúzus emlékét sok évvel később különféle ingerek előhívhatják” (p. 214). Amit Loftus megkérdőjelez, az az, hogy az emberek elveszithetik az emlékeiket és vele „minden azzal kapcsolatos tudatosságot, hogy elveszítették” (p. 216, az eredetiben dőlt betűvel).

Mindenesetre egy szerkesztett kötet egyik fejezete, amit Loftus társszerzőként jegyez, bizonyos mértékben elismeri a jelenség létezését: „Ez azt jelenti, hogy az elnyomás egy érvénytelen elgondolás? Egyáltalán nem. Még ha a négy tanulmányból a legalacsonyabb előfordulási arányt (19%) vesszük is ... és [ha] még ehelyett is alacsonyabb gyakoriságot 'számolunk' az infantilis amnézia lehetősége miatt (például azon az alapon, hogy nem várható el a visszanyerésük, minden olyan állítást kidobunk, ami szerint az abúzus két éves kor előtt következett be, beleértve azokat, amelyek a visszahívás kudarcát az elnyomás bizonyítékának tekintve növelik az elnyomás előfordulási arányát), a természetes felejtés miatt és így tovább, még akkor is maradhatnak esetek, amelyeket nem lehet műterméknek tekinteni. Mi abban hiszünk, hogy ezeket a szakirodalmi adatokat úgy értelmezhetjük a legkörültekintőbben, hogy az elnyomás előfordulhat, de nem olyan gyakorisággal, mint azt a négy tanulmány bármelyike kimutatta”. Ceci J., Stephen – Huffman, Mary Lyndia Crotteau – Smith, Elliott – Loftus, Elizabeth: Repeatedly Thinking about a Non-event: Source Misattributions Among Preschoolers. In: Pezdek (eds.): *Recovered Memory/False Memory Debate*. p. 241. Saját Loftus olvasmányaim arra a következtetésre vezettek, hogy tudományos közegben, szemben a nyilvánossággal, amikor más emlékezetkutatókkal közösen ír cikkeket – az idő előrehaladtával – Loftus nagyobb hajlandóságot mutat arra, hogy elismerje, az elnyomás létezhet és néhány esetben bizonyítható.

44 Nash, Michael: Psychotherapy and Reports of Early Sexual Trauma: A Conceptual Framework for Understanding Memory Errors. In: Lynn, Steven Jay Ed – McConkey, Kevin M. (eds.): *Truth in Memory*. New York: Guilford Press, 1998. p. 91. Korábban írtam Nash elgondolásairól itt, illetve most is részben erre a szövegre támaszkodtam: Walker: *Vicissitudes of Traumatic Memory*.

45 ibid. p. 91.

46 Scott: *Screen Memory/False Memory Syndrome*. p. 19.

könyvében nem ad számot. Ebben a könyvben azt állítja, hogy „ahogy közeledünk az ezredfordulóhoz, a hisztériás zavarok járványos elterjedése, a képzelt betegségek és a hipnotikusan kiváltott álemlékek elárasztják a médiát és korábban nem látott méreteket öltenek.”⁴⁷ A könyv beékel egy visszatérő emlékekről szóló fejezetet a földönkívüliek által véghezvitt emberrablásokról, a krónikus fáradtság szindrómáról és a sátáni rituálékról szóló fejezetek közé. Ez a fajta elrendezés néhány feminisztát arra indított, hogy vitába szálljanak azzal, amiben ők Showalter részéről a gyermekkorban – elsősorban lányokkal szemben – előforduló szexuális zaklatási bűncselekmények jelentőségének felelőtlen alulértékelését látták. Azonban mivel Showalter teljesen világosan fogalmaz azzal kapcsolatban, hogy a gyermekkori szexuális zaklatás olyan bűncselekmény, amit abban az esetben, ha valóban megtörténtnek ítélnék, semmiképpen nem lehet tolerálni, én mással szemben emelnék kifogást.

Amit én másokkal egyetértésben aggasztónak találok a könyv logikájával kapcsolatban, az az egyes témakörökhez tartozó fogalmak szisztémát nélkülöző összevegyítése és mindenféle erőfeszítés hiánya a szerző részéről azzal kapcsolatban, hogy különbséget tegyen közöttük, vagy a hozzájuk tartozó emlékezeti modalitások között.⁴⁸ A hasonlóság elve alapján Showalter könyve azokat a jelenségeket, amiket állítólagos emlékek alapján ismerünk, de amelyekre semmiféle tudományos vagy független megerősítő bizonyíték nem létezik (idegenek általi emberrablás, sátáni rituális bántalmazás) a visszatérő emlékekről szóló fejezet mellé helyezi, melyek létezését néhány esetben empirikusan is igazolták. Azonban Showalter figyelmen kívül hagyja az ilyen klinikai kutatásokat, hogy helyettük a gyermekkori szexuális abúzus állítólagos elkövetőinek nehéz helyzetére koncentráljon. Azt írja, „ha ötezer embert

– vagy ötöt vagy egyet – igazságtalanul vádolnak meg, akkor ez fontos probléma. Nem tekinthetjük ezt megengedhető hibahatárnak.”⁴⁹ De mi a helyzet azokkal a valódi vérfertőzőes emlékekkel, amiket alulértékelünk a hamis emlékek miatt? Ezek a „megengedhető hibahatáron” belül vannak? És mi a helyzet azzal a „hibahatárral”, amit a visszatérő emlékeknek az idegenek általi elrablást átélők állítólagos emlékeivel való összekeveredése eredményez? Ez megengedhető? Ráadásul mihez kezdünk azokkal az emlékekkel, amik konkrét tartalmukat tekintve tévesek, de mégis egy másik megbújó traumára utalnak? Louise Armstrong *Rocking the Cradle of Sexual Abuse* című könyvében azt sugallja, hogy az Egyesült Államok patriarchátusának hatalmi viszonyai között pszichés szempontból kényelmesebb egy nő számára egy teljes sátánista kultuszt megalkotni, mint a saját apját megvádolni.⁵⁰ Bár Showalter helyeslően említi meg Armstrong heves kritikáját a nők áldozati szerepe körüli médiacirkuszról, figyelmen kívül hagyja Armstrong félreérthetetlen véleményét azzal kapcsolatban, hogy léteznek elnyomott emlékek és leírását a vérfertőzőesről szóló vallomásokkal szembeni társadalmi ellenszenvről. Showalter a pszichológiai szakirodalomról sem vesz tudomást, ami a szexuális zaklatásra az idegenek általi elrablás és a sátáni rituálék fedőemlékei mögött megbújó valódi traumaként tekint.⁵¹

Megítélésem szerint Showalter – igen komoly – tévedése abban áll, hogy nem veszi figyelembe az emlékezet rendkívüli sokféleségét. Azzal, hogy hamisként elutasít minden „hisztóriát” (hystories), amelyben emlékekről beszélnek és amiben az emlékek fontos szerepet játszanak, jelképesen kitörli az „emléket” a visszanyert emlékezet jelenségéből és valami „koholmány”-szerűvel helyettesíti azt az eseteknek ebben a nagyon széleskörű

47 Showalter, Elaine: *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media*. New York: Columbia University Press, 1997. p. 5. Ehhez hasonló – a szöveg egy részében megegyező – kritikát közöltem Showalter könyvéről itt: Walker: *Vicissitudes of Traumatic Memory*.

48 Lásd például: O’Sullivan, Jack: *Independent* (11 June 1997) cover story. p. 2; Wullschlager, Jackie: *Financial Times* (7 June 1997) Books section. p. 8; Lord, M. G.: Review of *Hysterical Epidemics and Modern Media*, by Elaine Showalter. *Artforum International*. 35 (Summer 1997) 10. S30; Edis, Taner, Bix, Amy Sue: *Tales of Hysteria: Review of Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Culture*. *Skeptical Inquirer: The Magazine for Science and Reason*. (September/October 1997) p. 52; Sailer, Steve: *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Culture*. *National Review* (1 September 1997) p. 48.

49 Showalter: *Hystories*. p. 156.

50 Armstrong, Louise: *Rocking the Cradle of Sexual Politics*. Különösen ez a fejezet: 11, The Infantilization of Women III: The Demonic Dialogues.

51 Lásd pl.: Nash: *Psychotherapy and Reports*. pp. 98–101.

és sokszínű válogatásában. Showalter könyve emiatt a mi 'hamis emlék – valóság-hű emlék' skálánk bal szélén inog.

Annak ellenére, hogy mennyire nehéz a finom különbségtételek és az egymásnak látszólag ellentmondó alapinformációk egyidejű szem előtt tartása, pontosan erre van szükség ahhoz, hogy megértsük a traumatikus emlékezetet: abúzusok és konfabulációk egyaránt előfordulnak; a felejtés és a kitalálás egyformán a trauma jellegzetességei közé tartoznak; a rituális visszaélések, idegenek általi elrablások, és a visszanyert emlékek mind tartalmaznak képzeleti elemeket, de ezek nem egyenlő arányban oszlanak meg közöttük és a külső realitástól sem függetlenek. A traumatikus emlékek egybemosódnak a skálán és/vagy átkerülnek a skála egyik pontjáról a másikra és/vagy a skála eltérő pontjaira vonatkozó jellemzőkkel bírnak és/vagy egyszerűen nem lehet megállapítani, hogy hová tartoznak. A traumatikus emlékeket ki kell csomagolnunk és elrendeznünk ott, ahol jobban meg tudjuk vizsgálni őket, és ahol megérezhetjük a bennük rejlő igazság és rafinéria illatát. Nem lesznek kitisztítva, összehajtogatva és visszapakolva.

Feledés (*disremembering*)

Vadul ellentmondásos mentális képek és álemlékek; törékeny, hibás és gyenge emlékezet; a képzeleti konstrukciók sokfélesége és az emlékezeti skála: Hogyan beszélhetünk ezekről teljes komplexitásukban anélkül, hogy a nyelvi nehézségekbe ütköznénk, és anélkül, hogy visszatérnénk a valódi emlék/hamis emlék kétségkívül kényelmes, de reménytelenül téves kettősséghez? Az emlékezetet gyakran értelmezik úgy, mint a múltbeli események egyfajta valóság-hű bejegyzését, mintha az emberi elme valamiféle passzív fotokémiai felület lenne. Viszont a *hamis emlék* arra utal, hogy egy áthatolhatatlan fal húzódik az események és azok mentális reprezentációi között. Az álemlék (*pseudomemory*) a maga részéről azt sejteti, hogy az igazságtól való eltávolodást inkább különleges esetnek kell tekintenünk,

mint a traumatikus emlékezet velejáró jellegzetességének. Hogyan konceptualizálhatnánk azokat a mentális képeket és hangokat, amelyek kapcsolódnak ugyan múltbeli eseményekhez, azonban a kapcsolat homályos természetű és nem egy egyszerű képi áttételen keresztül reprezentálódik?

Javaslom, hogy maradjunk az emlékezettel kapcsolatos pszichológiai és nyilvános viták és a bölcsészettudományokon alapuló kultúraelméletek és kritikák közötti kapcsolat megerősítésénél. És mivel az utóbbi területen kevésbé számítok betolakodónak, mint az előbbin, itt bevezetek egy egy kifejezést, amit a szövegben használni fogok. Azt a mentális folyamatot, amit a pszichológiai szakirodalom úgy ír le, mint a múltbeli eseményekhez kapcsolódó, de bizonyos pontokon megváltozott mentális képek és hangok előhívását, nevezzük „feledés”-nek. A „feledés” nem ugyanaz, mint a nem emlékezés. Ez másként emlékezés. Emiatt az amnézia bekerülhet ebbe a rubrikába olyan jelenségként, amit az emlékek hiánya helyett az emlékek elnyomásának aktív folyamatként lehet leírni. Ezen kívül a „feledést” inkább a traumatikus emlékezet egy általános vonásaként kell értelmeznünk, mint rendellenességként.

Az „feledés” használatához az ihletet két forrásból nyertem: Toni Morrison *A kedves* című regényéből és a kultúraelmélettel foglalkozó José Muñoz munkásságából. Morrison spontán módon vezeti be a fogalmat. A könyv főszereplője, Sethe, egy különös kérdéssel fordul rejtélyes vendégéhez, a testet öltött szellemhez, akit Kedvesnek hívnak. „*Te mindent elfeledtél? Én sem ismertem az anyámat, de láttam néhányszor. Te soha nem láttad a tiédet?*”⁵² Azt sugallni, hogy valaki mindent elfeledett, több, mint egyszerűen a felejtésre való utalás kifejező módja. Kedves egyszerre Sethe két éves lányának megtestesülése, akit tizennyolc évvel ezelőtt kényszerből megölt, és afrikai anyjává, akitől elszakították. Ezért az irodalomkritikus Deborah Horvitz-ban Morrison szavai a következő gondolatokat ébresztették: „*a nők, akiknek a története elveszett »feledésbe merült«, ami nem csak azt jelenti, hogy elfelejtették, hanem hogy megcsönkítették, ki- és levágták*** és nem kapcsolták újra össze.*”⁵³ A kifejezés kapcsolatban áll egy

52 Morrison, Toni: *Beloved*. New York: Alfred A. Knopf, 1987. pp. 118–19.

*** Lefordíthatatlan szójáték, mivel az angol nyelvben a *disremember* 'felejteni, feledni' egyaránt képezhető a *remember* 'emlékezni' és a *dismember* 'feldarabol, megcsönkít' igékből. [– A ford.]

53 Horvitz, Deborah: Nameless Ghosts: Possession and Dispossession in *Beloved*. In: Barbara H. Solomon (ed.): *Critical Essays on Toni Morrison's "Beloved"*. New York: G. K. Hall, 1998. p. 101.

másik, a regényben gyakrabban előforduló kifejezéssel, a „múltidézésel” (*rememory*). Sethe elmagyarázza, hogy még ha valami el is tűnik, egyaránt fennmaradhat róla egy kép valakinek az emlékezetében, és „*kint, a világban.*”⁵⁴ „*Felidézni a múltat – Caroline Rody értelmezése szerint – annyit jelent, hogy valaki a képzelőerejét használja, hogy egy rejtett, maradandó kapcsolatot hozzon létre a saját múltjával. A ’múltidézés’ tehát Morrison ’történelmében’ olyan szóképként funkcionál, amely azzal a problémával kapcsolatos, hogy valaki hogyan értelmezi újra az örökségét.*”⁵⁵ A két fogalom egymásnak kissé felemás ikertestvére. Ha a „múltidézés” annak az eszköze, hogy valami hiányzóknak a képét fenntartsuk, akkor az „feledés” egy hiány képének a lerombolására szolgál. A *kedves* végén a kifejezés vizsztatér, hogy egy nem-jelenlét átlényegülését mutassa be: „*Mindenki tudta, hogyan hívták, de senki sehol nem ismerte a nevét. Elfeledték és senki nem tartja számon, de nem lehet elveszett, mivel senki nem keresi. Hamarosan semmilyen nyom nem lesz és nem csak a lábnyomainak az emléke vész el, de a víz is, és minden, ami lent van. Csak az időjárás marad. Nem annak a lélegzete, akit elfeledtek, és akit senki nem tart számon, csak a szél suhogása a párkányon és a tavaszi jég túl gyors olvadása.*”⁵⁶ A létezés végülis nem szűnik meg, hanem egy ekto plazmatikus tájkép részleteivé válik. „*Csak az időjárás marad.*” A „feledés” kifejezéssel Morrison „*csodálatosan kézzelfoghatóvá teszi a hiányt.*”⁵⁷

Ahogy ez a „*csodálatos kézzelfoghatóság*” elengedhetetlen az emlékezet és a felejtés valódi komplexitásának megértéséhez, ugyanúgy nélkülözhetetlen a Muñoz által egy

idekapcsolódó kifejezéshez megalkotott politikai szövegkörnyezet. Muñoz a „*dezidentifikáció*”^{****} definiálásához a kubai és puerto ricoi származású amerikai előadóművész, Marga Gomez egyik előadásának egy részletét ismerteti. Az előadás során Marga arról beszél, hogy gyermekkorában milyen vonzalmat ébresztett benne a David Susskind show lesbikus meghívott előadóinak megjelenése, akik személyazonosságukat esőkabátokkal, sötét szemüvegekkel és parókákkal álcázták. Muñoz elmagyarázza, hogy Gomez úgy tekint magára, mint akit lesbikusként megszólított, de ugyanakkor taszított a „*homoszexuális hölgyek*” – ahogy Susskind nevezte őket – sztereotipikus kinézete. Gomez saját előadása így egy általa korábban látott, zavaró, az identitása szempontjából mégis kulcsfontosságú műsorszám újrabemutatása. Muñoz magyarázata szerint Gomez „*az egykor toxikus reprezentáció iránti saját dezidentifikációs vágyát mutatja be.*” „*Emlékének nyilvános előadása erőteljes dezidentifikációjának megnyilvánulása a köztudatban élő lesbikus sztereotipizálás történetével szemben.*”⁵⁸ Saját gondolatmenetével összecsengő fogalmai az újrabemutatás, az emlékezet, az ellentétes vágy és a toxikusság. Ahogy arról fent szó volt, ha valaki traumatizált, akkor az újra és újra visszatérő mentális képek kéretlen, rossz emlékeként jelenhetnek meg számára. De miközben ezek a képek önkéntelenül, akaratlanul jelentkeznek, fel is ébreszthetik az emlékezés vágyát. Az egyénben megszülethet a szándék, hogy terápiába fogjon, hipnózisban vegyen részt, folyamatosan kifejezze magát vagy készítsen egy videót.

54 Morrison: *Beloved*. pp. 35–36.

55 Rody, Caroline: Toni Morrison’s *Beloved*: History, “Rememory” and a “Clamor for a Kiss”. In: *Understanding Toni Morrison’s „Beloved” and „Sula”: Selected Essays and Criticism of the Works by the Nobel Prize-Winning Author*. Troy, New York: Whitston Publishing, 2000. p. 93.

56 Morrison: *Beloved*. p. 275.

57 Rody: *Toni Morrison’s Beloved*. p. 106.

**** A dezidentifikáció köztes stratégia a társas identitás meghatározására, amely az azonosulás és a csoportból való kilépés szélsőségesebb stratégiái között helyezkedik el. Több megnyilvánulási formája is létezik, például az egyén nem tipikus csoporttagként tekint magára vagy újraformálja a csoportról alkotott képét olyan módon, hogy jobban tudjon vele azonosulni. (lásd: Tajfel, Henri – Turner, John C.: *The Social Identity Theory of Intergroup Behavior*. In: Jost, John T. – Sidanius, Jim (eds.): *Political Psychology*. New York: Routledge, 2004. p. 279.) Ez történt a fenti példában is: Marga Gomez – mivel a társadalomban élő sztereotipikus kép a lesbikusosságról nem volt elég vonzó számára – megalkotta a saját reprezentációját erről a csoportról, amellyel már képes volt azonosulni. [– *A ford.*]

58 Muñoz, José Esteban: *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. p. 3.

Az újrabemutató alapjául szolgáló valós események gyakran nehezen megfoghatóak. Muñoz elárulja, hogy Gomezhez hasonlóan ő is emlékszik rá, mennyire „megbabonázták” gyermekkorában a „talk-show devánsok”. Egyik példája szerint egy televíziós közvetítés során hallotta Truman Capote rosszindulatú megjegyzését, miszerint ő Jack Kerouac munkáját „gépelés”-nek és „nem írás”-nak tartja. Azonban, amikor Muñoz a könyve előkészítésekor visszakereste a pontos adatokat, rádöbbent, hogy Capote ezt a megjegyzését egy olyan műsorban tette, amit eredetileg nyolc évvel Muñoz születése előtt sugároztak. Muñoz azt feltételezi, hogy talán egy újraközvetítést látott, vagy később olvasta valahol az éles megjegyzést. Mindenesetre saját mentális benyomását Capote televíziós szerepléséről „dezidentifikációs emlékek” titulálja, „revíziós vonatkozásokkal”⁵⁹. Talán ez az eset a „feledés” példája is. Bár létezik egy valódi referenciapont Muñoz állítólagos emlékéhez, de az általa birtokolt mentális képből hiányzik az az információ, hogy ez egy műsorismétlés volt (amit abban az időben talán nem is tudott), vagy hogy az állítólagos emléke egy beszélgetés vagy nyomtatott szöveg nyomán jött létre. A „feledésbe merült” emlékek töredezték és lezáratlanok.

Ahogy az Morrison rabszolga történetéből és Muñoz meleg szubjektivitási példáiból egyaránt kiderül, a „feledés” nem egy szélsőséges cselekedet, hanem a kisebbséghez tartozó egyének egyik túlélési stratégiája. A „feledés” sürgőssé válhat, ha az események az egyén számára zavarba ejtővé vagy a társadalom számára elfogadhatatlanná válnak. A vérfertőzés vagy a holokauszt „feledése” par excellence túlélési stratégia.

Traumafilmek

Bár a filmek nem „teoretizálják” a szó szoros értelmében az emlékezeti folyamatokat, de a traumáról és emlékezetről szóló pszichológiai írásokkal (és a különböző katasztrófák történetéről szóló, a tömegmédiában is megjelenő nyilvános vitákkal) párhuzamosan az 1980-as évektől máig észrevehető az elméleti háttér ismeretében készülő „traumafilmek” fejlődése. Traumafilmeken azon filmek csoportját értem, amelyek valamilyen világrengető eseménnyel vagy eseményekkel foglalkoznak, legyen az nyilvános vagy személyes. Ezen kívül úgy definiálom a traumafilmeket és videókat, mint amelyek non-realistikus módon foglalkoznak traumatikus eseményekkel, amit a narratíva és a stilisztikai rendszer zavarossága és töredezettsége jellemez. A traumafilmelek eltávolodnak a „hollywoodi klasszikus realizmus” magasan fejlett vágási, kompozíciós és narratológiai (a nevével ellentétben) illuzionista rendszerétől, mely megkönnyíti a nézők számára a karakterekkel való azonosulást és látszólag olyannak mutatja be a világot, amilyen.⁶⁰ A traumafilmelek ezzel a klasszikus rendszerrel ellentétben „felednek” (*disremember*), azáltal, hogy innovatív stratégiákat felhasználva közvetetten reprezentálják a valóságot, mentális folyamatokhoz fordulnak inspirációért és önreflexiók eszközeit építnek be, hogy felhívják a figyelmet az audiovizuális történetírás alapjainak törekenységére.

A traumafilmelek által feldolgozott témák listájának legjobb leírása – nem véletlenül – a poszttraumatikus stressz zavar diagnosztikai jellemzőinek gyűjteménye, amivel ez a fejezet is kezdődik. Hayden White készített egy hasonló listát, amihez az általa „holokauszt”-nak nevezett esemény szolgált mintául: „a két világháború, a nagy gazdasági világválság, a világnépesség korábban elképzelhetetlenek hitt növekedése, a szegénység és éhezés mostanáig soha nem ta-

59 *ibid.* p. 4.

60 A kortárs filmtudomány alapjaiban kevésbé jártas olvasók utalhatnak a hollywoodi klasszikus realizmusról számos filmes folyóiratban és írásban megjelenő hosszás értekezésre, beleértve elsősorban a *Screen* című brit filmes folyóiratot az 1970-es évek közepétől a végéig, és a *Camera Obscura: A Journal of Feminism and Film Theory* (jelenleg *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*) című amerikai folyóiratot az 1970-es évek közepétől az 1980-as évek közepéig. A filmtudománynak emiatt a szemiotikai hagyománya miatt úgy döntöttem, hogy ebben az elemzésben maradok az antirealista kifejezésnél a kísérleti filmeket illetően, még ha ezek a filmek és céljaik nagyban meg is egyeznek azzal a reprezentációs rendszerrel, amit Michael Rothberg „traumatikus realizmus”-nak nevezett. Rothberg, Michael: *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

pasztalt mértéke, az ökoszféra nukleáris robbantásokkal való szennyezése... olyan társadalmak által véghezvitt népi társadalmi programok, amelyek tudományos technológiát és racionalizált kormányzati folyamatokat használnak fel.”⁶¹

Ezek alapján bizonyos jól közismert vietnámi vagy második világháborús témájú filmek juthatnak eszünkbe, köztük Francis Ford Coppola úttörő filmje, az *Apokalipszis most* (*Apocalypse Now*, 1979), Oliver Stone filmje, *A szakasz* (*Platoon*, 1986) vagy Steven Spielberg *Ryan közlegény megmentése* (*Saving Private Ryan*, 1998) című filmjének nyitójelenete, amelyben a töredékes vágás és az extrém kameraállások a nézőben a tájékozódási nehézség és a morális bizonytalanság érzetét keltik és a harctéren átélt traumát hivatottak utánozni.⁶² Gondolhatunk még a *JFK – A nyitott dosszié* (*JFK*, Oliver Stone, 1991) (ezt White kifejezetten megemlíti) és a *Viharszív* (*Thunderheart*, Michael Apted, 1992) című filmekre is, amelyekben katasztrófális múltbeli események (a Kennedy-gyilkosság és a Wounded Knee-i mészárlás) megbolygatják a lineáris narratívát és megzavarják a realista ábrázolást. Mások talán dokumentumfilmeket idéznének fel, mint *A keskeny, kék vonal* és a *Mr. Halál – Fred A. Leuchter felemelkedése és bukása* (*The Thin Blue Line*, Errol Morris, 1988; *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.*, Errol Morris, 1999), amelyek kifejezetten arról szólnak, mennyire nehéz – de talán mégsem lehetetlen – megismerni a múltat, és ezt az ismeretelméleti vonatkozásukat az újrajátszás eszközével és extrém stilizáció alkalmazásával nyomatékosítják. Ráadásul a traumafilm nemzetközi és transznacionális jelenség. Számos ide sorolható film létezik, Alain Resnais meglepően korai *Szerelmem, Hiroshima* (*Hiroshima mon amour*, 1959) című francia-japán koprodukciójától, mely dokumentumfilm és fikciós elemeket ötvöző érzelmes elmélkedés a háborús események emlékezetéről, Milčo Mančevski *Eső előtt* (*Pred Dozhdot*, 1994) című angol-francia-macedón koprodukciójáig, mely egy felborult időrendben elmesélt történelmi fik-

ció egy fotóriporterről, aki Boszniában és Macedóniában válik a háborús erőszak szemtanújává. Ezeket a filmeket a katalizmatikus történelem eseményeire való zavaros visszatekintés kapcsolja össze.

Szerintem nem kell túl nagy hitelt adnunk Hayden White állításának, miszerint a huszadik század ezekhez hasonló „holokauszti” eseményei „korábban elképzelhetetlenek” és természetükben és méretükben a korábbi századok katasztrófáihoz képest alapvetően mások lennének, vagy hogy a „történelmi esemény” mint olyan „radikális átalakuláson” ment volna keresztül, hacsak ha nem azért az idetartozó kijelentésért, hogy a „történet fogalma” szintén megváltozott. „Lezájlott a kulturális »modernizmusként« ismert forradalom a reprezentáció gyakorlatában és az elektronikai forradalom által lehetővé vált a reprezentációs technológiák revolúciója is.”⁶³ White érvelése szerint egy új és nyilvánosabb történetírásban a reprezentációs gyakorlat döntő tényező az események „hatókörével, mértékével és mélységével” és „az eseményt kifejezetten tudományos jellegű ismeret alanyként megragadó fogalom elvetésével” karöltve. A „posztindusztriális 'balesetek’”, mint a Challenger-katasztrófa (és most a Columbia űrsikló felrobbanása), Csernobil, vagy a három ultramodern sugárhajtású repülőgép összeütközése egy légitűzár során a németországi Ramsteinben még „megfoghatatlanabbá” váltak a fotografikus videóbeszámolóok pusztán mennyiségének és növekvő manipulálhatóságnak köszönhetően. A „modern elektronikus média – írja White – az eseményeket a nézők szeme láttára 'robbantja szét’.”⁶⁴ Nem arról van szó, hogy az események, amelyekről White beszél valótlanok vagy reprezentálhatatlanok lennének. Inkább arról, hogy *realista módon* reprezentálhatatlanok.⁶⁵

A traumafilmek alkotóelemei több műfajban, irányzatban és nemzeti filmgyártásban megtalálhatóak. Valójában a traumafilmek „figyelmén kívül hagyják” ezeket a kategóriákat egy „múlt által megszállt”⁶⁶ identitás javára, ame-

61 White, Hayden: *The Modernist Event*. In: Sobchack, Vivian (ed.): *The Persistence of History. Cinema, History and the Modern Event*. New York: Routledge, 1995. p. 20.

62 A *Ryan közlegény megmentéséről* szóló értekezésemet lásd: Walker: *Vicissitudes of Traumatic Memory*.

63 White: *The Modernist Event*. pp. 22–23.

64 *ibid.* p. 23.

65 White, Hayden: *Historical Emplotment and the Problem of Truth*. In: Friedlander, Saul (ed.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge: Harvard University Press. pp. 51–52.

66 Ezt a kifejezést – bár az elgondolást újfajta módon alkalmazom – két forrásból kölcsönöztem. Egyrészt David Lowenthaltól

lyet egy fantáziakonstrukciók által szegmentált töredezett stílus jellemez. Hogyan tanulmányozhatnánk akkor egy ilyen hatalmas és folyamatosan bővülő filmszortot?

Ezen a ponton arra a választásra jutottam, hogy ennek az új, változatosan traumatikusnak vagy holokausztinak leírt reprezentációs módnak az előőrséhez fordulok. Ebben az előőrsben a kortárs kísérleti dokumentumfilmek gyakorlat elsősorban feminista és önéletrajzi irányzata szerepel. Stone, Apted és Morris talán nem lapozták át az alternatív film- és videóforgalmazók – a *Women Make Movies* vagy a *Video Data Bank* – katalógusait (bár ajánlom nekik, hogy tegyék meg), de nincsenek egyedül a kísérletiségükkel. A traumatikus múltbeli események filmes – és videográfikus – reprezentációs „határainak feszegetését” a feminista kísérleti önéletrajzi dokumentumfilmek elmélet és gyakorlat évtizedek óta teljesen nyíltan saját feladatának tekinti.

A *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1979), a *Confessions of a Chameleon*, a *First Person Plural* (Lynn Hershman, 1986; Lynn Hershman, 1989), az *Attic Secrets* (Heidi Bollock, 1998), a *Family Gathering* (Lise Yasui, 1988), a *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991), és a *Tak for Alt: Survival of a Human Spirit* (Laura Bialis, Broderick Fox és Sarah Levy, 1999) mind példaértékű munkák. Ezek a filmek a vérfertőzéssel, a japán internálással és a holokauszttal foglalkoznak, és azoknak az (ön)életrajzi dokumentumfilmeknek az egyre növekvő csoportját képviselik, amelyek azt kutatják, hogy a nem-klasszikus, alapjában nem-fikciós filmnyelv milyen lehetőségekkel szolgál a katasztrófális események megfelelő kifejezésére. Az ilyen művek felhívják a figyelmet saját témájukra és megszegik az újságírói dokumentumfilmkészítés normáit azáltal, hogy fikciós és személyes elemeket építenek be. E normáknak megszegése új igazságokat tár fel számukra a dokumentumfilmgyártás objektív módszerének és a történelem főáramának együttjárásáról és a kísérleti dokumentumfilmben rejlő potenciálról

a történelem jobb megértésének segítségével. Rea Tajiri *History and Memory* című filmje például az Egyesült Államokban a második világháború alatt lezajlott eseményeket deríti fel, amelyek során japánokat és japán származású amerikaiakat internáltak, és ehhez hivatalos dokumentumokat, nemhivatalos dokumentumokat (saját családtagjainak ereklyéit, elmélkedéseit és fényképeit) és kitalált elemeket (egy ismétlődő szekvenciát, amelyben Tajiri saját anyját játssza, ahogy olyan gesztust tesz, amelyet anyja talán soha nem tett) kombinál egymással. A végeredmény elbeszélésszerű, történelemellenes és annál is inkább „igaz” az elismert fikcionálás és a felejtés szándékos bevonása miatt, amik segítségével egy új történelmi dokumentumot hoz létre.

Linda Williams a „posztmodern dokumentumfilmekről” írva az *Emlékek nélküli tükrök: igazság, történelem és az új dokumentumfilm* című úttörő cikkében azt jellemzi, hogyan utasítják vissza ezek a filmek a realista irányzatot, miközben ragaszkodnak ahhoz, hogy az általuk ábrázolt események pozícionálását „az igazság egy horizontja” is alátámasztja. „Érdeklődésem középpontjában az a mód áll, ahogy néhány dokumentumfilm azon traumatikus történelmi igazságok megjelenítésének problémáját kezeli, amelyek minden egyszerű és egyedi »emléket őrző tükrök« számára reprezentálhatatlanok maradnak. Továbbá az érdekel, hogy ez a tükrök mindezek ellenére hogyan működik összetett és indirekt fénytörésben.”⁶⁷ Robert Rosenstone történész szintén észrevett az audiovizuális médiában új történetírási lehetőségeket: „[M]íg néhány ritka kivételtől eltekintve a hivatásos történészek továbbra is nagyon hagyományos módon írnak, addig egy-két kevésbé ismert filmkészítő és videós elkezdett egyfajta – igazán posztmodernnek címkézhető – történelmet megalkotni olyan munkák készítésével, amelyek jellegzetesen új kapcsolatot és új módszert biztosítanak a múlt nyomainak értelmezéséhez.”⁶⁸

(Lowenthal, David: *Possessed by the Past: The Heritage Crusade and the Spoils of History*. New York: Free Press, 1996.), másrészt Cathy Caruth-tól, aki az általa szerkesztett könyv bevezetőjében írja, hogy „traumatizáltak lenni pontosan annyit tesz, hogy megszállt egy kép vagy egy esemény.” Caruth, Cathy (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. pp. 4–5).
67 Williams, Linda: *Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary*. *Film Quarterly* 46, (Spring 1993) no. 3. p. 12. [Magyarul: Williams, Linda: *Emlékek nélküli tükrök: Igazság, történelem és az új dokumentumfilm*. (trans. Tokai Tamás – Török Ervin). *Apertúra* (2014/tavaszi) no. 3. <http://uj.apertura.hu/2014/tavaszi/williams-emlekek-nelkuli-tukrok-igazsag-tortenelem-es-az-uj-dokumentumfilm/>]

68 Rosenstone, Robert: *The Future of the Past: Film and the Beginnings of Postmodern History*. In: Sobchack, Vivian (ed.): *The Persistence of History. Cinema, History and the Modern Event*. New York: Routledge, 1995. pp. 201–2.

A dokumentumfilm esztétikájának nyelvezetében a posztmodern filmek és videók, és különösen, de nem kizárólagosan a női kísérleti önéletrajzok hajlamosak elfogadni egy olyan történetírási nyelvet, amely analóg a Saul Friedlander által a történelemtől való írásban támogatott nyelvezettel. Ez azt jelenti, hogy ezek a dokumentumfilmek nyíltan vagy implicit módon egy kinyilatkoztató jelenlét köré épülnek, amit Friedlander „kommentárjához” hasonlíthatunk, és ami „megakasztja az elbeszélés könnyed lineáris menetét, alternatív értelmezéseket mutat be, bármilyen részkövetkeztetést megkérdőjelez [és] ellenáll a lezárás szükségességének.”⁶⁹ Ebben a rendszerben bármelyik interjúalany vagy protagonista szavai és tapasztalatai a filmben bemutatott egyéb bizonyítékokhoz és kommentárhoz viszonyítva, és azok által minősítve jelennek meg. Ahogy talán egy antropológus mondaná, „háromszöget képeznek” az írásos dokumentumokkal és a történelmi értelmezéssel, így a bennük rejlő részigazságok és részleges tévhitek egy leegyszerűsítő igaz/hamis rendszer helyett törhetnek felszínre. Például a *The Ties That Bind* (Su Friedrich, 1984) című filmben fekete háttérre kézzel írt feliratok jelenítenek meg olyan kommentárokat, mint például a „*tehát tudtál róla*”, amely egy olyan nő jelenben elhangzó vallomását szakítja meg és minősíti, aki azt állítja, hogy Németországban élő fiatalként nem tudott a koncentrációs táborok népiirtási küldetéséről. Szerkezetileg ezek a filmek és videók mind különböző típusú filmfelvételekből állnak, beleértve az archív-, interjú- és amatőr felvételeket, kommentárként használt feliratokat, létrehozott fikciós felvételeket és stilizált újrajátszásokat. Friedlander traumatikus történelemtől szóló leírásával összhangban ezek a filmek és videók „*a traumatikus múltból szóló szilánkos*

vagy folyamatosan ismétlődő fénytöréseket mutatnak be tet-szőleges számú különböző nézőpont használatával.”⁷⁰

Miért éppen a nők önéletrajzi dokumentumfilmjei foglalnak el különleges helyet ezek között a „szilánkos” és „folyamatosan ismétlődő fénytörések” között? Talán az az oka, hogy bár a nők továbbra is jogfosztottak a patriarchális politikában, társadalomban és kultúrában (a női szenátorok kisebbségi léte, a bántalmazott nők és a nemi erőszak túlélőinek helyzete, a játékfilmrendezők között a nők kisebbsége), jogfosztottságunk nem teljes. A nőmozgalmak és a tudományos témájú női és feminista tanulmányok az elnyomó patriarchális intézményekkel szemben – beleértve a nyelvi rendszereket is – kritikus, az alternatívákat tekintve pedig igen találatos és nagy terjedelmű irodalmat hoztak létre. Az önéletrajzok pedig feltűzték ezt a fordulatot. Ahogy Laura Marcus írja: „*Az elmúlt néhány évtizedben az önéletrajz az érdeklődés középpontjában állt az irodalom- és kultúraelméletben, melyet a feminista, a munkásosztály- és a fekete kritika és történetírás éltetett és sok esetben átformált. Az 1980-as években az önéletrajz a feminista kritika meghatározó ügyének számított, amely az irodalmi kánonok megkonstruálásában működő kirekesztő és marginalizáló folyamatokat.*”⁷¹ A nők „másságának” ebből a pozíciójából a női önéletrajzírás elmélete és gyakorlata kihangsúlyozza az egységes „én” megkonstruált jellegét, amelyen a hagyományos férfi önéletrajzírás alapul. A női önéletrajzírók és önéletrajzzal foglalkozó feminista elméletalkotók inkább feltárják, mint visszafogják azt, amit Lacan „*a beszélő szubjektum eredendő hasadtságaként*” mutatott be.⁷² Az irodalmi önéletrajz feminista elméletei szintén hangsúlyozzák a nyilvános és személyes én-ek közti bármiféle határozott felosztás mesterkéltését.⁷³ Mindezek

69 Friedlander, Saul: Trauma, Transference and "Working through" in Writing the History of the "Shoah". *History and Memory* 4 (1992). no. 1. p. 53.

70 *ibid.* pp. 39–59.

71 Marcus, Laura: *Auto/biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*. New York: Manchester University Press, 1995. p. 1.

72 Benstock, Shari (ed.): *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988. Főként I. Benstock saját, *Authorizing the Autobiographical* című tanulmányát.

73 Lásd még: Smith, Sidonie, Watson, Julia (eds.): *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.; Jelinek, Estelle C. (ed.): *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.; Brodzki, Bella, Schenck, Celeste (eds.): *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1988.; Lionnet, Françoise: *Autobiographical Voice: Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989.; Smith, Valerie: *Self-Discovery and Authority in African-American Narratives*. Urbana: University of Illinois Press, 1979.; Wong, Hertha Dawn: *Sending My Heart Back across the Years: Tradition and Innovation in Native American Autobiography*. New York: Oxford University Press, 1992.

a fogalmi iránymutatások magukban az önéletrajzi írásokban vannak lefektetve, főleg a női önéletrajzokban, azok „szövegének és kontextusának lelkesítő instabilitása” által.⁷⁴

Ebből adódóan azt javaslom, hogy az emlékezeti skálát egy olyan filmes skála vonatkozásában értelmezzük, amit úgy képzelhetünk el, mint ami különböző szintjein a traumafilmek provokatív instabilitását tükrözi. A két skálát nem szükséges egymásnak egy-az-egyben megfeleltetnünk, ehelyett oda-vissza kell olvasnunk, hogy az emlékezet elméletei és a filmnyelv elméletei jelt adhassanak egymásnak az igazság és reprezentáció topográfiáján keresztül.

Képzeljük el, hogy a traumafilmeket egy skála mentén soroljuk be, melynek jobb oldalán a dokumentumfilmek legvalóságghűbb formája található, bal oldalán pedig azok a filmek, amelyek kitalált történeteket és karaktereket tartalmaznak. (Ebben a gondolat kísérletben a teljesen kitalált műfajok, mint a sci-fi a skála bal szélén túl helyezkednének el.) Jobbra azokat a dokumentumfilmeket találjuk, amelyeket a hitelességgel szembeni legerőteljesebb nyilvánvaló igény hoz létre: híradó stílusú közvetlen interjúk szakértőkkel vagy más „történelmi szemtanúkkal”; archív filmfelvételek vagy fényképek a történelmileg fontos eseményekről; eredeti történelmi maradványokról készült felvételek (pl. vízumok, hajónaplók, stb.), direct cinema anyagok, vagy az események spontán kibontakozásának dokumentációja (például a George Holliday felvétel Rodney King megveréséről); és otthon készült filmfelvételek tekercei. Ezeket a részleteket általában azért mutatják be, hogy maximalizálják egy dokumentumfilm realista megalkotottságát. A skála baloldala felé haladva (de még nem a skála szélén) találjuk a valós vagy múltbeli események színészek általi újrátjátszását; megrendezett események felhasználását, melyek csak a forgatás kedvéért zajlottak le (ezeket a dokumentumfilmek gyakorlatában gyakran elfogadhatónak tekintik, mint például ha egy holokauszt túlélőt visszavisznek Auschwitzba, hogy filmre vegyék a reakcióját; de néha a dokumentumfilm rubrikán kívülre sorolják, például egy játékműsor esetében, melynek a résztvevői valós személyek, a végeredménye ismeretlen, de

az egész egy előre megalkotott forgatókönyvet követ); rajzok, festmények, sőt akár papírkivágások felhasználását (mint Jan Oxenberg *Thank You and Good Night* [1991] című filmjében), hogy általuk múltbeli eseményeket kommentáljunk; elvont szekvenciákat, amelyekben a mozgó kameraképeknek és a gyors vágásnak szín- és hangmintázatokkal való kombinálása lelkiállapotok felidézésére szolgál; valamint az álmok, hallucinációk, történetek és fantáziák ábrázolását.

A középső terület itt különösen érdekes, hiszen minél közelebből tanulmányozza valaki a dokumentumfilmeket és a fikciós irányzatot, annál nyilvánvalóbbá válik számára, hogy a „tisza dokumentumfilm” és a „tisza fikció” heurisztikus kategóriák. Például a cinema verité irányzat egyesült államokbeli úttörője, Robert Drew volt az, aki még a „légy a falon” típusú dokumentumfilmekben is hangsúlyt adott a dramatikus vagy „történelmi” elemeknek.⁷⁵ Vivian Sobchack, aki pedig elsősorban fikciós filmekről ír, kiemeli, hogy ezek a filmek is magukon hordozzák a valóság nyomait. Sobchack példája a nyúl (tényleges) halála Jean Renoir *A játékszabály* (*La règle de jeu*, 1939) című filmjének orvadászati jelenetében, amely néhány pillanatig tartó szemléltetése annak, hogy hogyan irányulhat a néző figyelmé egy fikciós filmnek a valósággal való mély kapcsolatára.⁷⁶ Végülis a karaktereket igazi emberek (színészek) játsszák és a fikciós filmek rendszerint egy munkahelyi vagy családi sémákra épülő, felismerhető valóságban játszódnak, még akkor is, ha nem nyíltan történelmi témájúak.

Michael Renov az „alkotói beavatkozások” számos elemének leírására vezette be a *fiktív* kifejezést, melyek áthatják a nem fikciós filmet. Ezek közé a fiktív összetevők közé tartozhat a karakter kialakítása (első példaként Nanook szolgálhat), amely a hős vagy a zseni idealizált vagy elképzelt kategóriához folyamodva jelenik meg, a költői nyelvezet, a narráció vagy a zenei aláfestés alkalmazása az érzelmi hatás fokozására vagy az egymásba ágyazott narratívák (pl. interjúalanyok által elmondott mesék), a különböző drámai fordulatok (itt a „krízis szerkezet” juthat az eszünkben) segítségével létrehozott feszültségkeltés... A fikciós- és dokumentumfilmek kö-

74 Gilmore, Leigh: *The Mark of Autobiography: Postmodernism, Autobiography, and Genre*. In: Ashley, Kathleen – Gilmore, Leigh – Peters, Gerald (eds.): *Autobiography and Postmodernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994. p. 7.

75 Mamber, Stephen: *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge: MIT Press, 1974. Lásd különösen a *Direct Cinema and the Crisis Structure* c. fejezetet.

76 Sobchack, Vivian: *Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary*. *Quarterly Review of Film Studies*. 9 (Fall 1984) no. 4. pp. 283–300.

zötti összetett kapcsolatok tekintetében elmondható, hogy kölcsönösen megtalálhatóak egymásban.⁷⁷ Bill Nichols *Representing Reality* című könyvének – amely 1991-ben jelent meg, a dokumentumfilmekről szóló egyszerezős könyvek kiadásában beállt hosszú kihagyás után – második egységének címe *Documentary: A Fiction, (Un)Like Any Other* (kiemelés tőlem). Ebben a részben, és a könyv egészében, Nicholsnak azzal a problémával kell megbirkóznia, hogy hogyan lehetséges számot adni „a dokumentumfilm és a fikció szorosan összefonódó kapcsolatáról” anélkül, hogy semmissé tennénk a dokumentumfilmben rejlő valóságot.⁷⁸

Itt azokra a dokumentumfilmekre fogunk koncentrálni, melyek választott stratégiáikkal elutasítják a skála jobb oldala felé való elmozdulást, de minden olyan célzást is, ami szerint ebből következően nem vitathatlan emberi igazságokra irányulnának. Más szavakkal a trauma témájú dokumentumfilmek csavarnak egyet a skálán azért, hogy az alternatív stratégiákat azokkal a konvenciókkal kombinálják, melyek a dokumentumfilmnek a nem-fikciós irányzatba való besorolását megalapozták. A történelem feledésbe merülésének folyamatában a filmkészítés állítólagosan objektív formáinak hiányosságait jelzik.

Az emlékezeti diskurzusok és a traumafilmben közötti oda-vissza olvasás a felállított reprezentációs stratégiák visszhangját teszi lehetővé. Például egy történelemmel és emlékezettel foglalkozó kutató elmondta nekem, hogyan botránkozta meg a *Tak for Alt* című Judy Meisel holokauszt túlélőről szóló életrajzi filmben (melyet az 5. fejezetben tárgyalok részletesebben) alkalmazott újrakészítés. A vitatott szekvenciában színészek játsszák el a Meisel eszébe jutó és általa elmesélt gyermekkori jelenetek töredékeit: rövid részleteket látunk Judy anyjának kezéről, amint az ünnepi kalács tészáját dagasztja és fonja, vagy amint meggyújtja a Shabbat gyertyákat. Ha a filmesek megengedik maguknak a valódi és fiktív felvételek kombinálását – érvelt az elméletalkotó – nem tesz az minket sebezhetővé az olyan vádakkal szemben, melyek szerint minden holokauszttal kapcsolatos filmfelvétel manipulált?



A Sabbat gyertyák meggyújtása, újrakészítés (*Tak for Alt*)

Én úgy gondolom, megéri vállalni a kockázatot és nagyra értékelem az újrakészítés sajátos használatát a filmben. A film egyáltalán nem kísérli meg az újrakészített szekvenciákat hiteles dokumentumfilm-jelenetként feltüntetni. Az elmondott élettörténet kontextusában felismerjük, hogy ha a zsidó családi élet mindennapos jeleneteiről készültek volna is otthoni videók, azok a filmfelvételek valószínűleg ma már nem léteznének.⁷⁹ Így a képek Judy boldog gyermekkorát idézik fel a deportálás előtti időkből, ugyanakkor nyilvánvaló helyettesítőként szolgálnak mindannak, ami elveszett. „Többet tudunk” – mondaná Dori Laub – mert tudjuk, mi az, ami nem reprezentálható többé másként, csak a képzelet segítségével. A kalácskészítési szekvenciában a *Tak for Alt* „elfeledetté teszi” azt, amit Judy valóságghű emlékeknek nevez. Szerintem több és nem kevesebb holokauszt dokumentumfilmre lenne szükség, melyek élnek az újrakészítés, a megrendezés és más fiktív stratégiák alkalmazásának lehetőségével, melyeket keresztül a holokauszt egyszerre lehet megemlékezett és „elfeledett.”

Mivel az újrakészített filmfelvételek kisebb vagy nagyobb mértékben „hiteltelenek,” valahol a traumafilmes skála közepén helyezkednek el. A kalácskészítési szekvenciák komplikáltak, és azt illusztrálják, hogy a párhuzamosan

77 Renov, Michael: Introduction: The Truth about Non-fiction. In: Renov, Michael (ed.): *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993. pp. 2–3.

78 Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. p. xv.

79 Forgács Péter, a found footage-al dolgozó magyar filmkészítő *A Maelstrom* (*The Maelstrom: A Family Chronicle*, 1997) című munkája fájdalmasan mutatja meg ennek az ellenkezőjét. Míg a *Tak for Alt* című filmben Judy Meisel túlélte az eseményeket, de családi videók nem maradtak fenn, a *The Maelstrom* képsora olyan privát filmfelvételekből áll össze, amelyek egy majdnem teljesen elpusztított családot ábrázolnak.

futó emlékezeti és filmes skálák nem feleltethetőek meg egy az egyben egymásnak, mert míg Judy emlékezete a múltjában fellelhető valódi emberekről alkot képeket, a filmnek színészek használatához kell folyamodnia. Ez utóbbi egy filmes „fantázia,” ami a valóságra támaszkodik: nem rendelkezünk létező képpel Judy anyjának kezeiről, de minden okunk megvan rá, hogy elhiggyük erről a nőről, hogy süttött kalácsot az azt megelőző években, hogy a Stutthoff koncentrációs tábor gázkamrájában életét vesztette.

Azonban még ha nem is süttött volna kalácsot (ha a szekvencia nem csak hiteltelen, de hamis is lenne), talán még akkor is védelmembe venném az ilyenfajta fikció alkalmazását – ha egyértelműen fikcióként lenne bemutatva –, a zsidó szertartás felidézése miatt. Amiatt, hogy egy olyan fantázia lenne, ami – ha őt magát nem is – másokat valóban érintene, csakúgy, mint egy olyan képzeletbeli közösséget, amit egy ilyen hipotetikus film talán segítene létrehozni. Ezzel szemben, ha a felvételek eredetileg valóban otthon készültek volna, akkor azt hangsúlyoznám, hogy a fantáziaelemek még mindig átszövik a film valóságértékét. Mivel a helyzet valóban ez, a döntés, hogy bemutatásra kerül egy kalácsot készítő kéz, és ez a szekvencia más szekvenciákhoz illetve helyezkedik el a filmben, az emlékezet és/vagy a filmkészítés aktív (még ha tudattalan is) folyamataira utal, térben és időben eltávolodva a múltbeli eseményektől, amelyekre a képek vonatkoznak.

Az újrajátszott filmfelvételek használata nem ugyanazt a jelentést hozza létre, mint az archív filmfelvételek felhasználása. A különbség különbséget jelent. A lényeg azonban nem az, hogy a helyes reprezentációt elkülönítsük a helytelentől, hanem hogy az egyedi esetekben és a különbségekben a történelem, az emlékezet és a fantázia működését lássuk.

Ezért ebben a könyvben szoros szöveges elemzések szerepelnek a kiválasztott traumafilmekről, melyek saját film-történeti kontextusban és a kortárs emlékezetelméletekből származó fogalmak segítségével kerülnek vizsgálat alá. Mivel az apa és lánya közötti vérfertőzés (a gyermekkori szexuális bántalmazás legfenyegetőbb formája) szolgált a pszichológiai szakirodalomban az elméletek leggazdagabb forrásául,

váltotta ki a leghevesebb nyilvános vitát és képezte a filmes reprezentáció egy jelentős területének alapját, a következő három fejezetet (II. rész) azoknak a hollywoodi filmeknek, tévéfilmeknek és kísérleti dokumentumfilmeknek szenteltem, melyek ezzel a témával foglalkoznak. Az utolsó két fejezet (III. rész) az igazság fantáziabarát felfogásával járó következtetések körét fogja kibővíteni a holokausztról szóló új dokumentumfilm munkák tanulmányozásával.

A II. részben szereplő családi traumafilmekről a III. rész nyilvános történelmi dokumentumfilmjeire való váltás politikai döntés a részemről. Ennek a szerkezetnek az elfogadásával azt remélem megmutatni, hogy a két kategória nem teljes mértékben ellentéte egymásnak a valósághű és a képzeletszülte konstrukciók alkalmazásának tekintetében. A nyilvános történelem adós a személyes emlékezetnek, és a személyes emlékezet társadalmi kontextusba ágyazódik. Természetesen, ahogy azt a bevezetőben elismertem, a gyermekek saját otthonukban való bántalmazásának esetei, valamint a gyermekek és szüleik otthonukból való elhurcolása és táborokba zárása, illetve az egész zsidó népességnek a náci végső megoldás szándékos célpontjaként való kezelése mind viszonylagos és jelentőségteljes történeti sajátossággal bírnak. Azonban sokat nyerhetünk abból, ha kapcsolódási pontjaik mentén vesszük szemügyre a vérfertőzés és a holokauszt emlékezetét. Az 1980-as években az első megnyilvánulások a nők saját otthonukban való áldozattá válásának és a katonák csatatéren való traumatizálódásának hasonló hatásairól valódi előrelépést hoztak a traumatikus emlékezet irodalmában, mivel a pszichiáterek és pszichológusok egyesítették erőforrásaikat. Én azt várom, hogy az 1990-es évek közepén kezdődő nyilvános támadások a nők visszanyert emlékezetével szemben végül némi pozitív hozadékkal is szolgálnak majd a fantázia elemekről szóló nagyobb számú tanulmány formájában, mivel ez nem csak a gyermekkori szexuális bántalmazást, hanem a háborút túlélők emlékeinek is a velejárói. Például megváltozik az a közvélekedés, hogy a katonák beszámolóit saját háborús tapasztalataikról mindenféle problémától mentesen igazak⁸⁰ lennének. Természetesen ők elkövetők voltak, és nem az áldozatok, de a korábbi

80 Lásd: Frankel, Fred H.: The Concept of Flashbacks in Historical Perspective. *International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*. 42 (1994) no. 4. pp. 321–36. A szakirodalom áttekintése alapján Frankel arra a megállapításra jut, hogy a háborús traumával kapcsolatos visszaemlékezésekről és a gyermekkori szexuális abúzus emlékeiről általában úgy írnak, mintha valósághű emlékek lennének (Frankel írása 1993-ban született, még azelőtt, hogy a nők visszanyert emlékeit a nyilvánosság felháborodottan hamis emlékeknek tekintette volna). De érdekes módon e vizsgálatok szoros elemzése rámutatott arra, hogy a vizsgálatok maguk is tartal-

szenátor, Bob Kerrey beszámolóját a vietnámi Mekong-delta egy elszigetelt falujában történt rajtaütésről – melynek során tizenhárom fegyvertelen nőt és gyereket öltek meg – többen megkérdőjelezték. A többi beszámoló, köztük a különítmény egy másik tagjé és egy vietnámi női szemtanúé, jelentősen eltérnek a Kerrey által elmondottaktól. Ezek az utóbbi személyek úgy jellemezték a rajtaütést, mint bűncselekmény mértékű embertelenséget. Kerrey, majdnem összezavarodva a különbségek magyarázatát illetően, a következővel állt elő: „Kérem, értsék meg, hogy az eseménnyel kapcsolatos emlékeimet elhomályosítja az este, a kor és a kívánság köde. Teljességgel lehetséges, hogy sok mindent kihagyok” – vagy éppen hozzátesz, kockáztatná meg én.⁸¹ Egy erről szóló film akkor működne a legjobban, ha egyfajta traumaesztétikát alkalmazna. Mindenesetre azt remélem, hogy a vérfertőzés filmes- és videó-reprezentációi, valamint a holokauszt reprezentációi között mozogva rávilágíthatok, hogy a traumafilmelek – a maguk töredezettségével és non-linearitásával – mit kell hogy megtanítsanak nekünk a történelem és az emlékezet kapcsolatáról.

A második fejezet az incesztus téma reprezentációjának – és jelentős mértékben az ezzel kapcsolatos mulasztásnak – a klasszikus hollywoodi történetét nyújtja. A vérfertőzést azonban nem porlasztották szét, csak disszociálták. Lehet, hogy a *Királyok sora* (*Kings Raw*, Sam Wood, 1942) és a *Freud: A titkos szenvedély* (*Freud*, John Huston, 1962) című filmek végső verziójából hiányzik, de a filmek extratextuális elemeiben megtalálható. Ide tartozik egy bestseller regény, egy filmtrailer, számos forgatókönyv verzió, freudi esettanulmányok, valamint pszichiáterek és filmgyári alkalmazottak között lezajlott levelezések.

Az 1980-as és 1990-es években a feminista írások és az ilyen irányú aktivizmus rábírta a televíziós műsorokat, hogy foglalkozzanak a vérfertőzés rejtett témájával. Azonban a harmadik fejezet szoros elemzése mellett fog érvelni, hogy a *Sybil* (Daniel Petrie, 1976), a *Shattered Trust: The Shari Karney Story* (Bill Corcoran, 1993) és a *Liar, Liar* (Jorge Montesi, 1992) című tévéfilmek éppúgy, mint a *Frontline* dokumentumfilmsorozat *Divided memories* részei, megőrzik azt az igaz/hamis kettősséget, ami a történetírást ebbe a zsákutcába juttatta. Ezen a holtponton az önéletrajzi dokumentumfilmek előőrse lendült ál, olyan

darabokkal, mint a *Douglter Rite*, az *Electronic Diary* sorozat (Lynn Hershman, 1984–96), a *Some Nudity Required* (Odette Springer, 1998) és a *Just, Melvin* (James Ronald Whitney, 2000), melyeket a negyedik fejezetben vizsgálók. Ezek a filmek igen bátor módon, vitathatatlanul és vitathatóan tanúsítják igazság és fantázia szükségszerű összefonódását a traumatikus történetírásban.

A III. rész előfeltevése, hogy a személyes a nyilvános történelem része. Az ötödik fejezet *Az utolsó napok* (*The Last Days*, James Moll, 1998) című Oscar-díjas – öt magyar holokauszt túlélő vallomási köré épülő – dokumentumfilmet hasonlítja össze kísérleti társaival, a *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), a *The March* (Abraham Ravett, 1999) és a *Tak for Alt* című filmekkel. Ez a fejezet az utóbbi filmekhez hasonló (ön)életrajzi munkák különleges értéke mellett érvel, mivel ezek áttörik a holokauszttal foglalkozó dokumentumfilmek mereven pozitivistá hagyományait a trauma és emlékezet mélyebb igazságainak megértésére tett próbálkozásuk során. A hatodik fejezet a holokauszt és a holokauszti reprezentáció generációs távolságból való felülvizsgálatával foglalkozik. Bár a túlélők még megjelennek az *Everything's for You* (Abraham Ravett, 1989) és a *Second Generation Video* (Joshua Hirsch, 1995) című filmekben éppúgy, mint a *Mr. Death* című Errol Morris dokumentumfilmben, ezek a darabok a másodgenerációs „feledésre” jellemző nehézségeket hangsúlyozzák, nem pedig azt, amit a túlélők maguk átéltek és ami számukra megmaradt.

Ez a könyv ezáltal furcsa sorstársakról szól. Törekszik rá, hogy megküzdjön az azzal kapcsolatos folyamatos ellenállással, hogy bizonyos szakkifejezéseket egy másik szakkifejezés vonatkozásában érdemes elgondolnunk. Nevezetesen ide tartoznak a kortárs pszichológia és a film, a feminizmus és a történetírás, a kísérleti filmkészítés és a kereskedelmi játékfilmek, a dokumentum- és fikciós filmek, a személyes és nyilvános történelem, valamint a családi- és háborúval kapcsolatos traumák. Ha meg akarjuk érteni, hogy a retrospektív reprezentációs formák hogyan fejezik ki a katasztrófát, akkor meg kell birkóznunk ezeknek az erőteljesen magnetikus szakkifejezéseknek a vonzó és tisztító erejével.

Lénárd-Bella Dorina fordítása

maznak bizonyítékot arra vonatkozóan, hogy a fantáziaelemek az állítólagos valóságú emlékek jellemzői is egyben.

81 Idézi: Vistica, Gregory L.: One Awful Night in Thanh Phong. *New York Times Magazine*. (25 April 2001) p. 54. Köszönöm Juliet Williams-nek, hogy felhívta a figyelmemet erre a cikkre és adott belőle egy másolatot.

Győri Zsolt

Trauma, narratíva, arc

Meghurcolt közösségek krónikái

Egy ember beszél a kamerába nézve. Ez az ismerős kép a televíziós híradótól a reklámfilmeken keresztül a játékfilmig az emberi jelenlétet annak legmarkánsabb formájával, az arc architektúrájával, a szemek és gesztusok kifejezőerejével dokumentálja.

Jelen tanulmány az odafordulás gesztusát vizsgálja a Kádár-korszak beszélőfejes történelmi dokumentumfilmjeiben, különös tekintettel Sára Sándor *Krónika: A második magyar hadsereg a Donnál* (1982), Ember Judit *Pócspetri* (1982), Gazdag Gyula *Társasutazás* (1986), a Gulyás testvérek *Én is Jártam Isonzónál* (1986) és *Törvénytértés nélkül* (1988), Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza *Recsk 1950-1953, Egy titkos kényszermunkatábor története* (1989), valamint Almási Tamás *Ítéletlenül* (1991) című filmjében. Gulyásék, Gyarmati és Böszörményi, illetve Almási filmje jelenti a korpusz magját, melyek a Rákosi-rendszer 1949-53 között működő internáló- és munkatáborainak világról egységes képet festenek. Habár a többi film némileg kiszélesíti a szemtanúi emlékezet történelmi síkját, közös bennük, hogy mind trauma-narratívákon keresztül idézik meg a múltat.

Kiindulásként azt vizsgálom, hogy az ember történelem általi és a múlt archívumok általi eltárgyasítása miként teremtett igényt a történelmi traumákkal szembeesítő beszélőfejes dokumentumfilmek iránt. Ennek keretében a Holokauszt-emlékezet újraalkotására tett kísérleteket és a trauma ábrázolhatóságára irányuló kérdéseket vizsgálom, majd – a magyar korpuszt szem előtt tartva – azzal az egyszerűre fájdalmas és felszabadító folyamattal foglalkozom, amit a rendkívüliség személyiségbomlasztó élményének a szóbeli és testi újraélése jelent. Kérdéseim a trauma esztétikai tapasztalatként való megjelenítésének technikáira vonatkoznak, többek között arra, hogyan hoznak létre közös tapasztalati mezőt és traumaközösséget a filmek, illetve miként ábrázolják a kimondható és a kimondhatat-

lan traumákat. Tézisem szerint a nyolcvanas évek magyar beszélőfejes történelmi dokumentumfilmjei úgy karolták fel a múlttal való szembenézés társadalmi igényét, hogy fokozatosan kidolgozták és egységesen gyakorolták az egyéni traumák kulturális traumává alakításának esztétikai és etikai stratégiáit.

A holokauszt-trauma alakzatai

A dolgozatban vizsgált kérdésekhez fontos analógiát jelentenek a holokauszt-emlékezetben megjelenő arcsító stratégiákhoz kapcsolódó korábbi kutatások. A fentebb érzékeltetett problémák szempontjából is fontos mozzanatot jelöl az emlékezeti diskurzus hatvanas évekre tehető kitágulása, melynek nyomán a 20. század tragikus eseményeire irányuló emlékezést már nem lehetett kizárólag a történelmi jóvátétel szimbolikus gesztusának tekinteni. Jean Amery, Tadeusz Borowski, Primo Levi, Kertész Imre az egyéni trauma kulturális traumaként történő mediatisálásával fontos szerepet játszottak ebben a folyamatban.

Ehhez kapcsolódik a holokauszt-emlékezet intézményes újraalkotásának kísérlete, pontosabban az Eichmann-per és a per koncepcióját kidolgozó Gideon Hausner, Izrael állam főügyészének tevékenysége. Hausner a történelmi beszámoló helyett személyes tanúvallomásokra építette fel a vád stratégiáját, ezzel hozzájárulva „a szemtanú korszakának beköszöntéhez.”¹ Anette Wiewiorka megfogalmazásában a szemtanú-emlékezet „valami közvetlenre és előre támaszkodik ... [ami] az archívumok dokumentumaiból megírt történelem hideg természetével szemben az érzelmekre hat.”²

A traumadiskurzus átalakulásának szempontjából az is kulcsfontosságú, ahogy a holokauszt egy partikuláris történelmi eseményből általános értelmű tragédia nar-

1 Wiewiorka, Anette: *The Era of the Witness*. Ithaca: Cornell University Press, 2006. p. 57.

2 *ibid.* p. 70.

rativaként tárgyiasult, Gyáni Gábor megfogalmazásában a morális egyetemesség eszméjévé vált.³ A trauma referencianarratívájává válva a holokauszt olyan kulturális hivatkozási alapot szolgáltat, ami lehetővé tette, hogy „ismételten és szakadatlanul azonosulni tudjunk (és akarjunk) a valamikori szenvedőkkel, magunkévá téve az ő traumájukat.”⁴ A holokauszt a 20. század formatív traumájaként való felfogása a személyes traumákat a kulturális trauma fennhatósága alá rendelte, intézményesítette,⁵ midőn létrehozta a szenvedés szimbolikus metanarratíváit. Alexander következőképpen határozza meg a kulturális traumát: „A kulturális trauma akkor jön létre, amikor egy közösség tagjai úgy érzik, hogy olyan borzalmas eseménynek vannak kitéve, amely kitörölhetetlen – emlékezetüket örökké átható és jövőbeli identitásukat alapvető és visszavonhatatlan módon meghatározó – nyomokat hagy a csoporttudatukon.”⁶ E definíció szerint, a kulturális traumaalkotás megszünteti az egyén izoláltságát, mintegy kötelezettséget vállal a traumatapasztalat megismertetésére és közösségi feldolgozására. Shoshana Felman releváns kutatásai alapján azt mondhatjuk, hogy a tanúságtétel, a kulturális traumaalkotás akkor érvényes, ha a trauma belső törvényszerűségeit és dinamikáját testesíti meg: figyelmesen hallgatja a tanúságtételt, felfigyelve annak ellentmondásaira, a traumák verbalizálásának korlátaira, a csend és a testbeszéd nyelven túli megszólalásaira⁷, majd ezeket formálja esztétikai vagy másfajta tapasztalattá.

Tehát az eltárgyiasító, univerzális kulturális szimbólumkészletre támaszkodó holokauszt-emlékezet kibővült a testi és érzelmi emlékezéssel, amely a következő évtizedek beszélőfejes dokumentumfilmjeire is nagy hatással volt, mindenek előtt Claude Lanzmann *Shoah* (1985) című monumentális munkájára. A *Shoah* interjúi nem egy történészi narratíva hitelesítését szolgálják. Lanzmann a

szemtanúság problémás voltának megmutatása érdekl. Felman szerint a film a tanúságtételt azáltal szabadítja fel, hogy megfosztja szentségétől: „Az interjúkészítő mindennek előtt a szemtanú némasága iránt tanúsított empátiát és jóindulatot kerüli el, a felek között fennálló kölcsönös egyetértést, ami az igazság elhallgatását szolgálja ... Így lehet életre kelteni a holokausztot és visszaszerezni a tanú-nélküli-eseményt a tanúságtétel és a történelem számára.”⁸ Ebből a megfontolásból került Lanzmann a felvételek egységes nézőpontba rendezését, így segítve elő, hogy a visszaemlékezések ne didaktikus beszéd-eseményekként váljanak a film alapszövetévé. Ily módon a *Shoah* Jean-Francois Lyotard álláspontját érvényesítette, mely szerint a holokausztot leginkább a trauma fenomenje reprezentálja.⁹

Az egyéni trauma felől a kulturális trauma felé

A traumánarratívák és a tanúságtétel átalakulása nyilvánvaló relevanciával bírnak az általam választott vizsgálati korpuszra, az államszocialista korszakban készült magyar beszélőfejes dokumentumfilmekre. Ugyanakkor fontos kihangsúlyozni ezek egyediségét, ami egyfelől a sajátos politikai-társadalmi kontextusban, másfelől a tanúságtételhez kapcsolódó Nyugat-Európaítól különböző társadalmi igényben mutatkozott meg. Kovács András szerint „[a] kelet-európaiak arra akartak választ kapni a történészekről, hogyan zajlottak le valójában a közelmúlt életüket meghatározó nagy történelmi eseményei. Végre az igazságot akarták hallani.”¹⁰ A nyugati tendenciával ellentétben itt nem a hagyományos történettudományos módszerek iránti kritika, hanem az államszocialista időszakban cenzúrázott történeti narratívák megkérdőjelezése tette fontossá a személyes beszámolókat.

3 Gyáni Gábor: Kulturális trauma: adott vagy teremtett? *Studia Literaria* (2011) nos. 3-4. pp. 5-19. p. 14.

4 *ibid.* p. 14.

5 A kulturális trauma megalkotásának intézményes színtereiként Gyáni a vallási intézményeket, művészeti reprezentációkat, jogi intézményeket, tudományos diskurzusokat, a tömegmédiát és az állam bürokráciát említi. (*ibid.* pp. 11-12)

6 Alexander, Jeffrey C.: *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity, 2012. p. 6.

7 Felman, Shoshana: The Return of the Voice: Claude Lanzmann's *Shoah*. In: Felman, Shoshana–Laub M.D., Dori (eds.): *Testimony: The Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London: Routledge, 1992. pp. 204-283. p. 224-225

8 *ibid.*, p. 219. (kiemelés az eredetiben)

9 A gondolatot idézi Pintér Judit Nóra: *A nem múltó jelen*. Budapest: L'Harmattan, 2014. p. 66.

10 Kovács András: Szóroló szóra: Az oral history és a történelmi igazság. *BUKSZ* (1992) no. 1. pp. 88–94. p. 89.

A legfontosabb különbség a holokauszt és a sztálinista terror időszakának szemtanúsága között, hogy az utóbbi esélyt sem kapott a kulturális traumaként való meghatározásra. Bár a társadalom egy részében komoly igény volt az atrocitások csoporttudatba emelésére és továbbörökítésére, sőt egyéni szinten az empatikus azonosulás is bekövetkezett a szenvedőkkel, mindez a nyilvánosságtól elzárva történt. A hivatalos szervek visszaéléseinek dokumentumait elsüllyesztő államhatalomnak és a kollektív gyászmunkát ellehetetlenítő kádári amnéziapolitikának köszönhetően Magyarországon az elnémitott szemtanúk kora köszöntött be. A helyzet a nyolcvanas években változott meg, amikor a politikai enyhülés hatására a revizionista szemléletű történelmi dokumentumfilmek elkészülhettek, még ha a nyilvános vetítés jogát többüktől meg is tagadták.¹¹ Mindez nem volt meglepő: a filmekben feldolgozott történelmi események legitimitásvesztéssel fenyegették a hatalmon lévőköt, az alkotásokban tudatosan használt *oral testimony* módszere pedig a történelem elszenvedőinek adott hangot. Tette ezt egy olyan politikai rendszerben, amely alapideológiáját tekintve éppenséggel a szenvedés nélküli történelem megteremtését tekintette feladatának. A filmeket tehát az elnémitott szemtanúk vallomásának, egy archívum nélküli kor ellenarchívumának, a titkolt történelem elszenvedőinek gyászmunkáját kollektív szintre emelő alkotásoknak tekintem, melyek különösen alkalmasak a traumatikus élmény traumánarratívává alakulásának a vizsgálatára.

Az emlékezetpolitikai tudatossággal bíró beszélőfejes dokumentumfilmek elemzését három fogalom köré szervezem. Ezek a trauma, a narratíva és az arc. A filmes tanúságtétel általam vizsgált formájában azért bír formatív szereppel a trauma, mert szorosan kötődik a múltban elszenvedett testi és szellemi erőszakhoz, az áldozatok kulturális alapértékek iránti bizalomvesztéséhez és ahhoz

az idegenségérzéshez, melyet – Pintér Juditot idézve – „nem tudunk feltartóztatni, a psziché kénytelen befogadni, és mint idegen testet a sajátban: integrálni az élményt.”¹² A traumatikus események utóéletében a verbalizálás azért fontos, mert a forgatás során, a közös emlékezés az értelemadást és a feldolgozást elősegítve idézi meg a múltat. Harold Rosen szerint a lelki folyamatok megértésének az én-narratíva jelenti a kulcsát. Érveit az alábbi öt pontban foglalja össze: „(1) az elbeszélés egy bizonyos gondolkodáshoz és képzeletvilághoz kötődik, (2) a »józan ész« hangján szólal meg, (3) nem kizárólag a megértés tényét tárja elénk, hanem az ehhez vezető utat is átélhetővé teszi, (4) soha nem töri össze a gondolatokat és érzéseket; egy másik ember élő-intim terébe való bevonódás által vált ki belőlünk érzelmeket: tanúságtételként éljük meg, (5) nagy hangsúlyt helyez a hallgató 'cinkossá' tételére.”¹³ Rosen első két szempontja a narratív ön-megértés természetessége, míg második három annak kommunikatív gazdagsága és meggyőzőereje mellett érvel; a tanúságtételt a narratíva szerzője és előadója, valamint a hallgatója és befogatója közösen teremti meg.

A verbális traumafeldolgozás azoknál a tanúságtévők-nél a legelőrehaladottabb, akiknek beszéde folyamatos, elnémulásai nem akaratlanok, hanem tudatosan megválasztottak. Elbeszélésük folyamatosságát a filmesek visszahúzó jelenléte – a hallható kérdések hiánya, az interjú készítőinek láthatatlansága – is elősegíti. Ebben a formában a tanúságtévők egymással és nem a rendezővel kerülnek párbeszédbe, történeteik egymással való összecsengése a traumatapasztalat közösségi dimenzióját hangsúlyozza. Erre a vizsgált filmek mindegyikében találunk példákat. A *Pergőtűzben* (illetve annak teljes, televíziós változatában, a *Krónikában*) Sára Sándor vágással éri el azt a hatás, hogy a megszólalások kollektív emlékfolyammá szerveződnek. A Gulyás testvérek első világháborús veteránfilmjeiben gyakran többen ülnek a kamera előtt és az egykori bajtár-

11 Czirják Pál meglátása szerint a közbeszédben meghatározó szerepet játszó filmművészet belső hangsúlyeltolódása is fontos tényező volt ebben a folyamatban: „[a]mikor a játékfilmek társadalomkritikai szerepvállalása kifulladásig látszott, a játékfilmek helyét a dokumentarizmus vette át ... amely elsősorban jelen idejű társadalmi problémákkal foglalkozott, majd később – a nyolcvanas években – a közelmúlt történelmi eseményeit feldolgozó dokumentumfilmek.” Czirják Pál: *Elbeszéléskényszer, dokumentumfilm és a történelmi emlékezet konstruálása. Adalékok a történelmi dokumentumfilm és az oral history módszertani összevetéséhez. Replika 58* (2007) no. 58. pp. 91–119.p. 100.

12 Pintér Judit Nóra: *A nem múlt jelen.* p. 34. (Kiemelés az eredetiben.)

13 Rosen, Harold: *The Autobiographical Impulse.* In: Tannen, Deborah (szerk.): *Linguistics in Context: Connecting Observation and Understanding.* Norwood, NJ: Ablex, 1988. pp. 69–88. p. 81.

sak közösen rekonstruálják az eseményeket (helyenként, egymás hiányos emlékeit pótolva). Hasonló szerzői stratégia jellemzi a *Pöcspeit*-t, ahol házastársak, közeli családtagok és ismerősök együtt néznek szembe a traumatikus múlttal, illetve a *Recsket* és az *Ítéletlenül* is, melyekben a valahai munkatáborok túlélői, illetve a kistarcsai internálótábor női körletének tagjai beszélnek ki közösen emlékeiket. Ehmann Bea ezt a vonást, az egyéni élménymintázatok közössé olvadását és olvashatóvá tételét tartja az oral testimony módszerén alapuló kutatások fő hozadékának: „A közös, de nem együttes élmény szereplői talán személyesen nem is ismerik egymást, de a közös élményről történő beszédből [...] ráismernek arra, hogy a másik ember és az ő saját élményük között kimutatható azonosságok léteznek”.¹⁴

A közös emlékezetfolyam létrehozásában központi szerepet játszik a technikai apparátus, ami az egyéni gyász-munkát a vágóasztalon társadalmi értékkel ruházza fel. Báron György, Sára Sándor filmjének szerkezetét vizsgálva és a kollektív emlékezőfolyam rítusjellegét hangsúlyozva emeli ki ezt: „A rendező a művészet ősi, tiszta forrásához nyúl vissza: emberek mondják el, egymás után emlékeiket. ... Mindenki a saját személyes történetét meséli, az emlékek fonalából azonban egyetlen közös történet szála szövődik, mint a kultikus emlékezőszertartásokon... ez a refrénszerű ismétlődés a rítusokat és az antik eposzokat idézi.”¹⁵ Ez a tünetértékű megállapítás azt sugallja, hogy e film struktúrája a kulturális trauma szerkezetiségét modellezi, valamint, hogy a szóban forgó dokumentumfilmek összessége létrehozta a kollektív tanúságtételnek azt az esztétikai formáját, ami a társadalmi tapasztalatból hiányzott. Minderre azért lehettek képesek, mert nem tetszelegtek az igazság elmesélőinek szerepében, hanem a narratív önmegértés megrendítő igazságait mutatták meg.

Czirják Pál a szemtanúk személyes narratíváin alapuló filmforma igazságát nem a dokumentumértékben, hanem a hatásorientáltságban, vagyis esztétikai szempontokban határozza meg. Amikor úgy fogalmaz, hogy „a megrendü-

lés magában foglalja a megértést, a megértést ellenben semmi nem kapcsolja szükségszerűen a megrendüléshez”¹⁶, az emlékezet megélt és megrendítő voltának a nézőben kiváltott hatását emeli ki, azt, amit a kulturális trauma narratívái maguk is szolgálnak: az eseményeket személyesen nem megélt emberek számára is hozzáférhetővé teszik a traumatikus élményt.

A nyolcvanas évek magyar történelmi dokumentumfilmjeit a fentebb vizsgált kérdések szorosan összekapcsolják azokkal az egyetemes kánonba tartozó filmekkel, melyeket Linda Williams post-vérité dokumentumfilmeknek nevez és Lanzmann *Shoah*, valamint Errol Moris Keskeny *kék vonal* (1988) című filmje kapcsán elemez. Ezekben az alkotásokban, Williams megfogalmazásában „[b]ár az igazságot »semmi sem garantálja«, és nem lehet az emléket őrző tükrök segítségével transzparens módon visszatükrözni, mindazonáltal a dokumentumfilmes tradíció folyton hátráló célját bizonyos kontingens és parciális igazságok képezik. Ahelyett, hogy a dokumentumfilm igazságának idealisztikus hite és a fikciós eszközökhöz való cinikus folyamodás közt örlődnénk, jobban tesszük, ha a dokumentumfilmet nem az igazság esszenciájaként, hanem stratégiák együtteseként határozzuk meg, amelyek a relatív és kontingens részigazságok horizontjából választanak.”¹⁷ E felfogás szerint az igazság-akará, az igazság minden áron való kimondása, a minden kétségen felül álló igazság lesz gyanús. Ezzel párhuzamosan az esztétikai stratégiák innovatív alkalmazásával kimondható igazság szerepe értékelődik fel. Felértékelődik az a fajta kérdezői állhatatosság, melynek következtében az igazság nem várt pillanatokban, esetlegesen és esendően tódul fel. A szóban forgó filmek hangokat és történeteket közvetítenek, melyek igazsága nem a történelem ítélőszéke előtt nyer legitimitást, hanem a kibeszélés iránti igény szervezte dramaturgiában.

A dramaturgiai szerveződik igazság érzékletes példáját kínálja a *Törvénysértés nélkül* egy emlékezős jelene. Idős zsidó házaspár női tagja, a korábbi megszólalók

14 Ehmann Bea: Az egyén a történelem sodrában: a pszichikus időélmény egy típusa mint a kollektív élményuniverzum megteremtője. *Magyar Tudomány* (2003) no. 1. p. 38.

15 Báron György: Túlélők. Sára Sándor dokumentumfilmjéről. *Mozgó Világ* (1983) no. 9. pp. 69–70.

16 Czirják Pál: *Elbeszélőkényszer, dokumentumfilm és a történelmi emlékezet konstruálása*. p. 114.

17 Williams, Linda: Emlékek nélküli tükrök: Igazság, történelem és az új dokumentumfilm. (trans. Tokai Tamás – Török Ervin). *Apertúra* (2014) tavasz. <http://uj.apertura.hu/2014/tavasz/williams-emlekek-nelkuli-tukrok-igazsag-tortenelem-es-az-uj-dokumentumfilm/html>



Törvénysértés nélkül

elbeszéléseivel rezonálva, részletezi a deportálás és egy többnapos vonatút viszontagságait. A megérkezést úgy említi, mint a megkönnyebbülés pillanatát, ugyanakkor a narratív önértelmezés gesztusaként hozzáteszi, hogy a legrosszabb ezután következett. Az itt következő emlékeket a teljességükben idézem: „Mentünk az anyósommal négyen és mondja ott egy férfi, aki rendezte a sorokat, hogy a gyerekeket adjátok a szülők kezébe, a szülőket megmentitek vele. A két drága gyerekem fogta a nagyanyjuk kezét és nem vettem észre, hogy pár perc múlva odaértünk a választáshoz, ahol a Mengele állt és engem löktek jobbra, mert nem akartam menni jobbra. A két gyereket vitte az anyósom balra. A kisfiam látta, hogy hátba ütöttek, hogy menjek jobbra a munkások közé. Ők pedig mentek a halálba.” (1:37:00-1:39:19) A hang ezen a ponton végleg megbicsaklik, a beszélő zokogni kezd. A jelenet során a néző először talán tanácstalanságot érez: Mengele nevének elhangzásakor a múlt egy korábbi rétege kerül megidézésre, ami bizonytalanságot szül. Milyen deportálásról van szó? Hogyan kerültünk a Hortobágyról Auschwitz-Birkenaubá? Mi a kapcsolat e kettő között, illetve hogyan függ össze a sztálinista terror és a náci népiirtás? Ezekre a kérdésekre a film nem válaszol; a személyes emlékezetrétegek egymásra vetítésének stratégiája maga a válasz. A totalitárius rendszerek mély embergyűlöletéről kínál képet az elbeszélés-

dialógusok szerkesztése, ami a tragikus emlékezettképpen Auschwitz-ot a kietlen Hortobágyra helyezi. Tóth Péter Pál megfogalmazásában: „Hortobágyon tehát – nem az embertelenség statisztikai szerint, hanem lényegét tekintve – Auschwitz folytatódik.”¹⁸ A vizsgált korpusz egészét tekintve ez a jelenet teremt a legnyilvánvalóbb kapcsolatot a megsemmisítő táborok és a magyar Gulág között. Alexander fogalmát használva, a holokauszt olyan hídalkotó metaforaként jelenik meg, ami egyfelől az internálótáborokat egyetemes morális problémaként határozza meg, másfelől rámutat a specifikusan magyar kulturális trauma hiányára.

Verbalizáció és testiség között: kevert traumanarratívák

Az imént felidézett jelentben a történetmesélő zaklattottsága a traumatikus elbeszélés testiesüléseként vált ki megrendítő hatást a nézőből. A trauma jelenvalóságának legékesebb bizonyítéka maga a beszéd elnémulásával hangsúlyossá váló arc. A traumakutatások döntő része a szóbeliség és a testiség traumához való viszonyát külön kategóriaként kezeli, Takács Miklós érvelésében például „a test médiuma [...] még a legkézenfekvőbb médiumtól, a szó-

¹⁸ Tóth Péter Pál: *A Gulás testvérek*. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia, 2017. p. 144.

beliségtől is radikálisan különbözik.”¹⁹ Értékes szempontot kínál Irit Selfen, aki pszichiátriai kezelésben részesülő idős holokauszt-túlélőkkel készített interjúk során²⁰ jut arra, hogy a csend a verbalizáció részét képezi: „A csendek tömörek, értelemmel teltek, semmint üresek. Fontos volt felismerni a narratívában elfoglalt helyüket: mit követtek és mit előztek meg; felismerni a hozzájuk kapcsolódó testbeszédet, az arc sajátságát, a lélegzést. A némaság gyakran akkor következik, amikor a túlélő története a legfájdalmasabb részhez ér, a legfájdalmasabb veszteségekig.”²¹ Selfen az interjúalanyok elnémulását, a testbeszéd felerősödését a narratíva részének tekinti. Ezzel egyetértésben úgy gondolom, hogy fontos megérteni, mi az, amit a verbalitás képtelen racionalizálni és csak a test tanúságtétele képes kifejezni. Az elkövetkező részben példákkal illusztrálom a traumánarratívák kevertségét, kettős, szóbeliségbe és testnyelvbe való mediális beágyazottságát.

A dokumentumfilmek szereplőinek visszaemlékezései nem egységesen viselik a trauma terhét. A forgatást vállaló személyek a gyázmunkát már megkezdték, többségük le is zárta azt és képes a múltat múltként, objektíven, értelmezően szemlélni. Vajda Mihály – a beszélőfejes műfaj általános jellemzőként értendő – megfogalmazásában: „[t]örténetik filmbeli újraélése kerek és differenciált világot teremtett bennük.”²² A trauma narratív szublimációja esetükben sikeres: élettörténetük fájdalmas epizódja tanúságként és tapasztalatként beépült identitásukba. A traumánarratíva strukturáltsága a sikeres gyázmunkát jelzi és olvashatóvá teszi az élettörténetben bekövetkező töréseket. Ehmann Bea a pszichológiailag releváns markerek nyomán értelmezi az identitás egyensúlyi állapotát megtörő közös élményeket, melyek a jelen korpuszban szereplő narratívák esetében térbeli, közösségi, testi, generációs és munkához kapcsolódó törésekként jelennek meg. A szerzőnő a kronológia felborulását is az egyik ilyen markernek tekinti: „valamely traumatizáló eseményhez ér-

kezik, a kronologikus idő mintázata megváltozik, a trauma kisiklik az elbeszélés kronológiájából. A traumatizáló eseménnyel kapcsolatos idővonatkozások mintegy időtlenné me-revednek.”²³ A Törvénysértés nélkül Auschwitz-ot megjárt szemtanújának fentebb idézett elbeszélése jól érzékelteti ezt a kisiklottságot.

Mivel a deportálás és utazás emlékei jelentik a trauma-narratíva kezdőpontját, mások esetében is ezek váltják ki a leghevesebb érzelmi reakciókat a beszélőkből, jelezve az identitást ért törés súlyát és feldolgozásának mai napig tartó nehézségét. Az elszakadás a fizikai otthontól megkerülhetetlen élmény, a narratíva egészét megalapozza. A deportálás a megszokott életet „kibillentí a nyugalmi állapotából, és ezzel magát a rend egzisztenciális adottságát, evidenciáját kérdőjelezi meg és függeszti föl”²⁴, mely kizökent állapot jelölésére Virágh Szabolcs a rendkívüliség fogalmát használja. A rendkívüliség tapasztalatának ereje alapvetően befolyásolja azt, hogy verbálisan vagy testileg, illetve hogy mennyire tartósan manifesztálódik a trauma a tanúságtétel során.

A kiválasztott korpusz vizsgálata arra enged következtetni, hogy a táborban/fronton eltöltött mindennapok kötött időbeosztása – vagyis az irányítás elvesztése afelett, hogy mikor mit csinál az ember – kevésbé rombolja az identitást, mint a fizikai erőszak és a halál emlékei. Az ágenciavesztés legmarkánsabb formáját a testi abúzusok – fenytések, verések, kínzások – jelentették, melyek leginkább az internáló- és munkatáborokra (Hortobágy, Kistarcsa, Recsk), illetve megtorlóakciókra (Pócspetri) volt jellemző. A háborús veteránok esetében (Isonzó, Don-kanyar) a frontszolgálattal járó fizikai és lelki megpróbáltatások – sebesülések, hideg, éhezés, halálközelség – vált ki heves testi reakciókat. Az emlékező test maga is a testi traumák felidézésekor a legsérülékenyebb, a fizikai kiszolgáltatottság „olyan seb, ami soha az életbe be nem fog gyógyulni”, mondja Almási filmjének egyik szereplője. Egy

19 Takács Miklós: A kulturális trauma elmélete a bírálatok tükrében. *Studia Litteraria* (2011) nos. 3–4. pp. 36–51. p. 44.

20 A kutatást az izraeli Beer-Yaakov and Lev-Hasharon kórházakban végezték 2002 és 2003-ban. A Rael Strous vezette projekt keretében 24 videóinterjú készült, melyeket 2013-ban a Yale Egyetem *Sterling Memorial Library* archívuma őriz.

21 Selfen, Irit: *The Israel Story: My Story*. In: Dori Laub – Andreas Hamburger (eds.): *Psychoanalysis and Holocaust Testimony*. London New York: Routledge 2017. pp. 202–208. p. 203.

22 Vajda Mihály: A dokumentarizmus emberi lehetőségei. *Kapu* 3 (1990) no.4. pp. 72–74. p. 74.

23 Ehmann Bea: *Az egyén a történelem sodrában*. p. 38.

24 Virágh Szabolcs: Trauma és történelem találkozása. *Emlékezet, reprezentáció, rítus. BUKSZ* 23. (2011) no. 2. pp. 161–170. p. 166.



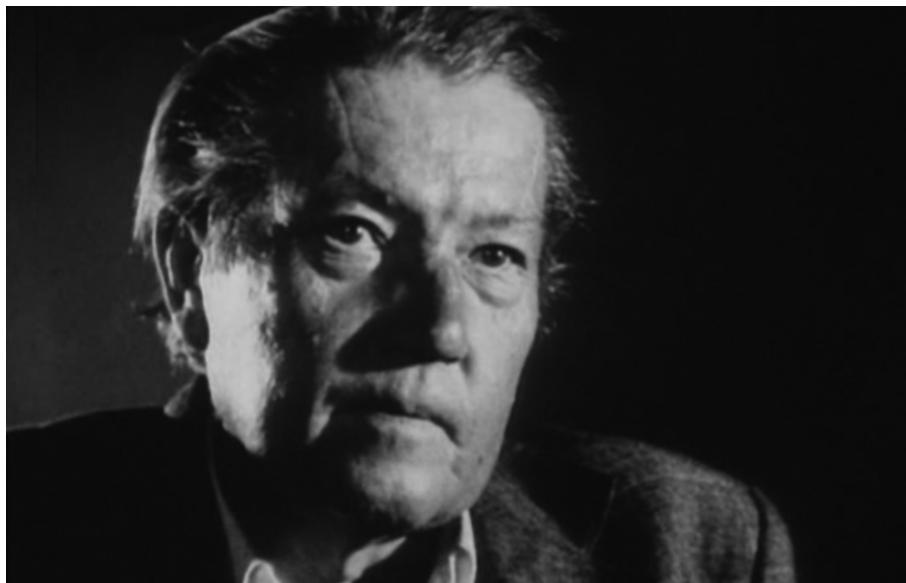
Pócspetri

idős parasztember az életet visszafordíthatatlanul kikölkentő, a test máig tartó traumájáról beszél: „Ézért vagyok ilyen koldus, szar vagyok ... addig ember voltam, most már nem vagyok ember ... Máshogy nem tudom elmondani, mert így volt ... Szeretném az agyamból kiverni, nem is akarok vissza se emlékezni”. A rendkívüliség kitörölhetetlen tapasztalatáról adnak tanúbizonyságot más filmekben azok a szereplők, elsősorban a veteránok, akik maradandó testi sérülést szenvedtek el. Ugyancsak tünetértékű, hogy milyen változatos módokon nevezik meg a Pócspetriben elkövetett testi abúzust: „megneveltek”, „megszorongattak”, „megpácoltak”, „megcsípett”, „fenéken rúgtak”, „nekem jöttek mint a macskának”, „meg síp-súpoltak”, „megkaptuk a magunkét”, „mindenki kikapott”. E szavak elhangzásakor a kényszeredett mosolyok elbicsakló hang, eltorzult arcok, némaság és könnyek követik. A gyakran elhangzó tömondat – „Kikaptam!” / „Kikaptunk” – igen érzékletesen fejezi ki a traumaélményt és annak identitásromboló hatását.

A test drámája akkor helyeződik előtérbe az interjúk során, amikor az embert testté redukáló erőszak emlékei kerülnek szóba: a testi trauma az értelmezés helyett tehetetlenségérzésben és akaratlan reakciókban jut kifejezésre, a túlélőből a negatív élményeket újra és újra átélő

személy lesz, olyasvalaki, aki koherens én-narratívája felett elveszíti az irányítást, önmagától elidegenedik. A dokumentumfilmek szerint a testi traumák túlja, a testi kiszolgáltatottság nyomán érzett szégyenérzet különösen a paraszti kultúrában szocializálódott áldozatok esetében jelent visszafordíthatatlan törést. Számukra a paternalista hatalomtól való félelem még a késő Kádár-korban is erős volt; a városi értelmiség képviselőivel ellentétben ezek az emberek kevesebb és homályos tudással rendelkeztek a rendszer felpuhulásáról. „Nem lesz ebből nekem valami bajom?” kérdezi a Pócspetri egyik idős szereplője, mely kérdés bizonyára nemcsak a saját biztonsága, hanem gyerekei és azok családja iránti aggodalmat tükrözi. A múltban elszennvedett meghurcoltatások ellen sem ezek az áldozatok nem rendelkeznek olyan védőmechanizmusokkal, mint azok az értelmiségiek, akik nagyfokú önmegfogalmazási képességgel beszélnek az őket ért atrocitásokról. Nem mintha ők kevesebbet szenvedtek volna, de az életük későbbi sikerei és az ezzel járó társadalmi elismerés megkönnyítette a trauma narrativizálását, az élettörténetbe való beágyazását.

Értelmezésében, az ágenciaszerzés beteljesíthetlenségéről leginkább az arc tanúskodik. Gazdag Gyula *Társasutazás* című dokumentumfilmjében, Holokauszt túlélők térnek vissza Auschwitz-Birkenaubába. A filmben megjelenő egyik nő egy elszórt szobában beszél, csak fejének kontúrjai vehetők ki, arca láthatatlan. Később megtudjuk, hogy a lágerben elszennvedett fejsérülése miatt sokat betegeskedik, sőt a közelmúltban kórházi kezelésre kényszerült. A kórteremben szem- és fültanúja volt, ahogy az egyik betegtársa Hitlert méltatta és egyedüli bűnének azt tartotta, hogy a zsidók kiirtásában tökéletesen munkát végzett. Az antiszemitizmus keltette félelmek miatt nem vállalja arcát a kamera előtt. Arcának láthatatlansága áldozatiságának jelenvalóságát szimbolizálja: az arc az a valami, ami miatt bajba kerülhet, amit el kell rejtse félelmében. A hanggá redukált túlélő nem osztozhat maradéktalanul a múltat feldolgozó narratívában, nem lehet teljesen az önmaga ura. Míg az előbbi példa az ágenciaszerzésre, az utóbbi ágenciavesztésre utal. A *Törvénytörés nélkül* szereplői arról beszélnek, hogy milyen nehéz volt a táborigény után megszokni a normális életet, mennyi időbe telt nem abban a hitben felriadni a legkisebb éjszakai zajra, hogy örök állnak az ágy felett, vagy nem a dunyha alatt átöltözni reggelente, ahogy az intimszférát nélkülöző barakkban kellett. Ezeknek az embereknek az életbe való visszatérés a



Recsk

múlt elsajátítását jelentette: hogy miként lehet félelem nélkül együtt élni a traumával. A *Társasutazás* szereplője erre képtelen: arctalanságával a félelmet testesíti meg. Gazdag bátorsága abban rejlik, hogy a traumát nem a lezártak tekintett, történelmi múltba helyezi, hanem a jelenbe.

Traumatikus (el)hallgatás

A trauma személyiségformáló hatását érzékletesen bemutató beszélőfejes dokumentumfilmek nem hagynak kétséget afelől, hogy az internáló- és munkatáborok áldozatai a foglyok mellett a fogvatartók voltak. Egnémelyüknek a filmek készítésének idejéig sem sikerült feldolgozni, elsajátítani a traumát, mivel az erőszakos események a narratív éntudat és identitásformálás alappilléreiként szolgáltak. A *Recsk* és a *Törvénysértés nélkül* ennek az összefüggésnek a megértéséhez fontos adalékokkal szolgál. A filmben megszólaló volt ÁVH-sok többsége szegényparaszti sorból származott és a társadalmi mobilitás reményében csatlakoztak a hatósághoz. A társadalmi státusban gyakran felettük lévő rabok uraiként a kiválasztottság, a felsőbbrendűség érzése megerősödött bennük, generációkra visszamenő frusztrációkat élhettek ki a kegyetlenkedésekkel. Az egyik kistarcsai internált érzékletesen írja le a jelenséget: „ijesztő és félelmetes volt... a hatalmas nő, a feszülő egyenruhával és a göggel, a hatalom göggyével. Egy pri-

mitív embernek hatalma van egy csomó szellemi ember fölött. Maga nem tudja milyen erőt adott az neki, hogy ő, a senki, parancsolhat grófkisasszonyoknak, hercegisasszonyoknak, írónak és művészeknek.” Gyarmathy és Böszörményi a megszólalókat ábrázoló fiatalkori fényképeket vág az interjúk alá, melyek jól érzékeltetik a rabok és öreik társadalmi különbségét: a polgári háttérrel rendelkező, rendszerellenesnek minősített férfiak műteremben készült, szépen komponált portréképeken jelennek meg, míg a karhatalmisták arcát csoportképekből kivágyva és felnagyítva látjuk. A fényképek pszichológiai kommentárok is: egyfelől önálló akarattal rendelkező, független individuumokat, másfelől falkába szervezett és egy felsőbb hatalom által irányított tömegembereket ábrázolnak, továbbá, míg a traumák a kirekesztettekbeli valós közösséget kovácsoltak az idő múlásával, a rendszer valahai kegyeltjei a korszak leáldozásával önazonosságukat veszítették. Az ávosokat, akiket feladatuk végeztével szélnek eresztettek, a Rákosi-rendszer árváiként mutatja be a film, gyakran mentálisan és fizikailag is megtört emberekként. Olyanokként, akik hatalmi pozícióba kerülve megélték az ágenciaszerést, ám ez olyan erkölcstelen, emberileg elidegenítő cselekedetekhez kapcsolódott, melyeket kénytelenek voltak később megtagadni és elfojtani. Míg a Kádár-korszak amnéziapolitikája lehetővé tette, hogy a törvény előtt ne kelljen felelni tetteikért, a szégyenteljes élmények kibeszéletlensége miatt identitásuk csapdahelyzetbe került: a trauma

elfojtásának kényszere esetükben olyan törést okoz, ami feloldhatatlannak bizonyul.

A recski munkatáborban szolgált valahai államvédelmis esetében a tábori tapasztalatok okozta törés alkoholizmushoz vezetett: „Megdöbentett az, hogy Magyarországon lehet ilyen tábor, mikor mi különbe vagyunk a Gestapótól, az SS-től, a Nyilasoktól, és nem vagyunk. Nehéz volt elviselni. És hová vitt? Az ital felé.” A legtöbb ávóssal ellentétben ő nem mentegetőzik azzal, hogy egy erőszak-szervezet tagjaként mindössze parancsot teljesített, hanem arról beszél, hogy a háború után több filmet látott a náci megsemmisítő táborokról, majd Recskre történő áthelyezésekor a vászonról ismert pokol megelevenedett körülötte, annak aktív résztvevőjévé vált. Undorát és büntudatát az alkoholmámorban volt képes bűnbánattá alakítani. Nem ő az egyetlen példa a traumát egyedül önpusztítással semlegesíteni képes psziché patológiájára, a film a táborban öngyilkosságot elkövető örökről is megemlékezik.

Az örök (el)hallgatása az erőszakhoz kapcsolódó élmények esetében a legnyilvánvalóbb; nagyrészt az erőszakos cselekedetekben játszott szerepüket, kisebb részüket az erőszak táborokban való jelenlétét tagadták a kamera előtt. Tetteiket/az erőszakot a leghírhedtebb kegyetlenkedők tagadták a legkonzekvensebben. A *Törvénytörés nélkülben* megjelenő Balla Mihály, ávós altiszt és táborparancsnok patológiája gondolatmenetem szempontjából kiemelt fontosságú narratív önértelmezésre tesz kísérletet. Az ötvenes évek végén pszichiátriai kezelésben részesült férfi az identitásválságával való nyílt szembenézés kísérletéről beszél: „1956 után lelkileg is, testileg is, filozófiailag is összeroppantam, összeomlott bennem a világ... magamból kezdtem kiindulni, hogy a fiatal-ságomtól kezdve milyen ellentmondások és összeütközések voltak. A lelki világokat átvizsgáltam és mindig találtam benne töréseket... rossz irányú sorsfordulókat.” Ez a koherens én-tudat megteremtését célzó narratív önértelmezés hirtelen megszakad és Tóth Péter Pál szavait idézve egy „lelkileg láthatóan sérült ember jelenik meg, s kezd zűrzavaros halandzsába istenről, hitről.”²⁵ Tóth, nem alaptalanul, egy kényszerképzetektől szenvedő embernek tekinti a volt ávóst, az alábbiakban mégis arra tesz kísérletet,

hogy az önfeloldozás nagy tudatossággal felépített stratégiáját olvassam ki viselkedéséből.

A hirtelen látványos átváltozás során a férfi a kórházban megtapasztalt epifanikus élményéről beszél, arról, hogy miután orvosa egészségesnek nyilvánította, egy végtelen boldog, súlytalan állapotba került, ami hozzásegítette bűnei meggyónásához és az isteni jelenlét megtapasztalásához. A férfi narratívája szerint a jelenés a feloldozást, a kigyógyulást, a rossz lelkiismeret igájától való megszabadulást szimbolizálja: identitásválsága végét, traumáinak transzcendens feloldását. Véleményem szerint ez a színpadi gesztikulációval övezett elbeszélés egy hatásosan előadott fedőnarratíva. Lehetetlensége abból a nyilvánvaló elhallgatásból fakad, ahogy az életében bekövetkezett töréseket a férfi konzekvensen a politikai helyzetből, a sztálinizmus visszásságaiból semmint hortobágyi internálótáborban betöltött dicstelen szerepből vezeti le. Az elhallgatás azért is nyer hangsúlyosan patológikus jelleget, mert tudatos elhárítást sejtet, amit színpadi gesztikulációja csak még hangsúlyosabbá tesz.²⁶ Balla elhíti magával, hogy a kulturális trauma megkonstruálásának nem része a személyes érintettség kibeszélése. A férfi nem él a filmes szituáció kínált gyónási lehetőséggel, és Gulyás Gyula a tábori erőszakra vonatkozó kérdésére a tagadás szellemében válaszolja meg: „Én nem voltam a fizikai erőszaknak sohase a híve... az emberekben nagyon bíztam.”

A gyónás lehetőségének a visszautasításával kétszerelesen is bezárul a kör a volt ávós körül. A következő jelenetben egy vetítőterem vásznáról, volt áldozatainak mondja hazugságait, akik a kollektív szembesítés aktusaként, érzelmileg fűtött állapotban ecsetelik a férfi kegyetlenkedését, agresszív természetét. Egyfelől a szemtanúk történeti tekintete, másfelől a kulturális trauma megalkotásának folyamata leplezi le. Az egyik néző mégis megbocsájtásra szólít fel, mondván „[Balla] odáig jutott a bűnbánatban szerintem, hogy az elméje is megzavarodott.” Egy olyan ember szavai ezek, aki már elsajátította a traumáját, és olyan árnyalatokban gazdag világot teremtett magának, melyben létezik feloldozás. Vajda Mihály szerint „ebben a kerek és differenciált világban nincs bosszúvágy, csak megbocsátás, nem mintha azt hinnénk, hogy a gonosz sem szolgált rá a

25 Tóth Péter Pál: *A Gulyás testvérek*. p. 144.

26 Balla testbeszédének jelentőségét jól tükrözi, hogy a film dialóglistája is jelzi zárójeles megjegyzésként.



Törvénysértés nélkül

*büntetésre, hanem mert akinek sikerül saját élete szubjektumává lennie, az tudja: az ítékezés igen-igen kétélű dolog.*²⁷ Balla lelki kínokat verbalizálni képtelen világából hiányzik a bűnbánat. Ez a világ nem jutott túl a megítéltetés féelmén és paradox módon azoknak az ítéletétől retteg, akik nem akarnak felette ítékezni.

A felidézett jelenet kiszélesíti a trauma közös tapasztalattá alakításának esztétikai technikáit. Korábban volt már szó arról, hogyan lehet az egyes tanúságtételek egymás mellé rendezésével a vágóasztalon megteremtteni a közös élményuniverzumot. A vetítőterem a kulturális trauma megalkotásának egyszerre fizikai és szimbolikus helye. Amikor a Gulyás testvérek úgy döntenek, hogy a megvágott nyersanyagot (a film szinte kész változatát) bemutatják az áldozatoknak, majd reakcióikat és kommentárjaikat beleszerkesztik a *Törvénysértés nélkül* végső változatába, az egyéni trauma kulturális traumává formálásának esztétikai síkjáról átlépnek az etikai síkjára. A viszszavetítés – ami az antropológiai film etikai fordulatával vált népszerű eljárássá és a „kamerás ember” domináns helyzetét volt hivatott felszámolni – a Gulyás testvérek szándéka szerint egyenlősítő szereppel bír és a filmben megszólaló emberek társszerzőkké válását szolgálja. Ez az áldozatok ágenciaszerzésének kiteljesedéséhez vezet, mivel a verbalizált énnarratíva a saját élet feletti szerzőség visz-

szanyerését jelöli. Orvosok, tudósok szájából hallva közhelyessé válik ez az igazság, maguk az áldozatok ritkán beszélnek a trauma verbalizálásának jótékony hatásáról. Egy ilyen pillanatot örökít meg a *Málenkij robot*, Gulyásék filmje. Miután pszichiátriai kezelése során orvosának is elmesélte emlékeit, a film idős szereplője így fogalmaz: „Akkor már énnekem semmi bajom nem volt, mikor kiöntöttem a szívemet, semmi bajom nem volt, nem fulladtam. Mintha újjászülettem volna.” A mindenkori áldozatok tapasztalatát is kifejezve ismeri el a személyes gyázmunka szerepét a szubjektum újjászületésében. A filmkészítő egy nem kevésbé fojtogató világban annak feladatát vállalja magára, hogy a kollektív gyázmunkát sürgetve elősegítse a közösség újjászületését.

Összegzés

Tanulmányom fókuszában nyolcvanas években készült magyar beszélőfejes dokumentumfilmek állnak, melyek egyedi politikai-társadalmi helyzetben vállalkoznak a múltidézésre, következőképpen a filmes tanúságtétel egyedi formáját képviselik. Bár társadalmi küldetésüknek részét képezte a történelmi igazságtalanságok feltárása és a korszak portréjának megrajzolása a társadalomból ki-

²⁷ Vajda Mihály: A dokumentarizmus emberi lehetőségei. p. 74.

rekesztett, jogfosztott csoportok mikroperspektívájából, jelen tanulmány az egyéni trauma kulturális traumává alakításának folyamata szempontjából vizsgálja őket. Traumatapasztalatokat elemzek, a trauma fenomenjének mozgóképes megképzését, a kimondható és kimondhatatlan viszonyát, valamint a tanúságtevők elbeszéléseiből kiolvasható narratív ágenciaszerzés és testi kontrolvesztés mozzanatait. Értelmezésemben a filmekben megjelenő szóbeli tanúságtételek a testbeszéddel kiegészülve épülnek be a dokumentumfilm dramaturgiába. Különösen az arc drámája válik beszédessé és kínál képet az egyes traumák énnarratívában elfoglalt pozícióiról. Az egyéni trauma kulturális traumává alakításában és esztétikai megformálásában is meghatározó szereppel bír az arc: mozgóképes eszközökkel történő feltárása és – ezzel párhuzamosan – az arc visszaköveteléseként (is) jellemezhető narratív önfeltárlkozás, különösen azoknak az áldozatoknak az esetében hangsúlyos, akik évtizedeken keresztül arcuk elrejtésére kényszerültek. Az arc visszaszerzésének szimbolikus gesztusa a filmek egyik legfontosabb, komoly etikai vetülettel bíró hagyatéka.

Zsolt Győri

Trauma, Narrative and the Face:

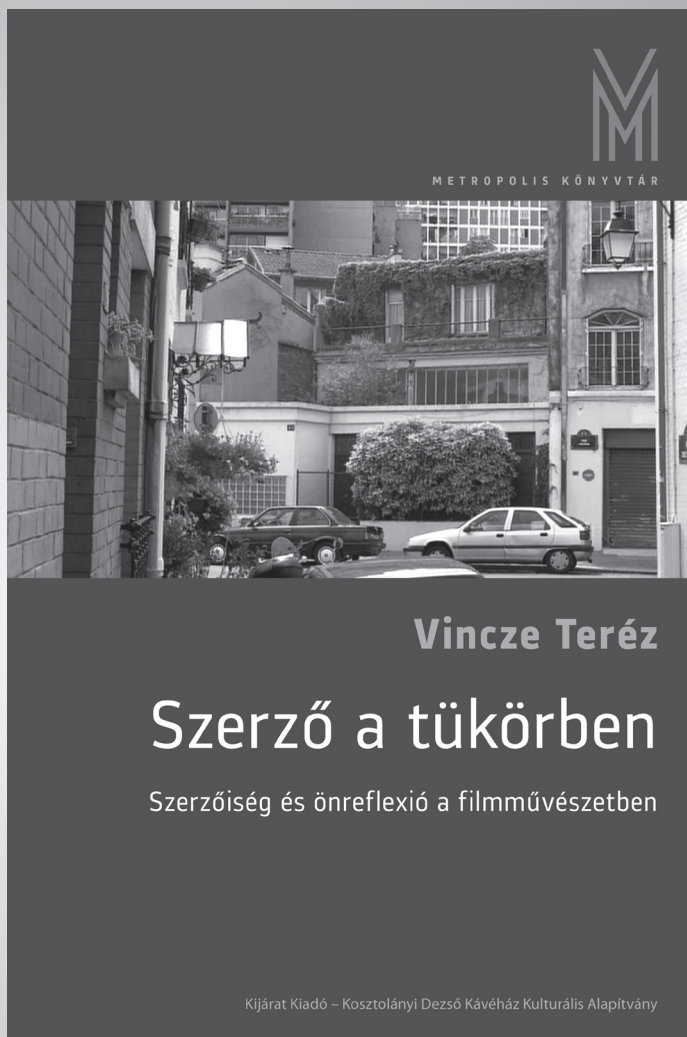
Chronicles of Politically Scapegoated Groups

This article examines a handful of Hungarian documentaries made in the 1980s about victims of politically persecuted and scapegoated groups in the state socialist era. I regard the oral testimonies featured in the films not as a method of sharing historical knowledge but an attempt to phenomenologize traumas as and articulate them as aesthetic experience. After identifying the films to be analyzed, situating them within the international canon of oral testimony documentaries, and arguing why they should be considered as representations of traumas, I claim that Hungarian talking heads documentaries were most influential in transforming individual traumas into collective ones. This involved the cinematic construction of a narrative self-understanding, the integration of painful memories into one's life narrative and their articulation. I further claim that achieving such synthesis is not only a verbal process, but metacommunicative that required filmmakers to capture dramatic silences, bodily and facial reactions. Coming to terms with the past often involved the loss of control over one's body, nevertheless such instances of weakened agency renders the memory work all the more credible, communicative and collective.

Hamarosan digitális formában is elérhető!

Vincze Teréz **Szerző a tükörben**

Szerzőiség és önreflexió
a filmművészetben



A KÖNYV DIGITÁLIS VÁLTOZATA 2019-BEN JELENIK MEG!

A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján: www.metropolis.org.hu



METROPOLIS KÖNYVTÁR

Murai András – Németh Brigitta

Az elhallgatás traumája Gulág-túlélők története magyar dokumentumfilmekben és a második generáció emlékezetében¹

A szovjet légerekbe ártatlanul elhurcolt magyar emberekről először a rendszerváltozás környékén készül(het)tek dokumentumfilmek. Az 1989-ben bemutatott *Málenkij robotban* (Gulyás Gyula – Gulyás János), majd az 1992-es *Magyar nők a Gulágonban* (Sára Sándor) férfiak és nők több órán keresztül mindenre kiterjedő részletességgel idézik fel a fogságban töltött hosszú évek szörnyű emlékeit. Az eseményeket, amelyekről évtizedekig nem beszélhettek, a tapasztalatokat, amelyeket korábban nem alakítottak elbeszéléssé. Akkor, a rendszerváltozás időszakában rendkívüli erővel hatottak e tanúságtételek. Az alkotók érdeme, hogy a forgatáskor megeremtetették a bizalom légkörét, s felszínre hozták az egykori rabokból az elfojtott emlékeiket. Kiderült, hogy az érintettek, bár évtizedekre magukba zárták szenvedésüket, mégsem felejtettek. Először e filmek tették lehetővé számukra a traumatikus élmények nyilvános elbeszélését.

A két dokumentumfilm különös értékét nem csupán az addig tabunak számító téma felmutatása adta, hanem az is, hogy az egyéni élményekből kollektív tapasztalatot teremtettek. Nem csupán egyéni sorsokkal ismertetik meg a nézőt, bár önmagában ez is óriási tett lett volna a több évtizedes kötelező amnézia után. Mindkét dokumentumfilmben a túlélők hasonló helyzetben elszenve-

dett traumája együttes élménnyé fonódik össze. A következőkben először erről, az egyéni és a kollektív trauma viszonyáról lesz szó a Gulág kapcsán. Kérdésünk tehát így hangzik: hogyan tudja megjeleníteni a történelmi helyzetből adódó kollektív traumatapasztalatot a dokumentumfilm? S megkerülhetetlen a reprezentáció kérdésköre is: hogyan jeleníti meg a visszaemlékezőkre, a „beszélő fejekre” összpontosító dokumentumfilm az átaluk megélt traumát? A traumatikus történelmi tapasztalatnak nem csak első, hanem második generációja is van,² ezért arra is kitérünk, mi a szerepe a dokumentumfilmnek a személyes tapasztalat és trauma továbbadásában. Ez a kérdés a Gulág kapcsán különösen hangsúlyos, mivel nem csupán a társadalmi nyilvánosságban volt tabu téma, hanem – a túlélők gyerekeivel készített interjúink ezt megerősítik – a családok többségében is. A második generáció tagjai gyerek- és kamaszkorukban elejtett szavakból, furcsa jelekből (például miért váltanak a szülők oroszra, ha olyasmit akarnak megbeszélni, ami nem a gyerekekre tartozik³) tudták, hogy a szülő „fogságban” volt, de a teljes történetet sokan csak felnőtt fejjel ismerték meg. Többükön azonban még ekkor sem nyílt meg a szülő, nem avatta be szenvedésének történetébe a gyereket. Ahogy egyikük fogalmazott: „Felnőtt korra is igaz, ha bármit konkrétan kérdeztem, akkor

1 Jelen tanulmányban először közlünk részleteket a Gulág-túlélők felnőtt gyerekeivel (második generáció) általunk készített interjúszövegéről. A családi emlékezet formáival foglalkozó kutatásunk célja annak vizsgálata, hogy a szülők hogyan adták, vagy éppen nem adták át gyerekeiknek az itt szerzett traumatikus emlékeiket.

2 A holokauszt-kutatások harmadik generációs traumáról is beszámolnak, lásd erről Virág Teréz: „Mély kútba tekinték...” *Válogatott tanulmányok*. Budapest: Animula Kiadó, 2001.

3 „Ha hozzánk vendégek jöttek, a tiltás ellenére azért tartották a sorstestvéreikkel a kapcsolatot. Akkor bennünket gyerekeket beküldtek a nagymama szobájába és ki sem volt szabad jönni. Ők oroszul beszéltek. Amikor ekkorák voltunk, akkor még nem tudtuk, ez micsoda. Csak valami hottentotta nyelv.” Interjú Menczer Erzébettel. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 05. 13.

bezárkóztak.⁴ A téma feldolgozása során a továbbiakban tehát a filmekben szereplők visszaemlékezéseit kiegészítjük saját, a Gulágot megjárt szülők leszármazottaival készült interjúinkkal,⁵ mert az itt szerzett információk reflektálnak az emlékek generációk közötti továbbadásának problémájára, segítenek megérteni a trauma elmondásának gátjait. A második generáció tagjaival készített interjúink számos közös vonása egyúttal megerősíti azt, amit először az említett két dokumentumfilm fogalmazott meg, miszerint a Gulág egyszerre volt individuális és történelmi trauma.

Az emlékek felszabadítása

A második világháború végétől 1948-ig több százezer magyar polgári lakost hurcolt el ártatlanul a szovjet határon Gulág- és Gupvi-lágerekbe.⁶ 1953-ban és 1955-ben érkeztek haza Szibériából és a Szovjetunió más távoli helyeiről azok a férfiak és nők, akik 7-9, vagy akár 10-11 évet töltöttek a Gulágon. Az itt szerzett fizikai sérülésekkel, betegségekkel és lelki traumákkal kellett élniük életük hátralévő részében, amit súlyosbított, hogy a Kádár-rendszerben szenvedéstörténetükről nyilvánosan egyáltalán nem szólhattak. A „gulágos” foglyokat köz-

vetlenül a magyar határ átlépése után megfenyegették, hogy senkinek sem beszélhetnek arról, ami velük történt a kényszermunkatáborokban, különben családjukkal együtt visszakerülnek. Évekig megfigyelés alatt tartották őket, ezért sokan még családtagjaikkal sem osztották meg tragikus történetüket. Ahogy a *Málenkij robot*ban mondja az egyik férfi: „Gyerekeimnek sem mertem elmondani sohasem, amit itt most elmondok.”

A nyolcvanas évek második felétől a kilencvenes évek elejéig a dokumentumfilmek különösen fontos szerepet vállaltak az addig elhallgatott vagy meghamisított múlt feltárásában.⁷ Gyakran a történészeket is megelőzve végeztek vitathatatlanul úttörő munkát, hogy a szocialista rendszer torzításokra és elhallgatásra épülő emlékezetpolitikáját leváltásuk, és feltárják a 20. század második felének sérelmeit, az egyéni és nemzeti tragédiákat. Ekkor lehetett először beszélni a szovjet lágerekbe deportáltakról is, amit évekkel később követett a személyes és közösségi sorsok történelmi emlékeztető szélesítése.⁸

Így mikor a *Málenkij robot*ot 1987-ben elkezdte Gulyás János és Gulyás Gyula, Magyarországon még semmit nem lehetett tudni a szovjet lágerekbe elhurcolt honfitársaink történetéről, az első történészi tanulmányok, monográfiák is csak a kilencvenes évek elején je-

4 Interjú Farkas Károllyal. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 05. 01.

5 A családi emlékezzettel foglalkozó saját kutatásunk célja annak vizsgálata, hogy a Gulágot megjárt szülők hogyan adták, vagy éppen nem adták át gyerekeiknek az itt szerzett tapasztalataikat.

6 Bár a köznyelvben összemossák a kettőt, de lényeges különbség volt a Gulág- és Gupvi-lágerek között. Az Urálon túl, ázsiai területeken lévő Gulág-lágerekbe koholt vádak alapján, bírósági ítélettel, 7-11 évre kerültek foglyok, a Gupvi-táborokba bírósági ítélet nélküli tömeges elhurcolás következtében (például etnikai tisztogatás által német származásúként). Ez utóbbi kényszermunkatáborba hurcolást neveztek „málenkij robotnak,” és itt a fogság 2-3 évig tartott. Címével ellentétben a *Málenkij robot* szereplői, és Sára Sándor filmjének visszaemlékezői is Gulág-lágerekben töltöttek reménytelenül hosszúnak tűnő éveket. A Gulág- és Gupvi-lágerekről lásd: Bognár Zalán szerk.: *Emberek az embertelenség világában. A Gulág és a Gupvi*. Budapest: Kairosz, 2017.

7 Elsőként 1982-ben Sára Sándor: *Krónika* című filmje a II. magyar hadsereg doni katasztrófájáról; a Rákosi rendszer büntetőtáborairól: Gulyás Gyula – Gulyás János: *Törvénysértés nélkül* (1988), Gyarmathy Livia – Böszörményi Géza: *Reck* (1988), Almási Tamás: *Ítéletlenül* (1991); az 1956-os forradalomról többek között: Erdélyi János – Zsigmond Dezső: *Vérrel és kötéllal* (1989), Magyar Bálint – Schiffer Pál: *A Dunánál* (1988).

8 Évekkel később egyre több dokumentumfilm is foglalkozott a témával. Az egyik legérdekesebb munka – s egyúttal a kétezres évek történelmi dokumentumfilmjeinek egyik legnagyobb vállalása – Szalkai Zoltáné. A *Gyaloglás Gulágföldön* (2001) kilenc részben mutatja meg, mi maradt az egykori lágerekből. Az alkotó vizuális emléknymok után kutatva egyszemélyes stábként járta be a Gulág-szigetcsoporthelyeit, ahol leginkább romokat talált, kamerájával az emlékek hiányát rögzíthette. Szalkai 50 évvel a magyar foglyok hazatérése után szó szerint megjárta a Gulágot – mozgóképpel állítva emléket az egykori raboknak. Játékfilm jóval később, több mint 70 évvel a magyar emberek lágerekbe hurcolása után készült: *Örök tél* (2018, rendezte Szász Attila). A filmről lásd: Murai András – Németh Brigitta: *Amnézia ellen. Filmvilág* (2018) no. 4. pp. 26–30.

lentek meg.⁹ Hogy mennyire a tudatlanság homálya fedte a témát, azt jól mutatja, hogy Gulyásék filmje egy egészen más témájú vizsgálódás véletlen eltéréseként jött létre. Dudaron ugyanis 50 év elteltével elevenítettek fel egy 1937-es kutatást, melynek célja a paraszti kultúra változásának bemutatása volt. Gulyásék eredetileg erről készültek filmet forgatni, mikor rátaláltak a szibériai fogságba hurcolt leventék történetére.¹⁰ A *Málenkij robot* szereplői tehát a Dudaról 17-19 éves korukban ártatlanul elvitt egykori leventék. 1944-ben megszöktek a nyilasoktól és beálltak a bakonyi ellenállók brigádjába, s bár kiképezték őket, soha egyetlen lövést sem adtak le, harcokban egyáltalán nem vettek részt. 1945 áprilisában gyűjtötték össze őket a szovjet hatalom képviselői, s koncepciók perben döntöttek sorsukról: 10, 15 és 20 év kényszermunkatáborra ítélték őket. A hat dudari férfi visszaemlékezéseikhez csatlakozik egy kárpátaljai lelkész, akivel a lágerben ismerkedtek meg, s aki hitet adva segített nekik a túlélésben.

A lágerekbe vitt civil lakosok között 10-12 ezer nő is volt – Sára Sándor három részes *Magyar nők a Gulágon* című dokumentumfilmjében először vallanak elhurcolásukról és a szovjet táborokban töltött évek szörnyűségeiről.¹¹ Az időződő nők visszaemlékezéseiből kiderül, hogy szinte valamennyi társadalmi réteget érintette a Vörös Hadsereg begyűjtési akciója, polgári és paraszti, jómódú és szegény családokból egyaránt ítélték el fiatal lányokat koholt politikai vádak alapján és vitték őket otthonuktól több ezer kilométerre lágerekbe.

Az évtizedekig tartó kényszerű hallgatásból fakad e dokumentumfilmek különös ereje, abból, hogy a visszaem-

lékezők először tárják nyilvánosság elé meghurcoltatásuk történetét, s a néző érzi, ott, a kamera előtt, abban a pillanatban tárul fel először az elhallgatott titok. Többeknél akkor artikulálódtak első ízben a magukba zárt emlékek. A visszaemlékezőket nézve, hallgatva az a benyomása a nézőnek, hogy a 8-10 év lágerélet nem múlt el, hanem ott van bennük, örökké jelen időben.

Személyes tapasztalat – kollektív trauma

Emléke és traumatapasztalata ugyan csak az egyénnek lehet, történelmi trauma esetén azonban sohasem egy személy a lelki és testi sérülések elszenvedője, hanem emberek sorsközössége (vagy akár egy egész nemzet). A Gulág, mint kollektív trauma eredetében több ezer embert érintett, és így következményében is társadalmi méretekben élt tovább. A szocialista rendszerben a kötelező elhallgatás, a felejtés kényszere azonban lehetetlenné tette a trauma kollektív jellegének felmutatását. Gulyásék és Sára dokumentumfilmjének ebben találjuk a kiemelkedő jelentőségét: a tömeges szenvedéstörténetet ábrázolja egyéni sorsokon keresztül. Munkáikban a szubjektív tapasztalatok kollektív élménnyé szövődnek, s a személyes történetek együttese hozza létre a kollektív trauma elbeszélését.¹² Az egyén nézőpontjából pedig a trauma kibeszélését megkönnyíti és a lelki sebek gyógyulását különösen segíti a közös tapasztalatban való osztozás.¹³

Mindkét film egy közösség története is, a *Málenkij robot* szűkebben, a *Magyar nők a Gulágon* tágabban szövi

9 A Gulág- és Gupvi-táborok magyar vonatkozásainak feltárásáról lásd Stark Tamás könyvének bevezetőjét: „... akkor aszt mondták kicsi robot.” *A magyar polgári lakosság elhurcolása a Szovjetunióba korabeli dokumentumok tükrében*. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2017.

10 Tóth Péter Pál: *A Gulyás testvérek*. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia, 2017. p. 160.

11 Sára Sándor más dokumentumfilmje is szól a Gulágról. A *Te még élsz?* (1989) című munkája egy, a hadifogságot és szovjet lágert is megjárt ember története. A *Nehézsorsúak I-XIV.* (2005) filmsorozat bemutatója 2005-ben volt, de a felvételek jóval korábban, a rendszerváltozás éveiben készültek. Sára játékfilmet is tervezett a Gulágról megszökött foglyokról, ennek forgatókönyve olvasható: Kardos István – Sára Sándor: *Transzszibériai álom*. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia, 2018.

12 A kollektív trauma fogalmáról lásd: Erős Ferenc: *Trauma és történelem. Szociálpszichológiai és pszichoanalitikus tanulmányok*. Budapest: Józsefvég Műhely Kiadó, 2007.

13 Több tudományterület számos képviselője foglalkozik egyéni és kollektív, illetve történelmi trauma összefüggésével, lásd többek között: LaCapra, Dominick: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.; Alexander, Jeffrey C.: *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity, 2012. A magyar szerzők közül a témában például a holokauszt kapcsán nyújt áttekintést Békés Vera A.: *Trauma és narratíva. A Holokauszt trauma reprezentációja*. Budapest: AD-Librum, 2012.

az egyéni történeteket a kollektív emlékezet szövetébe. Előbbi Dudar faluközösségét érinti, az elvitt férfiak egy faluban éltek, és oda is tértek haza a láger utána, így a falu többi lakója sem vonhatta ki magát az események hatása alól. Gulyásék sokszor olyan helyzeteket hoztak létre, ahol három, négy ember közösen beszél el a múltat, egymás mondatait fűzik tovább, ami tovább erősíti, hogy a Gulágot megjárt férfiak sorsközösséget alkotnak. Azt, hogy sorsuknak szűkebb környezetük, falujuk is részese, az alkotók jól érzékeltetik azzal, hogy a felvételek egy része életük színterein, a falu utcáin készült.

Sára korábbi dokumentumfilmjeihez hasonlóan itt is a külön-külön elbeszélte élettörténeteket úgy szerkeszti egymás mellé, hogy az egyéni emlékezetek a történelmi esemény átfogó képét adják. A sorsközösség nem csupán a visszaemlékezések szerkesztése által, hanem fizikai értelemben is létrejön, amikor a rendező megszervezi a nők találkozását, s több mint 35 év után újra látják egymást az egykori foglyok. Néhányan meglátogatják egykori orosz és német rabtársaikat, s az így nemzetközivé szélesedő emlékezésből kiderül, a közösen elszenvedett múlt sok évtized után is összetartó erőként működik.

Mindkét dokumentumfilm az elsődleges emlékezet egyéni történeteinek montázsja. A leszármazottaknak néhány évvel később lehetőségük volt ezeket a történeteket élőben hallani, mikor szem- és fültanúi lehettek az emlékek csoportos felidézésnek. Sára filmjét már a rendszerváltozást követően mutatták be, akkor, amikor az egykori rabok találkozásának már nem volt politikai akadálya, s szervezett keretek között rendszeressé váltak az összejövetelek.¹⁴ Ezek a találkozások, ahová gyakran családjukkal együtt mentek a túlélők, fontos információforrásként szolgáltak a második generáció tagjai számára is. Az egykori foglyok összejövetelei olyan emlékezőközösségekként működtek, amik a múlt intenzív átélésére készítették a túlélőket. „Ott mintha töltöt kaptak volna. Mindegyik elfelejtett nyafogni, pedig nem voltak már akkor sem fiatalok, nem fájtnak semmi.” Sorstársaik között másként viselkedtek a szülők,

mint otthon a gyerekeik körében. „Nem zárkózott magába. Hanem feldobott volt. És hazajöttünk és még utána is teljesen más volt. Ott egymásnak erőt adtak, vagy nem tudom. De nagyon megváltoztak ott.”¹⁵ A traumatikus emlékek újraélésének megrázó eseteiről is beszámoltak az interjúk során a leszármazottak: a szülőt olyannyira felkavarta az emlékek felidézése, hogy az egészsége került veszélybe. „Az apám olyan állapotba került ezáltal minden alkalommal, hogy attól féltem meghal.”¹⁶ Az összejöveteleken elhangzó történetek aztán az évek során nem egyszer vándortörténetekké és legendákká változtak a gyakori elbeszélés révén. Így történt például egyik interjúalanyunk apjával, aki többször megszökött a szibériai lágerből: „Azért mesélt, igazából legtöbbször a szökéseiről mesélt, hogy szöktek meg, meddig tudtak elbújni.”¹⁷ Ez a „sztóri” másokkal készített interjúkban is felbukkant, s a férfi egész személyiségének jellemzésére hatással volt: „Az apám nem volt egy táborba a Balogh Laci bácsival (...). Laci bácsi egy ilyen renitens volt, amíg élt. A szökődéseivel. Egy legenda volt a Laci bácsi. Míg élt ezt csinálta. Non konformista.”¹⁸

A traumatapasztalat megjelenítése

A két dokumentumfilm visszaemlékezőinél a tét az, hogy egyáltalán képesek legyenek elmondani a több évtizedig magukban tartott testi és lelki fájdalmat és megaláztatást okozó eseményeket. A vizuálisan puritán munkák mindenekelőtt a vallomástevők arcára és gesztusaira koncentrálnak. „Beszélő fejeket”, félközeli kompozíciókat látunk, de a visszafogott vizualitást az elbeszélések és a szereplők arckifejezésének, gesztusainak ereje ellensúlyozza. Mindenki saját személyiségének megfelelően idézi fel a múltat, s eltérő módon viszonyulnak a traumatikus eleményekhez is. Jól mutatja ezt a *Málenkij robot*ban sokszor megszólaló testvérpár. Egyikük nem egyszerűen felidézi, hanem érzelmileg is átéli és eljátssza a történeteket, míg

14 A legtöbb taggal rendelkező szervezet a SZORAKÉSZ (Szovjetunióban volt magyar politikai rabok és kényszermunkások szervezete) a rendszerváltozástól rendszeresen szervez találkozót.

15 Interjú Balogh Attilával. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 04. 15.

16 Interjú Farkas Károllyal. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 05. 01.

17 Interjú Balogh Attilával. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 04. 15.

18 Interjú Pregitzer Fruzsínával. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 04.16.



Málenkij robot

testvére alig-alig mond egy mondatot, inkább elfordul, mintha menekülne az emlékei elől. A nők is másként idézik fel emlékeiket, vannak, akik tárgyilagosságra törekednek, mások megrendülten és zaklatottan élik újra át fizikai bántalmazásukat, és megint mások néha humort és öniróniát is beleszőnek elbeszéléseikbe. Ez utóbbira jó példa a „klozet” részletes leírása. *„Bajos egy hely volt (...) mint a fecskék az eresz alatt, szégyelltem magam, de valahol ezt el kellett intézni, nem? Hát ez volt a klozet-klub.”* S hallhatjuk a „klozetban” felhalmozódott és megfagyott „lényeg” színeit és a formáit, a megtelt gödrök elhordásának „csuda bűzös” következményeit. *„A végén annyira hozzászoktunk ehhez a fagyott szarhoz, hogy délben fel sem jöttünk.”*, meséli szarkasztikusan egyikük – talán ez az egyetlen része Sára hosszú dokumentumfilmjének, ahol nevetni látjuk a fogolysorsra emlékező nőket.

A filmekben a visszaemlékezők gyakran verbálisan is kifejezésre juttatják a bennük élő rettenetes emlékeket. *„Azonnal golyót eresztenék a fejembe, ha azt mondanák: újra kell csinálni”* – mondja az egyik volt rab, aki 11 évet töltött szovjet lágerben. *„Borzalmas tudat és borzalmas ezt hordozni.”* – mondja a lelkész a Málenkij robotban a kárpátjai településeket ért veszte-

ségekről. A dudari testvérpár beszédes tagja egészen pontosan írja le poszttraumás tüneteit és a gyógyulást segítő kibeszélés szükségességét – anélkül, hogy ezeket a szavakat használná. *„Álmában nem tértek vissza ezek a lágerképek?”* – kérdezi a film készítője. *„Ó, dehogynem, ezért rokkantosítottak le.”* S elmondja, hogyan tették beteggé még 30 évvel hazaérkezése után is a múlt kitörölhetetlen emlékei. *„Éjjel meg akartam fulladni, meg futni akartam.”* Az orvosnak részletesen beszámolt arról, mi történt vele a lágerben. *„Mikor kiöntöttem a szívemet semmi bajom nem volt. Mint ha újraszülettem volna. Engem erről még addig senki nem hallgatott meg.”* A filmben elhangzott álmokkal kapcsolatos tüneteket megerősítik a Gulágot megjárta leszármazottaival készített interjúink. Többen elmondták, hogy szülőjüket rémálmok gyötörték. *„Szegény a haláláig, amikor már nagyon beteg volt, néha rémálmok gyötörték, meg amikor infarktusa volt akkor is. Önkívületi állapotban akkor is mindig a táborban volt, az oroszoknál volt.”*¹⁹ Másik interjúalany megfogalmazásában: *„Minden éjjel rémálmai voltak. Minden éjjel zokogott, minden éjjel oroszul beszélt. És minden hajnalban csataokban úszva ébredt fel. Nem tudta elfelejteni.”*²⁰

19 Interjú Farkas Károllyal. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 05. 01.

20 Interjú Menczer Erzsébettel. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 05. 13.

A traumában „nem a személy ragadja meg a tapasztalatot, hanem az ragadja meg őt.”²¹ Ezért – különösen először – nehezen artikulálható az átélt trauma. Sára filmjében a nők közül például többen sirással küszködve idézik fel emlékeiket; a szovjet katonák erőszakosságának áldozatul esett asszonynak fél évszázad után is elakad a szava az élmény képzeletbeli újraélésekor: „Nem tudom folytatni ...” De sok szó esik mindkét filmben a hazatérés utáni megpróbáltatásokról, a megbélyegzésről. Újra kellett kezdeniük mindent, „a családalapítást, meg a zokni vásárlást is, mert semmink nem volt.” – mondja az egyik férfi. Az igazságtalanság még a filmek forgatása idején, 35 évvel később is indulatokat vált ki a visszaemlékezőkből.

Szinte valamennyi interjúalanyunk kiemelte a szülőfogság utáni beilleszkedésének nehézségeit, azt a hátrányt, amivel indultak az újrakezdett életükben. „Az volt a legnagyobb probléma a szüleimnek, mikor hazakerültek, hogy egyszerűen megszokták azt, hogy mindent megmondanak nekik. Tehát bizonyos fokig elvették az önállóságukat. (...) Meg kell neki tanulni újra szabadon élni. És nem volt egyetlen olyan rokon, vagy barát, vagy ismerős, aki megfogta a kezét, azt mondta volna, hogy ezt így kell, vagy úgy kell, vagy amúgy kell. Hogy visszavezette volna őket az életbe. Nekik kellett újra megtanulni az életet.”²² Voltak olyanok, ez főleg a faluról elvitt férfiaknál fordult elő, akiknek nemcsak a társadalomba történő beilleszkedés jelentett kihívást, de a korábbi személyes kapcsolatokat is elveszítették a hosszú távollét alatt. Tönkrement házasságról a *Málenkij robot*-ban is beszámol az egyik férfi. Mi több megrendítő történetet is hallottunk arról, hogy a saját családja nem fogadta szívesen a lágerből hazaérkezőt. „Hazajött apám is ugye, házhoz, és akkor bement és néztek rá, mint egy szellemre. (...) hát a szülei nagyon nem jól fogadták. Tehát, azt mondták, hogy nem dolgozott meg abban a 9 évben semmiért, neki nem jár semmi. Idegen lett a 9 év alatt. (...) Nagyon nehéz volt az indulás, hát nulláról. Mínuszról indultak tulajdonképpen, mert kölcsön ruhába’ esküdött. Nem volt neki öltöny, nem volt neki semmi.”²³

Kiszolgáltatva, megalázva

A trauma komplex (és nehezen definiálható) fogalmából témánk szempontjából érdemes kiemelni két sajátosságot: a külső erőt és a rendkívüliséget.²⁴ A trauma az egyént erő olyan külső erő, aminek ki van szolgáltatva, veszélybe kerül testi és lelki állapota. Traumatikus eseménykor „létfenyegetettségéről” beszélhetünk,²⁵ amikor a rendkívüli és váratlan esemény kívül esik az addigi tapasztalatok körén. Hatására az individuum élete a megszokott rendből a fenyegetettség, kiszolgáltatottság állapotába kerül. A dokumentumfilmek visszaemlékezéseiben többször megfogalmazódik a teljes kiszolgáltatottság élménye, többnyire konkrét események kapcsán, de általános értelemben is: az egyén történelmi katasztrófa áldozata, amely ellen nem tud védekezni. A történelmi események által kiváltott traumánál ezt a megszokottság és rendkívüliség közötti határvonalat az eseménynek kiszolgáltatott személyek igen jól érzékelik.²⁶ A *Magyar nők a Gulágon* visszaemlékezői például nemcsak pontosan leírják azt az esemény-sort, ahogy ártatlanul rabságba kerülnek és egyik napról a másikra gyökeresen megváltozik az életük, de magát a visszaemlékezést is áthatja a megrázó élmény felidézése. Egyikük sirással küszködve ezt így írja le: „Nem szeretek visszaemlékezni, mert az ember ara gondolt, hogy mit vétett, hogy egy rabszállító kocsiban vitték.”

A *Málenkij robot* férfi-, és a Sára-dokumentumfilm női visszaemlékezéseinek számos közös pontja van. A fő témákat a családtól való elszakítás fájdalma, a nehéz fizikai munka (bányákban, favágás), a rettenetes hideg (mínusz 30-40 fok), az állandó éhezés, a köztörvényes bűnözők lágerbeli kegyetlenkedései, a halállal való napi szintű találkozás, és a túlélést segítő módszerek jelentik. A nők a nőiségüket érintő megaláztatásokról hosszan beszélnek, főként a szovjet katonák fizikai erőszakosságáról. Egyikük így emlékezik a teljesen kiszolgáltatott helyzetre: „Ott azt csinálták a kislányokkal, hogy éjszaka kivitték őket, és úgy hozták be félholtan őket. Kiválogatták

21 Békés Vera A.: *Trauma és narratíva*. p. 36.

22 Interjú Farkas Károllyal. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 05. 01.

23 Interjú Lippert Ferencsel. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 07. 06.

24 Erről bővebben lásd Bakó Tihamér: *Sorstörés. A trauma lélektana egy pszichoterapeuta szemszögéből*. Budapest: Psycho Art, 2009.

25 Erős Ferenc: *Trauma és történelem*. p. 21.

26 Virágh Szabolcs: *Trauma és történelem találkozása. Emlékezet, reprezentáció, rítus*. BUKSZ (2011) no. 2. pp. 161–170.

a jóképű kislányokat.” A borotválás megalázó helyzete is többükben egész életüket elkísérő mély nyomot hagyott. „A fürdőben kezdődött a levetkőzés teljesen meztelenre és a férfiak borotváltak. Ez szörnyű dolog volt.” „Életem első, mint nő megszégyenítése az volt, hogy fel kellett állni egy székre és egy férfi borotvált meg minket.” Volt, akinél a lágerben a lelki sokk miatt elmaradt a menstruáció. „Nyolc évig nem volt menstruációm. De amikor megjött, az borzasztó volt, orvosi segítségre szorultam. (...) Borzasztó körülmények voltak, úgyhogy jó is, hogy nem voltam ott ilyen értelemben nő.”

A megaláztatások a férfiakat sem kerülték el. Bár a dudari férfiak Gulyásék filmjében egyáltalán nem beszéltek a táborban kialakult homoszexuális viszonyokról, egyik interjúalanyunk azonban, kinek mindkét szülője lágerben volt, tudott erről. „A lényeg az, hogy a közbüntényes raboknál az volt, hogy a férfiak megerőszkolták a férfiakat. És a szukák behódoltak nekik, és ettől kezdve ők voltak, akik a többi rabot rendezték. Nem azért, mert homoszexuálisok voltak, nem, hanem a megalázásért csinálták.”²⁷ A borotválás egy férfi túlélő nézőpontjából tárgyilagosabban hangzik, legalábbis egy jóval később 2013-ban készült tévéfelvételen: „A fürdőbe kellett azonnal menni (...) Hát egy tömeg, amikor megy a fürdőbe (...) Bevittek, bepérseltek a fürdőbe, levetkőztettek meztelenre. Jöttek a kedves hölgyek. Hölgyek. Jöttek és mindenki kezeket fel – mondom magamban most lőnek. Nem. Jöttek ezek a borotvával, ilyen borotva késsel, úgy borotváltak, hogy csak néztem. Mindenütt. Hónalj kész volt, elkapták a liba nyakát, meghúzták, és úgy borotváltak végig pillanatok alatt. Már kész volt, ment a fejünket, mindent. Tök kopaszra.”²⁸

A második generáció tagjaival készített interjúkban ritkán hallottunk a nők megerőszkolásáról, vagy a borotválásról, valószínűleg azért, mert ezt a különösen kiszolgáltatott és megalázó eseményt a gyerekeiknek nem szívesen beszélték el a szülők. Egy interjúalanyunk röviden említette: „Időnként leborotválták a hajukat, meg a szőrzetüket. A férfiakat nőkkel borotváltatták, a nőket férfiakkal.”²⁹

Mindkét filmben hosszan beszélnek a visszaemlékezők a lágerélet egyik legveszélyesebb jelenségéről, a köztörvényes bűnözőkről – a politikai elítélteket ugyanis egy táborba zárták és ugyanúgy kezelték, mint a bűnözőket. Ezek a történetek átkerültek a második generációhoz is. Az emberélet semmibe vételét többen is a „kártyázós jelenettel” szemléltették. „Amikor kártyáztak és elfogyott a pénz, vagy a maorka, ezeknek mindig volt valamijük, amiben tudtak. Egy vadidegen embernek az életében, azt tette föl és akkor elvesztette és lelkiismeret-furdalás nélkül elvágta a torkát. Mert egy emberért is annyit kapott, mint kétszáz emberért.”³⁰

Sára és Gulyásék dokumentumfilmjében az elbeszélések egészen részletesek, és abban az értelemben „nyersek”, hogy nincsenek a sztori kedvéért megformálva – ez adja hitelüket. Ezt azért érdemes kiemelni, mert a második generáció tagjai megválogatott és elbeszélhetővé tett történeteket ismernek, amiket többnyire az idősebb és a múltból egyre többet beszélő szülőktől hallottak. Annak, hogy elmesélhető történetekké kerekedtek a múlt epizódjai az idő múlása mellett az is oka lehet, hogy a család, mint hallgatóság, vagyis a kommunikáció kontextusa meghatározta az elbeszélés stílusát és struktúráját is. „A vicces részeket is elmondta, mert azért nem csak keserűség volt ott. Volt ott vicc is, vicces történetek. És akkor én is, a feleségem is meg az unokák is innen tudták meg a történeteket.”³¹

Az emlékek továbbadásának gátjai

Miért nehéz, néha szinte lehetetlen bizonyos múltbeli eseményekről beszélni? A traumatikus élmény kibeszélésének gátat vető okok között találjuk a szégyent és a félelmet. A Gulágot megjárt emberek a saját emlékeiktől és a politikai következményektől egyaránt féltek. Egyik interjúalanyunk így fogalmazott: „Anyuka az élete utolsó pillanatáig, legalábbis amíg beszélni tudott rettegett. Rettegett, az anyám rettegett. Jönnek az oroszok. Lázálmában jött elő és

27 Interjú Farkas Károllyal. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 05. 01.

28 Interjú Balogh Lászlóval. Dabas TV felvétele 1. rész 30:00. 2013.

29 Interjú Farkas Károllyal. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 08. 05.

30 Interjú Farkas Károllyal. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 05. 01.

31 Interjú Fekete Zoltánnal. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 03. 29.

félt, rettegett az oroszoktól. Borzalmas volt.”³² A hallgatás politikai kényszere több mint három évtizedig tartott, de a szégyen még tovább dolgozott a túlélőkben. A trauma után kialakult szégyen lényegében félelem mások tekintetétől, ami a múlt eseményeinek elbeszélhetővé tételét több év után is akadályozhatja.³³ A szégyen abból fakad, hogy az elszenvető áldozatnak, kiszolgáltatottnak, majd megkülönböztetettnek érzi magát. A szülő a gyerekének nem szívesen beszél a szégyenéről, ezért aztán a gyerekek gyakran középkorúak lettek, mire úgy érezték, több helyről származó információ alapján végül sikerült összerakniuk a szülő történetét.

Sára Sándor dokumentumfilmjének nemcsak a megszólaló szereplők életében volt fontos szerepe, hanem az ő gyerekeik számára is sokat jelentett. Többben ugyanis innen ismerték meg a szülők történetének részleteit. A Sára-film szerepéről egyik interjúalanyunk, akinek mindkét szülője Gulág-rab volt, így beszélt: „Amikor volt a Sára Sándornak a filmje, az a Magyar nők a Gulágon, édesanyám is szerepelt benne. Apám nem. Azért mondom el ezt, mert hozzá tartozik az ő énjükhöz, meg gondolkodásmódjukhoz, meg az egészhez. Az apám nem volt hajlandó abszolút semmilyen filmben szerepelni. Egy szót se nyilatkozni a dologról. Az anyám hajlandó volt. (...) Ezt is csak utólag tudtam meg, nem is tudtam, hogy fölveszik őket filmre. (...) Volt egy bemutató Pesten. Na, mit szólsz hozzá? Mondja anyám. Én akkor tudtam meg, mikor már kész volt a film. (...) Ott sokat megtudtam. Olyat, amiről nekem nem beszélt utána se, többet se. (...) Akkor nyíltak meg kicsit utána, mikor láttuk azt a filmet.”³⁴

Egy másik interjúalany, kinek szintén édesapja és édesanyja is lágerben volt, édesanyja tragédiájának részleteit ebből a filmből ismerte meg. „A megerősakolásáról se beszélt, de nem akkor erőszakolták meg, hanem még ’44 novemberében, decemberében. Elvitték az óvóhelyről még a háború alatt az oroszok a Bartók Béla út 1-ből egy másik lánnyal együtt 16 évesen. Azt is igazából én a Sára filmből tudtam meg.”³⁵

A leszármazottak nézőpontjából is kirajzolódott a trauma öröklésének, áthagyományozódásának problémája, mikor többen megfogalmazták félelmüket a szülő szenvedésével való szembesüléstől. Nemcsak a szülő nem akar beszélni gyermekének saját szenvedéséről, de a gyermek sem szívesen szembesül a szülő kiszolgáltatottságával, gyötrelmes életével, ami szintén gátat vet a megismerésnek. „Annyira megvisel ez a történet, hogy inkább nem merek vele mélységig foglalkozni. Vagy nem értem még meg azt, hogy tudjak vele foglalkozni.”³⁶

A beszélgetések során azt tapasztaljuk, lényeges különbségek vannak abban, ki mennyire merészkedik közel a szülő traumákkal teli életszakaszához. Pontosan fogalmazza ezt meg az egyik interjúalanyunk, aki sokat tett a Gulág- emlékezet fennmaradásáért. „Nem vagyunk egyformák. Kinek mit bír el a lelke. Ki mennyire szeretné a szüleit az emlékében megőrizni. Nyilván ezzel a sok kegyetlenkedéssel, és a teljes valósággal való ismerettel egészen máshogy tekintünk a szüleinkre, meg az emberekre. Többben vagyunk egyébként, akik nagyon közel mentünk a szüleink sorsához.”³⁷ Mások a távolságtartást választják, vagy az óvatos közeledést, mert úgy érzik, komoly lelki fájdalmat okozna, ha minden részletet megtudnának. „A Sára Sándor filmet meg se néztem évekig, mert elkezdtem nézni és annyira siralmas volt, meg annyira szomorú, hogy mondtam, hogy én ezt nem nézem meg. Szakaszokban néztem meg csak, bevallom őszintén. (...) 10 év múlva, hogy megcsinálta a Sára. De a néniket láttam folyamatosan, akik szerepeltek benne, és ők nem voltak annyira szomorúak, mint ahogy megnyilatkoznak a filmben.”³⁸ A Gulág-túlélők és leszármazottak találkozóin közösen is néztek dokumentumfilmeket, ezzel kapcsolatban fogalmazta másik interjúalanyunk azt a kihívást, amit számára a szülő történetének megismerése jelent. „Mert azért úgy érzelmileg, meg szokott viselni engem egy ilyen. (...) Hogy tényleg teljesen átérezem, hogy most ott voltak szegények, és tényleg milyen szörnyű volt. Akkor az úgy megvisel engem. Érzelmileg. Hogy szegény

32 Interjú Farkas Károllyal. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 05. 01.

33 Trauma és szégyen kapcsolatáról lásd Heller Ágnes: *Trauma*. Budapest: Múlt és Jövő, 2006.

34 Interjú Farkas Károllyal. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 05. 01.

35 Interjú Nagyné Pintér Jolánnal. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 08. 02.

36 Interjú Sziklai Évával. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 08. 03.

37 Interjú Menczer Erzsébettel. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 10. 04.

38 Interjú Nagyné Pintér Jolánnal. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 08. 02.

apukám. Nem is tudom felfogni, hogy hogy lehetett ott annyi időt kibírni. És utána hazajött és élte az életét.”³⁹

Egyikük egyértelműen elhatárolódik a trauma „átvételeitől”. Az ambivalens viszonyt jól mutatja, hogy feladatának érzi a Gulág- emlékezet továbbadását, s készített ugyan egy interjú-filmet, amelyben néhány leszármazott beszél a szülei Gulág-történetéről, ugyanakkor ő fél szembenézni apja szenvedésével. „Félek megtudni mélyebben, hogy apámmal mi történt. Vagy kiderülnek még olyan dolgok, amivel most már nem tudok mit tenni. Nem tudom meg nem történeté tenni. Nem tudom az apunak a fájdalmát csökkenteni. (...) Azért nem, mert a szembesülés... mert túl közel kerülne hozzám. Nem tudom, hogy tudnám feldolgozni. Azt meg nem szeretném, ha az én életemre is olyan bélyeget tenne, ami miatt nem tudnék tovább úgy élni, normális emberként.”⁴⁰

Mikor a *Málenkij robot*ban a 9 éves Szibériában töltött férfi öntudatosan kimondja, hogy „ártatlanok voltunk”, testvére rászól: „Hagyjad ezt, ki hiszi ezt el?” Ebben a mondatban benne van az elmúlt évtizedek magánya, a megbélyegzettség, s az, hogy titokkal a lelkükben élték életüket a Gulágról hazatértek. S a titok sokuknál a szégyenérzettel fonódott össze. „Mert az anyám rettenetesen szégyellte, mert szégyellte alapvetően. Mondtam, hogy annak kell szégyellni, aki ezt megtette. Nem nektek, hanem annak, aki megtette.”⁴¹

A lelki sérüléseket is okozó események hosszú idejű kibeszéletlensége elmélyítette azokat, a megaláztatás és az igazságtalan büntetés tudatának elfojtása pedig a kirekesztés és magára hagyottság érzését erősítette a túlélőkben. Így vált a hallgatás politikai kényszere és a titok következményeitől való félelem a traumatikus emlékeket elfojtó szégyenérzetté. A félelem és a szégyen pedig alapvetően meghatározta az emlékek családon belüli továbbadását: hosszú időre, vagy egész életükben gátolta, hogy a szülő megossza gyermekével elhurcolásának és fogságának teljes történetét.

András Murai – Brigitta Németh The Trauma of Suppression

The History of Gulag Survivors in Hungarian Documentary Films
and in the Recollections of the Second Generation

Our paper discusses the ability to recount traumatic memories regarding the first two Hungarian documentary films made about the Gulag. In the 1989 film entitled *Málenkij robot* (directed by Gyula and János Gulyás), and in the 1992 film *Hungarian Women in the Gulag* (*Magyar nők a Gulágon*) (directed by Sándor Sára) survivors recount their terrible memories of several years spent as prisoners for the first time, following many decades of silence. In our study we try to answer three questions. How can documentary films portray collective traumatic experience arising in a historic situation? Questions on representation are unavoidable: can documentary films focusing on people recollecting their memories portray the trauma they experienced? We also try to investigate the role of documentary films in passing on personal experience and trauma. This is especially important in the case of Gulag, since it was a taboo issue not only in public awareness but also for most of the families. Besides the recollections of the people in the films, we added our own interviews made with the descendants of the survivors of Gulag, which may help to understand the difficulties in recounting traumatic experiences.

39 Interjú Jegyes Etával. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 07. 02.

40 Interjú Sziklai Évával. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 08. 03.

41 Interjú Farkas Károllyal. Készítette Murai András és Németh Brigitta, 2018. 05. 01.

[metropolis]

Felhívás cikkekre

Tervezett összeállítások:

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE

KORTÁRS MAGYAR FILMIPAR

100 ÉVES A KOREAI FILM:
RENDEZŐPORTRÉK

KORTÁRS KÍSÉRLETI FILM

ARCHÍV FELVÉTELEK, FILMARCHÍV(UM)OK

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet.

Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),
e-mail: metropolis@c3.hu

Call for papers

Subjects to be Treated:

SOCIAL HISTORY OF HUNGARIAN CINEMA

CONTEMPORARY HUNGARIAN FILM INDUSTRY

CENTENARY OF KOREAN CINEMA:
DIRECTORS' PORTRAITS

CONTEMPORARY EXPERIMENTAL CINEMA

ARCHIVE FOOTAGES AND FILM ARCHIVES

Metropolis is expecting studies in any of the above subjects. Please contact the editors concerning details and deadlines:

Address: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
HUNGARY

Tel.: +36-20-483-2523 (Helén Jordán),
e-mail: metropolis@c3.hu

Margitházi Beja

Az érzékeny felébresztése**Fotografikus traumanyomok és****mediális emlékezetmunka****(Saul fia, Regina, Varsói felkelés)**

A traumakutatás egyik talán legfontosabb kérdése a traumatikus esemény megtörténése és a vele való szembenézés, feldolgozás közötti időtérítés megértése, melyet Freud a lappangási időszak (latencia) fogalmával kísérelt meg leírni. Miért, hogyan és mitől aktiválódik az emlékezést és megértést egymáshoz közelítő, traumatikus történésekkel való értő szembenézés? Thomas Elsaesser ebből kiindulva a nyolcvanas-kilencvenes évek olyan nagy visszhangot kiváltó holokausztfilmjeit, mint a *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) vagy a *Schindler listája* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993) a zsidó népirtás traumájának kései feldolgozásaként, ugyanakkor a posztmodern állapot és diskurzus elfojtott gyász munkájának következményeként írja le, mely véleménye szerint nem véletlenül esett egybe az ekkoriban körvonalazódó traumaelmélet (*trauma studies*) indulásával. A Cathy Caruth, Dori Laub és Shoshana Felman nevével fémjelzett, pszichoanalitikus ihletettséggű elméletek Elsaesser szerint igen alkalmasak arra, hogy „megértsük a késelem természetét (...) és feltegyük a kérdést: miért éppen most ez vagy az a film?”¹ A traumák irodalmi vagy filmes elbeszélései Elsaesser szerint nemcsak a különböző temporalitások intim kereszteződését hozzák létre, hanem ezen eltérő időbeliségeket

közös perceptuális és szomatikus mezőbe kapcsolják, felfüggesztve a pszichikai és kronológiai idő közötti különbséget, megnyitva az affektusok és jelentések közti közlekedés kapuit.² Bár a továbbiakban nem foglalkozik ezzel az aspektussal, Elsaesser lényegében itt a mediált trauma érzéki és affektív potenciáljára irányítja a figyelmet, melyet – a humán tudományok ezredvégi szenzuális-, illetve és affektív fordulataitól nem függetlenül – később olyan szerzők kezdenek behatóbban vizsgálni, mint Jill Bennett vagy Meera Atkinson és Michael Richardson.³

A holokauszt és a második világháborús atrocitások iránti kortárs filmes és akadémiai érdeklődés egyszerre föl a dokumentumok, archív anyagok felhasználásának és a történelmi traumák affektív vonásainak a kérdését a tanúk utáni (*post-witness*) korba való átlépés küszöbén. A traumatikus élmény érzéki minőségeit aknázza ki Nemes-Jeles László *Saul fia* (2014) című filmje is, amely kiemelkedő, de nem egyedülálló példája a második világháborús egyéni és kollektív élmények érzéki, mozgóképes felidézésének. Ebben a szövegben Nemes-Jeles játékfilmjét két olyan közelmúltbeli dokumentumfilm kontextusában vizsgálom, melyeket szintén a megidézett történelmi eseményekben résztvevő szemtanúk által létrehozott képi vagy

1 Elsaesser, Thomas: Postmodernism as a Mourning Work. *Screen* (2001) no. 42. pp. 193–201. p. 195. (Kiemelés az eredetiben.) A reprezentáció módjait és kereteit problematizálva Elsaesser egyetért Caruth-al abban, a trauma feldolgozásához a nyilvános történelmi események felszíne mögé kell hatolni, személyes emlékek, családi történetek formájában feltárva annak rejtett aspektusait, de figyelmeztet annak veszélyeire, hogy a különböző mediális reprezentációkat történelmi igazságok direkt referenciájú, autentikus felidézéseként értékeljük.

2 *ibid.* p. 197.

3 Bennett, Jill: *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005.; Atkinson, Meera – Michael Richardson: Introduction. In: Atkinson, Meera – Michael Richardson (eds.): *Traumatic Affect*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. pp. 1–21.

írott archív dokumentumok inspirálták, és ilyenként fikciós elemeket és hiteles dokumentumokat ötvöznék. Míg a *Saul fia* az „auschwitzi tekercekből”⁴ is leírt eseményeket dolgoz fel, nyíltan megidézve az 1944 augusztusában Sonderkommando foglyok által készített, híres fényképeket, Groó Diána *Regina* (2013) című dokumentumfilmjének egyik kiindulópontja a világ első ismert női rabbijáról, Regina Jonasról (1902–1944) fennmaradt két fotográfia volt; Jan Komasa *Varsói felkelés* (Powstanie Warszawskie, 2014) című lengyel háborús dokumentumfilmje ugyanakkor teljes egészében az 1944-es varsói felkelés idején filmezett fekete-fehér híradófelvételek alapján készült. Mindhárom film fiktív elemeket vegyít történelmi dokumentumokkal, és lényegében három különböző, műfaji vagy egyéb besorolási kategóriákon átívelő, experimentális stratégiát használ az archív vizuális források felhasználására és beágyazására: a *Saul* narratív játékfilmként kísérleti és mainstream gyakorlatokat vegyít,⁵ a *Varsói felkelés* dialógusok formájában ad fiktív szereplőket a restaurált archív anyaghoz, a *Regina* pedig valahol a „poétikus”, illetve „experimentális” dokumentumfilm között helyezkedik el.⁶

Ebben a tanulmányban ezt a három filmet az ezredforduló után átalakuló emlékezetkultúra olyan tipikus darabjaként elemezem, melyek Aleida Assmann szerint

egy „emlékezet utáni” (*post memory*) kor új „emlékezet-közvetítési kereteiben” jelennek meg.⁷ Elemzésemben egyfelől arra szeretnék rámutatni, hogy mi a jelentősége annak, hogy az erőszak és veszteségek elbeszélhetőségének eszközeit keresve Groó és Komasa dokumentum-, valamint Nemes-Jeles játékfilmje feltűnő médiumtudatossággal kezeli saját celluloid-alapú (*Saul fia*), digitálisan felújított (*Varsói felkelés*) és fotó-filmes (*Regina*) nyersanyagait és technikáit. Másrészt a vizsgálat során az analóg fotografikus, archív forrásokat beágyazó hang- és képi stratégiáikat „mediális emlékezetmunkaként” azonosítom be, és amellet fogok érvelni, hogy stílusbeli, műfaji és tematikus különbségeik ellenére, mindhárom film alapvetően a források traumanyomaiban dokumentált „érzéki emlékezetét”⁸ (*sense-memory*) igyekszik megragadni és audiovizuálisan remediálni.

Holokauszt, háborús trauma és utóemlékezet-kultúra

A holokausztrepresentáció módjáról és formájáról szóló korábbi diskurzusok a traumatikus események és ezek felidézése közti feloldhatatlan episztemológiai és morális

4 Az „auschwitzi tekercek” öt Sonderkommando tag földben elásott emlékiratainak összefoglaló neveként terjed el a köztudatban. Az 1945 és 1980 között Auschwitz-Birkenau egykori krematóriumainak környékén több fázisban feltárt kéziratok nagy része Ber Mark történész átiratában *Megiles Oyshvits* címmel jelent meg először, ennek későbbi angol fordítása: Mark, Ber – Isaiah Avrech: *The Scrolls of Auschwitz*. Tel Aviv: Am 'Oved Publishing House, 1985. Magyarul az egyik tekercs töredékét lásd: Gradowski, Zalmen: *Auschwitz tekercs. A pokol szívében*. Budapest: Múlt és Jövő, 2017.

5 Erről lásd: Vincze, Teréz: A lelkiismeret hangja. Hang és haptikus érzékelés a *Saul fia* című filmben. *Metropolis* (2015) no. 3. pp. 58–70.

6 Kerner, Aaron: *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. New York: Continuum, 2011. pp. 225–279.

7 Assmann, Aleida: Transformations of Holocaust Memory. Frames of Transmission and Mediation. In: Bayer, Gerd – Oleksandr Kobrynsky (eds.): *Holocaust Cinema in the Twenty-first Century: Images, Memory, and the Ethics of Representation*. New York: Columbia University Press, 2015. pp. 23–40.

8 Bennett, Jill: The Aesthetics of Sense-memory: Theorizing Trauma through the Visual Arts. In: Radstone, Susannah – Katharine Hodgkin (eds.): *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*. Piscataway: Transaction Publishers, 2003. pp. 27–39. Bár Assmann és Bennett e mnemontechnikai fogalmaikat eredetileg a holokauszt emlékezetével és traumájával szoros összefüggésben dolgozták ki, felvetésem szerint a háborús poszt-traumatikus emlékezetre általában véve is érvényesíthetők. Erre Aleida Assmann maga is utal fenti tanulmányában, de a gondolat Marianne Hirschnél is megjelenik, lásd: Hirsch, Marianne: Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. *The Yale Journal of Criticism* (2001) no. 14. pp. 5–37. p. 9–10. [Magyarul: Hirsch, Marianne: Túlélő képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája. (trans. Pintér Ádám) In: Szász Anna Lujza – Zombory Máté (eds.): *Transznacionális politika és a holokauszt emlékeztörténete*. Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014. pp. 185–213.]

ellentmondásokat feszegetve problematizálták a „representáció határainak” kérdését.⁹ Az új évezred holokauszt-filmjeiről szerkesztett kötetükben Oleksandr Kobrynsky és Gerd Bayer arra a tényre hívják fel a figyelmet, hogy a Theodor Adorno, Elie Wiesel vagy Claude Lanzmann erős ellenvetései által fémjelzett, a holokausztrepresentáció lehetőségeit és legitimitását megkérdőjelező kritikai diskurzus – a szemtanúk nemzedékének fokozatos eltűnésével párhuzamosan – egyre inkább átadja a helyét az olyan representációs módok, formai és etikai paradigmák, ábrázolási stratégiák és technikák iránti érdeklődésnek, amelyekkel a traumatikus emlékek életben tarthatóak.¹⁰ Az új évezred holokausztmozija más karakterjegyeket mutat, állítják Bayerék: új történelmi alapokat és felfedezéseket emel be, eddig rejtett vagy kevésbé tárgyalt vonatkozásokat tár fel és tematizál (pl. a Sonderkommando, vagy a civil lakosság felelőssége), és szakít a régi sztereotípiákkal (pl. a passzív zsidó áldozat figurája). A szerzők szerint egyre inkább kifejezésre jut az audiovizuális representáció határainak tudatosítása, a filmes mediáció tényének önreflexív kezelése,¹¹ valamint az archív vizuális anyagok szerepének növekedése, különösen a fényképek beillesztése,¹² mely gesztus expliciten jelzi az emlékezet megváltozott, mediatizált természetét.

Míndez nemcsak a közelmúltbeli holokausztfilmekben figyelhető meg. Aleida Assmann szerint a túlélők által megtestesített élő, kommunikatív kapcsolat fokozatosan elhalványulásával a tanúk utáni korszak az emlékezet-közvetítés új kereteit hozza létre,¹³ melyek az eredeti traumatikus eseménytől való kronológiai és affektív

távolságuk alapján definiálhatóak. Az „azonosulási mód” például a túlélők leszármazottaira jellemző, az „etikai mód” tipikusan másodgenerációs németekre, míg az „empátia mód” egy bárki számára nyitott érzelmi bevonódást tesz lehetővé, személyes, családi vagy nemzeti kapcsolatoktól függetlenül.¹⁴ Ez utóbbi mások szenvedése iránt ébreszt érzékenységet, elősegítve hogy a távoli megfigyelő beleképzelhesse magát egy hasonlóan fájdalmas helyzetbe, ugyanakkor képes legyen fenntartani a távolságot saját maga és a másik között, amennyiben az „*empátia mód (...) a holokauszt traumáját az áldozat szemszögéből rekonstruálja.*”¹⁵ Ha egy ideje már a Marianne Hirsch által definiált „utóemlékezet” (*postmemory*) korában éltünk, melyet a második generációnak az áldozatokétól eltérő, kizárólag történeteken és képeken keresztül megtapasztalt emlékezete határozott meg,¹⁶ az új évezred Assmann szerint már egyértelműen az „emlékezet utáni” (*post memory*) korszak, amikor mindazt, amit a túlélők elsődleges tanúkként megtestesítettek „*újra kell alkotni és újra megtapasztalni mediatizált formában, egy új médiakörnyezetben*”, a későbbi generációk számára is hozzáférhetően.¹⁷

A továbbiakban tárgyalt filmek a felhasznált fotografikus, illetve mozgóképi dokumentumokat mediális „emlékhorgonyként” kezelik, vagyis megőrzik az eredeti archív anyagok történelmi dokumentum státuszát, de segítségükkel Nemes-Jeles, Groó és Komasa egyéni, személyes és közösségi, nyilvános aspektusokat kapcsol össze, tudatosan hozva létre „emlékezet utáni” médiaszövegeket. A múlt így nem csupán témaként vagy történetként idéződik meg, hanem mivel az adott fotografikus vagy filmes médiumok

9 Friedländer, Saul (ed.): *Probing the Limits of Representation: Nazism and the „Final Solution.”* Cambridge: Harvard University Press, 1992.

10 Bayer, Gerd – Oleksandr Kobrynsky: The Next Chapter in the History of Holocaust Cinema. In: Bayer, Gerd – Oleksandr Kobrynsky (eds.): *Holocaust Cinema in the Twenty-first Century: Images, Memory, and the Ethics of Representation.* New York: Columbia University Press, 2015. pp. 1–20. p. 2.

11 *ibid.* pp. 4–5.

12 *ibid.* p. 7.

13 Assmann: *Transformations of Holocaust Memory.* p. 32.

14 Az áldozatok iránti empátia és/vagy azonosulás kérdését, Walter Benjamin, Dominick LaCapra, Giorgio Agamben és Margarete Mitscherlich holokauszt- és trauma diskurzusai alapján, átfogóan és kritikusan tárgyalja Meek, Allan: *Trauma and Media: Theories, Histories, and Images.* London – New York: Routledge, 2011. pp. 133–170.

15 Assmann: *Transformations of Holocaust Memory.* p. 34.

16 Hirsch: *Surviving Images.* p. 9.

17 Assmann: *Transformations of Holocaust Memory.* p. 37.

az egykori traumatikus események testi benyomásait konzerválják, képessé válnak arra, hogy a múltat testi élményként és érzelmi tapasztalatként közvetíthessék, ilyen módon szólítva meg befogadóikat.

Az archív kép érzéki emlékeztének remediálása

Az érzékek emlékeztének (*sense-memory*) fogalmát Jill Bennett művészettörténész traumatikus események olyan affektív emlékeztémmódként írja le, amely erőteljesen elkülöníthető a hétköznapi, narratív, direkt reprezentációkkal dolgozó emlékeztétől. Pierre Janet pszichológus és Bessel Van der Kolk pszichiáter traumaelemzései alapján Bennett arra mutat rá, hogy míg a narratív emlékeztet a gondolkodási folyamatokat a nyelv segítségével artikulálja, a trauma emlékének van egy olyan rétege, mely „*kívül esik a verbális-szemantikai-nyelvi reprezentáción.*”¹⁸ Charlotte Delbo holokausztúlélő költő vallomásait felidézve Bennett ezt a testen keresztüli „mély” és „affektív” működésmódot olyanként idézi fel, mint amely dokumentálni képes „*az emlékeztet testi affektus szintjén közvetlenül megtapasztalt és kommunikált fájdalmát.*”¹⁹ Ez az érzéki emlékeztet Bennett megközelítésében a költészet forrása, és a középkori művészethez hasonlóan egy olyan művészeti művelet sajátja, mely nem reprodukálni akarja a világot, hanem a benne megérezett affektusokat regisztrálja, ahogy azt például Gilles Deleuze Marcel Proust szövegeiről kimutatja.²⁰ Az esemény fizikai lenyomatát őrző érzéki emlékeztet Bennett szerint „*nem annyira beszélni képes egy adott emlékről vagy tapasztalatról, hanem kibeszélni belőle – azaz a testből beszélni, mely fenntartja, elviseli az érzést.*”²¹ Nem egyszerűen egy erőszakos, sokkoló traumatikus jelenet részleteiről, hanem annak intim élményéről, a „benn lenni” zsigeri emlékeről van itt tehát szó, egy belső nézőpont, pontosabban „érzőpont” konstatálásáról. Mivel ezeket a mély, belső, értelemmel nem is mindig feldolgozott érzéseket elsősorban a traumatizált alanyok elméje és

teste konzerválja, Bennett szerint ennek az érzéki emlékeztetnek a leképezésére elsősorban a vizuális művészetek (festmény, fotográfia) lehetnek alkalmasak.

Mindez fölveti annak a kérdését, hogy a különböző dokumentumfelvételek, a nyelvi rekonstrukciót mintegy megkerülve, hogyan archiválhatják, akaratlanul is, a különböző traumatikus események érzéki emlékeztétét? Felvetésem szerint az archív álló- és mozgóképi forrásoknak éppen ez az érzéki emlékeztete Nemes-Jeles, Komasa és Groó filmjeinek a fő referenciája akkor, amikor az áldozatok, szemtanúk vizuális dokumentumaiba belefoglalódott intim, érzéki részletekhez, belső néző- és érzőpontokra csatlakoznak rá, amelyek ugyanakkor belépési pontokat jelenthetnek a szélesebb közönség számára is. Az affektív rétegekhez való ilyenfajta, intenzív kapcsolódás igen közel áll ahhoz, amit Assmann az emlékeztet-közvetítés új évezredben jellemzően felerősödő „empátia mód”-jaként ír le, mely kollektív (családi, vallási, nemzeti) identitástól függetlenül teszi lehetővé a holokauszthoz való egyéni viszonyulás kialakítását. Az empátia Assmann számára tudást és képzeletet előfeltételez, de jól elkülöníthető a szánalomtól és a szimpátiától; nem jár totális azonosulással, hanem az én és a másik közti különbség tudatában a mások gyötrelmei iránt felébredő érzékenységet jelenti, mely azon a felismerésen alapul, hogy a kívülálló az áldozatok szenvedésének az átélője, alanya is lehetne.²² Amellett érvelek tehát, hogy az itt tárgyalt három film a fotografikus, filmes dokumentumokat érzéki „emlékhorgonyként” kezelve éri el a nézők affektív bevonódását; Nemes-Jeles, Groó és Komasa az eredeti archív dokumentumok történelmi hitelességét megőrizve egyszerre kísérel meg kibontani ezek nyilvános, kollektív relevanciáját és személyes, egyéni jelentőségét. A filmek emlékeztetmunkájának részletesebb rekonstruálása előtt azonban röviden ki kell térnem az archív források speciális státuszára és a remedializációjuk következményeire.

A második világháborús atrocitások archív képanyagának különleges státusza van a kétezres évek tanúk- és emlékeztet utáni, átmeneti korszakában, mivel az esemé-

18 Bennett: *The Aesthetics of Sense-memory*. p. 28.

19 *ibid.* p. 29.

20 Deleuze, Gilles: *Proust*. (trans. John Éva) Budapest: Atlantisz, 2002.

21 Bennett: *The Aesthetics of Sense-memory*. pp. 33–34. (Kiemelés az eredetiben.)

22 Assmann: *Transformations of Holocaust Memory*. p. 33.

nyekkel való indexikus, materiális, fotókémiai kapcsolatuk révén felértékelődik barthes-i „itt-volt-lét” minőségük, melynek révén köldökszinórként kötik össze a múltat a jelennel.²³ Bár ez az erős referencialitás kiemeli őket a „posztfotografikus” kor²⁴ bizonytalan indexikusságú képáradatából, különböző célú remedializálásuk nem annyira autentikusságukat kérdőjelezi meg, mint inkább eredeti jelentésük megváltozását kockáztatja. Az archív anyagok megjelenése mindig a műalkotás mesterséges, szerkesztett természetét, az emlékezet megkonstruáltságát teszi láthatóvá, ahogy Dagmar Brunow dokumentumfilm és archívhasználat kapcsolatáról írja: „Az archív felvételek (...) az emlékezet médiaspecifikusságának, terjedésének, adaptálásának, lefordításának és kisajátításának kérdését vetik fel. Arra invitálnak, hogy a képi dokumentumoknak az emlékezet megkonstruálásában betöltött szerepére, állítólagos bizonyíték státuszára, azaz a képek ontológiájára kérdezzünk rá.”²⁵

Az archív anyagok között a holokausz dokumentumainak helyzete különösen érzékeny: egyébként rejtve maradt részletekre ugyanúgy rámutathatnak, ahogy félreértésekre és -értelmezésekre is módot adhatnak, mivel a történelmi kontextus adatait nem hordozzák mindig expliciten.²⁶ Tobias Ebbrecht-Hartmann minden holokauszttal kapcsolatos vizuális dokumentum legalább három dimenzióban történő vizsgálatának szükségességére figyelmeztet. A tartalom, kontextus, és felhasználás dimenzióit azért kell gondosan feltárni, mivel egyetlen archív dokumentum státusza sem lezárt: az idők során gyakran változik, anélkül, hogy az eredeti kontextusra utaló jelek első látásra nyilvánvalóak lennének, ráadásul ezek felfejtése sem mindig egyszerű. Ezen túl minden remedializáció²⁷

– legyen az mediálisan rejtett közvetlen hozzáférés (*immediacy*), amikor a médium mintegy kitörli a közvetítettség és ábrázoltság minden jelét, vagy hipermediáció (*hypermediacy*), mikor a médium és a mediális közvetítettség szándékosan látható jegyekkel rendelkezik – a denotációt is módosítja, ami az archív anyagok esetében különösen érzékeny kérdés. Michael Zyrd ezt az archív anyagba kódolt ambiguitást „térbeli és időbeli befejezetlenségként” írja le, mely nem tartalmaz információt a felvétel pillanata előtti, utáni és közbeni, „kereten túli” történésekről: „A történelem nem mutatkozik meg a képen csak úgy, egyszerűen; a kép történelmi bizonyítékként szolgáló képessége a kontextuális keretezésben rejlik, abban, amit elmondanak nekünk (vagy amit felismerünk) a képről.”²⁸

Míg Brunow, Ebbrecht-Hartmann és Zyrd az archív anyag mindenkor befejezetlenségre, hiányosságaira utal, amivel a manipuláció és visszaélés lehetőségét is magában hordozza, Bennett érzeki emlékezet fogalma közvetlenül azokra a véletlenül, akaratlanul rögzített, finom, affektív élményekre utal, melyeket az indexikus, archív kép témája és vizuális jegyei egyaránt őrizhetnek. Ezeket az érzéseket, benyomásokat minden fotografikus vagy mozgóképi archív anyag hordozhatja; a három elemzett film eltérő, explicit és reflektív mediális stratégiákat használ saját archív forrásai érzeki emlékezetének megragadására és felnagyítására. Ezek a remedializációs stratégiák a filmek összetett, „emlékezet utáni” emlékezetmunkájának részei, mivel a felidézett események kivétel nélkül az archív képeken látható szereplők erőszakos halálával végződtek. Történeteik, a filmek révén, egy szélesebb, transznacionális holokausz- és második világháborús narratívába éppúgy

23 Barthes, Roland: A kép retorikája. (trans. Angyalosi Gergely). In: Blaskó Ágnes – Margitházi Beja (eds.): *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*. Budapest : Typotex, 2010. pp. 109–124.

24 Mitchell, William T.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press, 1994. p. 49.

25 Brunow, Dagmar: *Remediating Cultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlin: De Gruyter, 2015. p. 1.

26 Erre utal például Didi-Huberman, Georges: *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press, 2008. pp. 66–67.; Ebbrecht-Hartmann, Tobias: Three Dimensions of Archive Footage: Researching Archive Films from the Holocaust. *Apparatus. Film Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* (2016) nos. 2–3. <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/51/105>

27 Bolter, Jay David – Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*. Massachusetts: MIT Press, 1999. pp. 70–71.

[Magyarul egyik fejezete: Bolter, David Jay – Grusin, Richard: A remedializáció hálózata. (trans. Babarcsi Katica) *Apertúra* tavasz (2011) <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin>

28 Zyrd, Michael: Found Footage Film as Discursive Metahistory. Craig Baldwin's *Tribulation 99*. *The Moving Image* (2003) no. 2. pp. 40–61. p. 47.

beágyazódnak, mint a jelen magyar, lengyel és zsidó emlékezetkultúrájába. A továbbiakban külön-külön foglalkozom az egyes filmek remedializációs stratégiáival, közvetlen ábrázolási (*immediacy*) és hipermediációs technikáival, melyek egyszerre aktiválják a források érzéki emlékezetét és az emlékezet-közvetítés empátia módját.

Saul fia: a dokumentálás indexikus traumája

Clara Royer és Nemes-Jeles László forgatókönyvét többek között az auschwitzi táborokban a kivégző osztagokkal való együttműködésre kényszerített speciális zsidó foglyok, a Sonderkommando tagjainak elásott naplójegyzetei inspirálták. A rendezőre ugyanakkor nagy hatással volt az a négy fennmaradt Sonderkommando fénykép, melyek hatására eldöntötte, hogy a fényképezést a film cselekményének fontos pillanatává teszi meg.²⁹ Az 1944 augusztusában a Sonderkommando lázadás előtt a rabok által lopva és sietve készített négy fényképek a művészettörténész Georges Didi-Huberman *Képek mindennek ellenére* címmel szentelt önálló könyvet,³⁰ míg a történészek nagy része ezeket az Auschwitzról fennmaradt „legfontosabb (vizuális) dokumentumok” között tartja számon.³¹ A felvételek közül kettőt (a 280. és 281. számú) vélhetően a gázkamrán belül meghúzódva készítettek, hogy a szabadban heverő holttesteket és a körülöttük dolgozó Sonderkommando tagokat örökítsék meg. A másik kettőn (a 282. és 283.) külső helyszínek látszanak; egyikükön az előtérben lépdelő női alakok a gázkamra felé indulnak; a 283. fotó ugyanakkor a beállítás hiányát „dokumentálja”, a fotós arra tett sikertelen kísérletét, hogy az előbbi jelenetet újra megörökítse. A lengyel ellenállók által kicsempészett negatívok révén a

képek már 1945 után nyilvánosságra kerültek, de retusált, kivágott és dőlésmentesített változatban terjedtek el, pedig az autentikus formátum, méret és pontos keretezés – a képek „fenomenológiája”³² – minden leírásnál sokatmondóbban utal a fotózás különleges, életveszélyes körülményeire.

Az auschwitzi lágerben játszódó, Saul egy napját végigkövető film cselekményében Nemes-Jeles sokkal fontosabb szerepet szán a feltételezett fiú testét megmentő akciónak, mint a fényképezésnek vagy a felkelési előkészületeknek, a film képi világára azonban erőteljesen rányomja a bélyegét a Sonderkommando képek vizuális stílusa, pontosabban az általuk hordozott, bennük megőrzött érzéki emlékezet: az erőszak „fizikai lenyomata,” a belülről, a szemtanúk szemszögéből való látás perspektívája,³³ a szorongás izzó feszültsége, „az érzékek megtámadása,”³⁴ amit az erőszak és a halál közvetlen közlőre való megtapasztalása vált ki, és aminek tárgyát éppen az eredeti fényképek dokumentálják. A *Saul fiát* ilyen értelemben ezen fotografikus fenomenológiai aura filmes kiterjesztésének tekinthetjük, amennyiben nemcsak a fényképen ábrázoltakat, de az ábrázolás módját is rekonstruálja, megismétli: a helyszín, a történések, a bújkálás, a sötétség, az elrántott kamera, a kapkodás és az érzelmi zavarodottság a film egész audiovizuális atmoszférájának alapvető jellemzői lesznek.

A diegetikus világban készített felvételek és az archív fotók között nincs direkt megfelelés: a filmbeli expozíció pillanatában szürke gomolygó füst borít be mindent; de az eredeti Sonderkommando fényképek esetleges fokalizációja és kompozíciós jellegzetességei sokkal közvetlenebb módon épülnek be, tűnnek fel egyes jelenetek emblematikus keretezésében. A fényképek „világzsemlélete”, látásmódja, a bennük kifejeződő borzalom és egzisztenciális jelenlét Saulban, a szemtanú

29 Baeque, Antoine de: Interview with László Nemes. *Son of Saul*, Paris, *Rendez Vous*. Online sajtóanyag, 2015. http://sonyclassics.com/sonofsaul/sonofsaul_presskit.pdf

30 A rendező ebben az interjúban arról is beszél, hogy nem csak a Sonderkommando fényképek, de Georges Didi-Huberman ezekről írt könyve is nagy hatással volt rá. Lásd: Baeque, *ibid.*

31 Stone, Dan: The Sonderkommando Photographs. *Jewish Social Studies* (2001) no. 7. pp. 132–148. p. 132.

32 Didi-Huberman: *Images in Spite of All*. p. 36. A jó szándékú, de valójában torzító képkorrektciókra csak 1985 után derült fény, mikor a képek eredetijét újra felfedezték.

33 Bennett: *The Aesthetics of Sense-memory*. p. 33.

34 Stone: *The Sonderkommando Photographs*. p. 135.



280. számú Sonderkommando-fénykép

fogyolyban testesül meg: a kegyetlen fegyelem és gépiesített erőszak közepette felvett mechanikus mozgásban, látszólagos érzelemmentességben, amellyel az eseményekhez fizikailag közel, ugyanakkor pszichológiailag távol helyezkedik el.³⁵ A 280. és 281. fényképek kompozíciója emblematikus: a kép oldalsó, vastag fekete keretébe maga a gázkamra sötétjében rejtőzködő ágencia komponálódik bele, az ajtókereten át, a világosba kinéző szubjektív nézőponti helyzet, ami a film két dramaturgiailag kiemelkedő pontján is visszaköszön. A gázkamrát csodával határos módon túlélő fiú megvizsgálása feltűnően hasonló kompozícióban jelenik meg: Saul a háttérbe húzódva, az ajtókereten túlról figyeli ahogyan egy SS orvos diagnosztizálja, majd megfojtja a még lélegző fiút. Saul – aki általában csak maga elé „néz” a lágérben, mint aki nem akarja „látni”, mi történik – ebben a jelenetben szinte tapintható kon-



Saul fia

centrációval, feszülten figyeli a mozdulatokat: ez az esemény rázza fel, innen indul a halott fiú testének rituális eltemetésére irányuló küldetése. Ennek a pillanatnak a párjelenetére a film végén kerül sor, amikor hasonló belső keretezésű kompozíció ismétlődik meg, újra egy fiúval az ajtókeretben; a gyermek ezúttal él, a halál ugyanakkor újra belekomponálódik a képbe. A táborból való kitörésük után a foglyok egy erdei fészerben húzzák meg magukat. Saul egyszerre egy lengyel fiúcskát pillant meg az ajtó előtt, akire tőle szokatlan módon, mosollyal reagál rá – a következő jelenetben elszaladó fiú helyét a fészerre támadó SS katonák veszik át, de ebből a nézők már csak a fegyverropogás hangját hallhatják. Ez a két kiemelt jelenet, a kompozíció újrajátszásával lényegében egy lehetséges narratívába ágyazza bele a 281. és 282. Sonderkommando fényképeket; a beállítás–ellenbeállítás struktúra kiegészíti a fénykép „befejezetlenségét,” megmutatva a „másik oldalt”, a nézőpont tulajdonosát, akinek a történetét éppen elmeséli.

A 283. fénykép elrántott, ferde kompozíciója a híres birsfák ágaival szintén kétszer ismétlődik a filmben. Először abban a jelenetben, mikor a vakmerően improvizáló Saul egy távozó teherkocsira felugorva indul a szomszéd táborban, hogy ott kutasson rabbi után a temetési szertartáshoz. Az út közben elsuhanó fák, hasonlóan döntött kamerállásban feltűnő ágai és levelei egyszerre idézik a szabadság és a veszély testközeli élményét, mivel a tábor elhagyása a borzalmakból való ideiglenes kiszakadást jelent ugyan, de ebben a köztes helyzetben a foglyok felügyelete is sokkal szigorúbb. A faágak elhomályosuló,

35 Hasonlót jegyez meg Stone a Sonderkommando fényképekben kifejeződő attitűdről. Ibid. p. 132.

már-már nonfiguratívva oldódó látványa később a lázadás után kiszabaduló Sonderkommandók futása közben Saul szubjektív nézőpontjából tűnik fel: a kifulladás, ziháló testnek ütköző ágak a menekülés és pánik pszichológiai-fiziológiai állapotához asszociálódnak, csakúgy, ahogyan az eredeti Sonderkommando fényképnek az életveszélyes vállalkozásra utaló, ferde, elrontott expozíciója esetében.

A *Saul fia* reprezentációs politikája tehát abban áll, hogy lágerélet és fogolyélet során átélt atrocitások zsigeri, intim fenomenológiai aspektusait, a traumatizált állapot fényképekbe dokumentált érzéki emlékezetét remedálja. Ilyen értelemben a film mediális aspektusai nem egyszerűen technikai kérdések. Azzal a döntésével, hogy a forgatáshoz 35mm-es celluloid nyersanyagot,³⁶ azaz fotokémiai eljárással dolgozó médiumot használ, Nemes-Jeles tulajdonképpen azt a képontológiát és analóg idexikus kapcsolatot imitálja, játssza újra, amely az eredeti Sonderkommando fényképek és az általuk rögzített látvány között a képkészítés pillanatában létrejött és fennmaradt. Ugyanakkor a képekben foglalt érzéki emlékezet fellesztéséhez az is nagyban hozzájárul, hogy az alkotók a koncentrációs láger atmoszféráját egy olyan nem vizuális, lefényképezhetetlen szonikus réteggel teszik teljeskörűvé, amelyben az eredeti hang környezeti zajokból, zörejekből és többnyelvű beszédoszlopokból álló kakofóniáját gondosan kidolgozott sound designnal teremtik újra.³⁷

Túlrestaurálás: reflektálatlan hipermediáció a *Varsói felkelés*ben

A varsói felkelés idején készült híradófelvételek restaurálása a modern lengyel történelem tragikus epizódjáról való megemlékezés hetvenedik évfordulójának egyik legfonto-

sabb vállalása volt. A lengyel hadsereg operatőrei által a náci megszállással szembeszegülő, a város felszabadításáért harcoló Honi Hadsereg és a civil lakosság hatvanhárom napjáról készített felvételeket nemcsak restaurálták, de Jan Komasa teljes egészében ezekre az archív felvételekre alapozva készített háborús dokumentumfilmet, *Varsói felkelés* címmel. Az eredetileg fennmaradt, körülbelül hat órányi, hányattatott sorsú felvétel az elmúlt hetven évben különféleképpen összevágott formában tűnt fel, miután több évig végképp elveszetteknek hitték. Az évforduló alkalmából a Varsói Nemzeti Múzeum nagyszabású projektjeként az eredetileg néma és fekete-fehér anyagot az alaprestaurálás után³⁸ egy gondos kolorizációs és szonorizációs folyamatnak vetették alá, melyet szakértők által végzett akkurátus kutatómunka előzött meg. Történészek felügyelték a színek rekonstruálást, gondosan ellenőrizve minden tárgyi részlet autentikusságát, a korabeli textilfestékektől a filmben megjelenő ételek, egyenruhák, rangfokozatok és egykori városi helyszínek beazonosításáig; a város eredeti zajait és a harcok robajait korabeli tárgyak, fegyverek és robbanószerkezetek segítségével rekonstruálták, a képeken megjelenő emberek szavait és mondatait szájról olvasó beszédszakértők bevonásával fejtették meg, hogy végül a kész szöveget kortárs lengyel színészek közreműködésével szinkronizálják a felvételek alá.

Míg tehát a *Saul fia* főszereplőjének fiktív története az írott naplókából és a helyszínen készült Sonderes fényképekből inspirálódott, Komasa filmje teljes egészében a lengyel felkelők és a német megszállás alatt álló város hétköznapijairól készült dokumentumfelvételekből építkezik, amelyeket egy ebből inspirálódott forgatókönyv³⁹ alapján rendez fiktív narratívába. Az eseményeket két, mindvégig láthatatlan operatőr – Karol és öccse, Witek – fiktív monológjai és kommentárjai

36 A rendező „celluloid dogmájáról” és a filmről lásd Kiss Erika: A filmrendezés művészete a digitális korban (*Saul fia*). *Apertúra* (2016) Tél. <http://uj.apertura.hu/2016/tel/kiss-a-filmrendezes-muveszete-a-digitalis-korban-saul-fia/>

37 A *Saul fia* hanganyagának 80%-a (emberi hangok és környezeti zajok, zörejek) utómunkában készült, Zányi Tamás hangmester több neves díjat is nyert ezért a munkájáért. A film komplex hangtervezését részletesen elemzi Vincze: *A lelkiismeret hangja. Hang és haptikus érzékelés a Saul fia című filmben.* pp. 59–64.

38 A képek épségének megőrzése mellett első körben ez a por, szennyeződés és jelzések eltávolítását jelentette, melyet egy olyan remegésmentesítési, stabilizációs eljárás követett, mely után lehetővé vált a képen megjelenő világ tanulmányozása: az apró tárgyi részletek, mikromozgások, észrevétlen gesztusok megfigyelése az eredeti remegő, instabil képen lehetetlen lett volna. A felújítás részleteiről lásd a film sajtókönyvét: <http://warsawrising-thefilm.com/media>

39 A forgatókönyvet Jan Oldakowski, Władysław Pasikowski, Joanna Pawluśkiewicz és Piotr C. Śliwowski írták.



Varsói felkelés

kísérik és értelmezik, akik nemcsak folyamatosan jelenlévő, a különböző helyszíneken és időpillanatokban történő események, és a néha csak másodpercekre feltűnő személyek között mediálnak, de gyakran interakcióba is lépnek velük.⁴⁰ A fiktív operatőrök érzelmi reakciója így gyakran verbálisan, vagyis narratívan fejeződik ki, ugyanakkor önkéntelenebb, zsigeri testi reakciók a kézikamera mozgásában köszönnek vissza. A dokumentumfelvételek, a Sonderkommandós fotóktól eltérően, képmozgással egészülnek ki, így a bennük megörzött érzéki emlékezet folyamatosabb mozdulatokból bontakozik ki: a kézben tartott kamera a testtel együtt rázkódik vagy esik le a robbantások, becsapódások pillanataiban, a képek remegésében tovább rezonáló detonáció a testeken is végighullámszik; máskor az operatőrök ideiglenes menedékbe húzódó, rejtőzködő pozíciója az utcák, épületek részleges, kitakart látványából fejthető vissza.

A háborús fényképekkel kapcsolatban Marta Zarzycka veti fel a „hallhatósági” dimenzió hiányát, mivel ezeket a képeket „nem süket és néma szereplők lakják be, akik hangtalan térben közlekedenek; a képek gyakran hangokat sugallnak, még akkor is, ha ezek a hangok mindenféle fizikai jelenléttől mentesek is”.⁴¹ A hangok, zajok, zörejek sokkal érzékibben idézik fel a háború borzalmait és traumáját, mint ahogy arra a vizuális anyagok képesek, ezért arra is rendkívül alkalmasak, hogy affektív reakciókat váltsanak ki. Ebbrecht-Hartmann ugyanakkor a holokauszt vonatkozású archív anyagokkal kapcsolatban arra hívja fel a figyelmet, hogy ezeket azért kíséri gyakran zene vagy hangkommentár, mivel a legtöbb esetben hang nélkül maradtak fenn; ez a „némaság” szinte kiprovokálja a hang hozzáadását, ami egyúttal egy adott diskurzusba ágyazás lehetőségeként tétéleződik.⁴² A *Varsói felkelés* esetében mindez érdekes disszonanciát eredményez: a történelmi hitelességgel rekonstruált szonikus atmoszféra, a környe-

40 Milenia Fiedler, a film egyik vágója, a kialakult koncepciót így foglalja össze: „A felkelők túl rövid ideig jelennek meg a színen ahhoz, hogy elmondják a történeteiket. Innen jött az ötlet, hogy a film főszereplőjének olyasvalakinek kell lennie, aki nem jelenik meg a színen, de akinek a jelenlétét, érzelmeit és reakcióit folyamatosan megörökíti a kamera. Az anyag összevágásakor nem a valóság objektív megörökítése volt a célunk, hanem az, hogy a valóság átélőjének szubjektív igazságát megmutassuk.” (Kiemelés tőlem.) Lásd a film sajtókönyvét: <http://warsawrising-the-film.com/media>

41 Zarzycka, Marta: Showing Sounds: Listening to War Photographs. In: Papenburg, Bettina – Marta Zarzycka (eds.): *Carnal Aesthetics: Transgressive Imagery and Feminist Politics*. London – New York: IB Tauris, 2012. pp. 42–53. p. 44.

42 Ebbrecht-Hartmann: *Three Dimensions of Archive Footage*.

zeti zajok és párbeszédreszletek kétségtelenül alkalmasak az archív felvételek fenomenológiai potenciáljának felerősítésére, de az anyag újravágása, fiktív narratívába rendezése az akkurátusan megteremtett autenticitás ellen dolgozik azzal, hogy fiktív szereplők (professzionális színészek által előadott) monológjaival keretezett, tetszőleges értelmezést ad róluk.

A két kitalált szereplőnek, az alkotó szándék szerint, kulcsszerepe lenne az emlékeztetőkövetítés „empátia módjának” létrehozásában, mivel Komasa általuk azokat a belépési pontokat szándékszik létrehozni, amelyen keresztül bárki közvetlenül kapcsolódhat a várost védő felkelők pozíciójához, és a „szemtanú perspektívájához”.⁴³ A fiktív operatőrök olyan rezonőrök, akik elbeszélőként egyszerre maradnak részesei, elszenvedői és értelmezői eseményeknek. Verbalizált jelenlétük lévén ugyan láthatatlanok maradhatnak, de fiktív, kihangsított agenciájuknak erős értelmező ereje van az archív anyag felett: beszólásaik, kommentárjaik folyamatosan újrakerepezik az eredetileg néma felvételeken láttottakat, legyen szó a képen megjelenő személyek instruálásáról („*Most mosolyogjon!*”, „*Húzódjon egy kicsit balra!*” stb.), vagy a látottakat értelmező hangos gondolkodásról, mely sok esetben egyértelműen az események traumatikus hatását, valamint a civilek és katonák hősiességét hangsúlyozza.

A különböző csatornákon⁴⁴ kommunikált történelmi hitelességgel, valamint a tudományos, a korabeli hangok és színek rekonstruálására törekvő kutatómunkával együtt az archív anyag olyan kivételesen izgalmas, történelmileg értékes forrásanyagként jelenik meg, melyet a technikai feljavítás audiovizuálisan látványossá, ugyanakkor dokumentum-jellegében roncsoltta, sérültté tesz. Wiesław Godzic lengyel médiakutató szerint a *Varsói felkelés*ben az autentikus és inautentikus, fiktív elemek olyan zavarba ejtő módon keverednek, hogy végül egy „*doku-dramatikus elemekkel átszőtt metafilm*” hoznak létre.⁴⁵ Godzic sze-

rint az egykori valódi és az aktuális fiktív filmkészítők így egészen eltérő kapcsolatba kerülnek a képen megjelenő felkelőkkel: míg a felkelők szavait, mondatait gondos rekonstrukciós folyamat azonosította be, a fiktív operatőrök korhűnek szánt hangalámondása inkább autoritatív lesz, és egy vágyott, revideált „*superigazságként*” jelenik meg.⁴⁶ Bármennyire is önreflexívek az operatőröknek a saját helyzetükről folyamatosan tudósító szakmai vagy személyes kommentárjai, úgy számolják fel teljességgel az eredeti, töredékes felvétel potenciális többjelentésűségét, hogy semmilyen módon nem reflektálnának az archív anyag (hiper)mediáltságára.

Az eredeti archív felvételek a német támadások során egyre fogyatkozó varsói lakosságnak azokat a háborús hétköznapjait örökítik meg, amikor a traumatikus élmények és a veszteségek megtapasztalása ugyan mindennapos, de ezt alapvetően egy ismétlődő eseményekre épülő, túlélési rutin szövi át. A lengyel katonák és civil lakosok esküvőkön, temetéseken vesznek részt, fegyvereket szerelnek össze, sebesülteket látnak el, főznek, flörtölnek, de a képeken az éhezés, a rettegés és a halál is megjelenik. Mindez önmagában, szerkesztetlen archív felvételenként is informatív és drámai erejű lenne, Komasa filmjének remedializációs technikája azonban a nézői viszonyulást határozott kihívások elé állítja. Vivian Sobchack vetette fel korábban azt a gondolatot, hogy a dokumentumfilmre ne műfajként vagy műnemként, hanem befogadási módként, tapasztalatként⁴⁷ tekintsünk, melynek nyomán Jaimie Baron vezette be az archív anyagok befogadását jellemző „archív effektus” gondolatát. Ez arra a nézői felismerésre utal, amely érzékeli, hogy az adott felvétel egy másik történelmi időben készült, így a befogadó a különböző temporalitások, az „*akkor*” és „*most*” közti *kontraszt*”⁴⁸ tulajdonképpen a felismerés pillanatában testesíti meg. A *Varsói felkelés* lényegében ezt az „archív effektust” teszi próbára akkor, amikor a nézőt a fekete-fehér, néma,

43 Assmann: *Transformations of Holocaust Memory*. p. 34.

44 A rekonstrukciós munka részleteiről gazdag dokumentáció és különféle paratextusok (szemléltető anyagok, magyarázatok, leírások, interjúk) állnak rendelkezésre a film honlapján és a DVD-kiadás extráiban.

45 Godzic, Wiesław: Polish Docudrama: Finding a Balance between Difficult and Easy Pleasures. In: Ebbrecht-Hartmann, Tobias – Derek Paget (eds.): *Docudrama on European Television: A Selective Survey*. London: Palgrave Macmillan, 2016. pp. 53–78. p. 68.

46 Ibid. p. 69.

47 Baron, Jaimie: The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception. *Projections* (2012) no. 2. pp. 102–120. p. 104.

48 Ibid. p. 105.

karcos eredeti felvétel meglepően színes, zajos, étellel teli azonnalóságával, digitálisan hozzáadott, mediálisan inorganikus színekkel és hangokkal zavarja össze.⁴⁹ Ezek a megoldások ugyanakkor az archív anyag érzéki emlékezetét kifejezetten egy kortárs, ingergazdag, az érzékek hiperstimulációját nyújtó újmédia környezetben élő közönség számára igyekeznek feléleszteni. Komasa filmjének „emlékezet utáni” emlékezetmunkája tehát valóban felnyitja a múlt traumatikus eseményeihez való érzéki hozzáférés dokumentumfelvételekre épülő lehetőségét, igaz, olyan áron, hogy közben az archív anyag Zyrd és Brunow által is hangsúlyozott lezáratlanságát, nyitottságát egy a jubileumi ünnepléshez illeszkedő, heroizmust éltető narratíva szolgálatába állítja.

Regina: egyéni biográfia és transznacionális archív anyagok

Groó Diána dokumentumfilmje a világ első, 1930-as években hivatalosan felavatott rabbinőjének, Regina Jonas-nak (1902–1944) a történetét dolgozza fel, aki a náci ellenőrzés alatt tartott Berlinben teljesített szolgálatot mielőtt Theresienstadt-ba, majd Auschwitzba deportálták. Annak ellenére, hogy ismerősei és kollégái közül többen is túléltek a háborús borzalmakat, Jonas története és vívmányai több mint öt évtizedre kollektív feledésbe merültek; személyes hagyatékát dokumentumait és leveleit – melyeket deportálása előtt ő maga rendszerezve,

összekészítve adott le a helyi zsidó közösségi központban – a kilencvenes évek elején fedezték fel újra.⁵⁰ A történész Stephanie Sinclair ilyen szempontból Jonas történetét tanulmányos emlékezetpolitikai esetnek látja, melyet „*az emlékezés, felejtés és identitásformálás folyamatai*” alakítottak.⁵¹ A teljes elhallgatás és marginalizáció lehetséges okait keresve Sinclair úgy találta, hogy ebben egyaránt szerepet játszhattak Jonas 1935-ös rabbivá avatásának kétségbeesztő és szélsőséges körülményei, a historiográfiában nőket gyakran érintő nemi előítéletek, és az úgynevezett „*erőtlen felejtés*,” mely a trauma hatására a holokauszt utáni években általánossá vált⁵² – mindezek együtt dolgozhattak azon, hogy Jonas emléke a felejtés homályában maradjon azok között is, akik személyesen ismerték és tisztában voltak általa az elvégzett munka jelentőségével.

Elisa Klapheck 1999-es monográfiáján kívül Groó kísérleti dokumentumfilmje számára csak egyetlen hiteles vizuális forrás állt rendelkezésre: két, Regina Jonasról készült, egymáshoz nagyon hasonló, egész alakos műtermi fénykép,⁵³ melyeken fekete köpenyt és sapkát visel, kezében egy könyvet tart. A Klapheck által feltárt hiteles, írott dokumentumok felhasználásával Groó Jonas életének lineáris kronológiája mentén építette fel a filmjét, de egyéb képanyagok vagy túlélők vallomásainak híján ő is vokális megszemélyesítéssel hidalta át, illetve nagy mennyiségű archív filmfelvétellel töltötte ki a további dokumentumok hiányát. Néhány jólismert dokumentumfelvétel mellett (pl. Hitler az 1938-as olimpián végignézi Jesse Owens győzelmét), Groó saját gyűjtésű fényképeket és

49 A fekete-fehér archív anyagok kiszínezésében rejlő disszonanciára a sajtókönyv egy kortárs, historizáló effektfilm lehetséges befogadói értelmezésével reflektál: „A színek hozzáadása csökkenti az időbeli távolságot és a történelmi események új dimenzióba kerülnek. Egyszerűen valóságosabbak lesznek. A múlt – ahogy Cyprian Kamil Norwind egyszer megfogalmazta – jelené válik, »csak valahogyan távolabbi formában.« (...) Az ebben a filmben felhasznált archív felvételeket nézve kognitív disszonanciát tapasztalunk – miközben a film a lengyel történelem egy fontos eseményét reprezentálja, úgy néz ki, mintha korunkban vették volna fel, díszlet- és jelmeztervezők közreműködésével, autentikus kellékek és számtalan vizuális effektus felhasználásával.” Forrás: <http://warsawrising-thefilm.com/media>

50 A Regina Jonasról fennmaradt elsődleges információs forrás az a kilencvenes évek elején felfedezett dokumentumgyűjtemény, mely levelekből, róla szóló újságcikkekből, beszédei átíratából és a disszertációja egy példányából áll. Jonas monográfiájának, Elisa Klaphecknek ezek alapján az a benyomása támadt, hogy Jonas tulajdonképpen abban a tudatban szerkesztette meg a hagyatékát, hogy ennek alapján a majdani megtalálók megírassák a történetét. Lásd Sinclair, Stephanie: Regina Jonas: Forgetting and Remembering the First Female Rabbi. *Religion* (2013) no. 43. pp. 541–563. p. 543.

51 Ibid. p. 542.

52 Ibid. pp. 549–557.

53 A Regina Jonasról fennmaradt 1936-ban, illetve 1939-ben készült fényképek Elisa Klapheck monográfiájában jelentek meg először. Lásd: Klapheck, Elisa: *Fräulein Rabbiner Jonas: kann die Frau das rabbinische Amt bekleiden?* Teetz: Hentrich and Hentrich, 1999.

mozgóképeket használt fel, melyekre különböző német, amerikai, cseh és lengyel nemzeti vagy családi archívumokban bukkant, mikor 1920 és 1940 között Berlinben, Varsóban vagy Krakkóban élő zsidó lányokat és nőket ábrázoló képek, felvételek után kutatott. Az eredeti Jonas portré vizuális emlékhorgonyként szolgál számára is, melyet a különböző eredetű archív részletek közötti kapcsolat erősítésére használ fel: a rabbinó fotóról kivágott arca, alakja visszatérő módon, hol előtérként, hol háttérként jelenik meg, a felvételekre kompilálva, vagy Berlin utcáin, szellemként lebegve.

Komasától eltérően Groó hipermediációja transzparens, mivel nemcsak hogy nem próbálja meg elfedni filmjének kompilált természetét, de felkínálja a nézőnek az erre való fokozatos ráébredés lehetőségét. Nagy szabadsággal lassítja, fagyasztja be a felvételeket, vagy járja be a fényképek részleteit Burns effekttel,⁵⁴ amatőr felvételeket vegyítve a hivatalos archív anyagokkal. A Jonas felolvasott leveleit vagy a felidézett visszaemlékezéseket kísérol, Berlin utcáit, kirakatait és lakosait, a korabeli hétköznapi élet nyüzsgését felvillantó képsorok, csakúgy mint a népszerű korabeli slágerek és tradicionális zsidó énekek egyértelműen a Zeitgeist megteremtését szolgáló alkotói gesztusok. A néma filmfelvételek időnkénti lelassítása, illetve a hozzáadott közlekedési zajok, esőkopogás, szélzúgás, illetve az olyan mindennapi mozdulatok „kihangosítása”, mint a szőnyegporolás, könyvlapozás, egy esernyő kinyitása, vagy egy vödör víz kiöntése, a banális részletek fenomenológiai, érzéki aspektusát ragadja meg, és teszi elementáris erejűvé. Groó remedializációs stratégiája tehát nyitott és önfeltáró: hipermediációval ér el közvetlen mediációt, így alkotja meg a náci rezsim előtti és alatti Berlin érzéki atmoszféráját.

Jonas két, tartózkodó, lakonikus, beállított fekete-fehér fényképe elsősre aligha tűnik úgy, mintha érzéki emlékezet hordozója lenne; az affektív dimenziók akkor jelennek meg, mikor Groó visszaveti ezekre, illetve Jonas kinyitott arcára a különböző írott források, levelek, cikkek, beszámolók vokalizált, hanganyaggyá formált rétegét, illetve Jonas kézírásának és az egyéb archív felvételeknek az érzéki, vizuális textúráit. Így Regina gondterhelten tűnő, zárkózott, komoly arca és egész külleme fokozatosan töltö-



Regina Jonas (1936)

dik fel személyiségének újabb árnyalataival, miközben az írásaival és leveleivel beállított szubjektív perspektíva révén Groó fokozatosan nyitja meg személyét az empatikus kapcsolódás számára. Jonasnak a zsidó közösség kitartását támogató, a női rabbiságért folytatott küzdelmeiben következetes, optimista és tettekész attitűdjét nemcsak ő maga, hanem egykori kortársai is megerősítik; a filmben mindez egyszerre tudósít a szelíd ellenállás étoszáról, és a közben fokozatosan erősödő antiszemitizmus mélyen interiorizált traumájáról.

Regina korlátozott, hiteles fotografikus reprezentációját további, lányokat és nőket ábrázoló archív felvételek egészítik ki, néha szinte elbizonytalanítva a nézőt a történet valódi főszereplőjét illetően. Egy általános iskolai

⁵⁴ Az amerikai dokumentumfilméről elnevezett „Ken Burns effekt” a filmekbe illesztett állóképek, fényképek lassú pásztázására, egyes részekbe való belenagyításra vagy eltávolodásra utal.



Regina

osztálytársnak a fiatal Reginára való, felolvasott visszaemlékezéseihez Groó egy olyan archív felvételt társít, melyben egy sötét hajú, tábla előtt felelő kislány közelképeken látható; a lehetséges hasonlóság és az erős asszociációk ellenére a néző fokozatosan ébredhet rá, hogy a képeken látható kislány semmiképpen sem lehet Regina, akiről még felnőtt korából sem maradt fenn mozgóképi felvétel. Ezzel a felismeréssel együtt jár annak a megértése is, hogy ha nem is Reginát látjuk, ennek az élénk tekintetű fiatal zsidó lánynak a története később több ponton is hasonlóságokat mutathat Regina Jonas élet-történetével. Groó a további archív felvételeken feltűnő olvasó, sétáló, gesztusaikban, ruházatukban megkülönböztethető fiatal nők képeivel lényegében Regina Jonas identitásának, személyes stílusának kereteit fokozatosan egy közös, kelet-európai zsidó női értelmiségi sorssá tudja kitágítani. A rendező ugyanakkor egy másfajta fenomenológiai autenticitást teremt meg akkor, amikor a barátok, tanárok, tanítványok, szülők, és újságírók által leírt vallomások, leveleket, újságcikkeket színesekkel és civilekkel olvastatja fel. Ez utóbbiak között ott van ő maga is, illetve saját 86 éves, holokauszt-túlélő

nagymamája.⁵⁵ Mindez egy újabb, nemvizuális, hanghiányosságban indexikus réteggel látja el a jonasi élettörténet felidézését, melyen keresztül Groó nemcsak visszahozza az individualis élettörténeteket a kollektívba, de olyanként definiálja dokumentumfilmjét, mint amely – saját szavaival – „nem a holokausztról (...), hanem a túlélésről szól.”⁵⁶

Összegzés

Az „érzéki emlékezet” koncepciójához kapcsolódva ez az elemzés azokat a mediális technikákat igyekezett feltárni, melyeket a *Saul fia*, *Varsói felkelés* és a *Regina* című filmek a 2. világháború egyéni és kollektív traumáinak a felelevenítésében használtak. Az elemzés azt az „emlékezet utáni” mediális emlékezetmunkát vizsgálta, mely ezekben a filmekben három különböző, de mélyen összefüggő szinten valósult meg. Bár itt a vonatkozó film szoros kontextusában tárgyaltam, ezek a mediális technikák minden további, archív anyagokat is felhasználó, traumatikus történelmi eseményekről készült játék- vagy dokumentumfilm vizsgálata esetében relevánsak lehetnek.

1. Az archív audiovizuális beágyazása. Az archív fotografikus és mozgóképes dokumentumok stilisztikai beágyazása a néma, mozdulatlan fényképek audiovizuális felelevenítésével és integrálásával valósult meg, újrajátszás vagy keretezés (*Saul fia*, *Regina*), illetve eredeti némafilmrészletek restaurálása, színek és hangok hozzáadása formájában (*A varsói felkelés*). Az eredetileg néma, vizuális és nyelvi dokumentumok életre keltéséhez minden esetben érzéki, vibráló szonikus atmoszféra társult, amely kiegészült az érintett szereplők, hősök (*Regina*) vagy láthatatlan karakterek (*A varsói felkelés*) vokális megszemélyesítésével.

2. A tanúperspektíva fenomenológiai adaptálása. Az elemzett filmek mindegyike külön hangsúlyt fektetett a

55 Ahogy Groó leírja: „A lágeri élményt nem tudja visszaadni csak az, aki látta, megélte és túlélte. Egy színész a legnagyobb empátiával vagy háttértudással sem tudja reprodukálni egy dokumentumfilmben azt, ami ki- és elmondhatatlan személyes élményen alapul. Hacsak nem élte át civilként. Civilnek viszont ott volt a nagymamám. Noha nem Theresienstadtban volt, hanem Auschwitzban (...), szükségtelen volt bármiféle instrukció ahhoz, miként mondja el az egykori túlélő visszaemlékezésének szövegét, mert az artikulálandó élmény a sajátja is volt, mivel látta és átélte 17 évesen. Ez a hang tehát nem tud hazudni.” Groó Diána: *Megőrzés és megörökítés. A kép és ami mögötte van: a világ első rabbinjének története*. Budapest: Színházi és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2018. Disszertáció kézirat. p. 44.

56 Ibid. p. 62.

tanúk perspektívájának mozgóképes, fotografikus „tekintetben és tekintet által”⁵⁷ dokumentált megragadására. Ezek a létező személyek nyomán kreált fiktív szereplők, vagy valós személyek a közvetlen környezetükben zajló, gyakran traumatikus eseményeket fényképek (Saul), filmfelvételek (Karol és Witek), fotókból és feljegyzésekből összeállított hagyaték (Regina Jonas) formájában dokumentálták, azzal a világos intencióval, hogy az utókorra, eljövendő generációkra hagyják. A dokumentumokat létrehozó személyek tehát nemcsak szemtanúi, hanem egyben krónikásai, dokumentálói voltak az adott történelmi helyzetnek, jelenlétük érzéki lenyomata pedig beágyazódott az archív forrásokba (l. Sonderkommando fotók; varsói kézikamerás felvételek; portréfotó és levelek), ennek alapján ébresztették és erősítették fel a filmek tanúk fizikai, érzelmi és érzéki nézőpontját, így kínálva fel a nézők számára a másodlagos tanú pozícióját.

3. *A trauma mediális megtestesülése.* Az emlékezetmunka során az erőszak, veszteségek, károk és hiányok materiális lenyomata a filmek struktúrájában és textúrájában jól láthatóan, vizuálisan is megjelenik, a *Saul fia* hektikus kézikamera-használatában, homályos háttereiben és folyamatos hangzavarában, a *Varsói felkelés* zaklatott vágásaiban, detonációtól remegő képeiben, rejtőzködő-bújáláló szemszögeiben vagy a *Regina* számtalan forrásból összeállított kollázsában.

Elemzésemben arra is rámutattam, hogy az archív képekben és felvételekben őrzött érzéki emlékezetet ezek a mediális emlékezetmunkai technikák a közvetlen hozzáférés (*immediation*) és hipermediáció oda-vissza ható játéka közepette bontják ki, a nézőt ilyen módon a teljes immerszió és reflexív távolságtartás termékeny feszültségében tartva. Mindez nemcsak jól illeszkedik a tanúk utáni korszak emlékezet-közvetítésének Assmann által tárgyalt ‘empátia mód’-jához, de az ellen a gyakran emlegetett „elérzékletlenedési folyamat” (*desensitization process*) ellen dolgozik, mely a holokausz és a második világháború traumáját

sem kíméli. Geoffrey Hartmann,⁵⁸ Susan Sontag⁵⁹ és Marianne Hirsch, sok más szerzőhöz hasonlóan, az empátia időnkénti elfáradására, az időről időre bekövetkező szaturációs pillanatokra hívta fel a figyelmet, amelyet gyakran a dekontextualizált, agyonhasznált vizuális dokumentumok „felejtve emlékezést” kiváltó hatása erősít fel.⁶⁰ A *Saul fia*, *A varsói felkelés* és a *Regina* példái azt mutatják, hogy a potenciálisan hozzáférhető, halott kulturális „tárolási emlékezet” (*storage memory*) és az élő, „funkcionális emlékezet”⁶¹ közötti átjárás lehetősége mindig adott lehet az archív dokumentumok érzéki emlékezetet felélesztő gesztusában.

Beja Margitházi

Awakening Sense Memory

Photographic Trauma Marks and Medial Memory Work
in *Son of Saul*, *Warsaw Uprising* and *Regina*

Recent cinematic evocations and transnational academic interest in the Holocaust and World War II atrocities have raised a sensibility to the affective qualities of historical trauma and generated questions about the mediation of archival sources in a post-witness era. László Nemes' award winning feature film (*Saul fia/Son of Saul*, 2014), as well as Diána Groó's poetic documentary (*Regina*, 2013) and Jan Komasa's war documentary (*Powstanie Warszawskie/Warsaw Uprising*, 2014) were inspired by visual and written archive documents produced by eyewitnesses of the historical events evoked. Associating these three films to the 'empathy mode' of memory transmission, described by Aleida Assmann, this article argues that these films use a special strategy of contacting the 'sense-memory' (Jill Bennett) of traumatic events, preserved in the black and white, silent archival photographic and filmic documents. The author states that the movies perform three different types of medial 'memory work' to recall and audio-visually remediate the deep, sensual aspects of these past traumas.

57 Didi-Huberman: *Images in Spite of All*. p. 36

58 Hartman, Geoffrey: *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

59 Sontag, Susan: *A fényképezésről* (trans. Nemes Anna). Budapest: Európa, 1999.

60 Zelizer, Barbie: *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*. Chicago–London: University of Chicago Press, 1998.

61 Assmann, Aleida: *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, and Archives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Trauma, emlékezet, dokumentumfilm – Válogatott bibliográfia

Tanulmányok, cikkek, könyvrészletek

- Ashuri, Tamar: I Witness: Re-presenting Trauma in and by Cinema. *The Communication Review* 13 (2010) no. 3. pp. 171–192.
- Austin, Guy: Trauma in Recent Algerian Documentary Cinema: Stories of Living Conflict Told by the Living Dead. In: Hodgin, Nick – Amit Thakkar (eds.): *Scars and Wounds: Film and Legacies of Trauma*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Biressi, Anita: Inside/out: Private Trauma and Public Knowledge in True Crime Documentary. *Screen* 45 (2004) no. 4. pp. 401–412.
- Craps, Stef: Conjuring Trauma: The Naudet Brothers' 9/11 Documentary. *Canadian Review of American Studies* 37 (2007) no. 2. pp. 183–204.
- Czirják Pál: Elbeszéléskényszer: dokumentumfilm és a történelmi emlékezet konstruálása. Adalékok a történelmi dokumentumfilm és az oral history módszereinek összevetéséhez. *Replika* 58 (2007) no. 9. pp. 91–119
- Daniels-Yeomans, Finn: Trauma, Affect and the Documentary Image: Towards a Nonrepresentational Approach. *Studies in Documentary Film* 11 (2017) no. 2. pp. 85–103.
- Dokotum, Okaka Opio: Trauma Aesthetics in War Documentaries about the Lord's Resistance Army in Uganda. *Eastern African Literary and Cultural Studies* 1 (2014) nos. 1–2. pp. 7–16.
- Feldman, Allen: Faux Documentary and the Memory of Realism. *American Anthropologist* 100 (1998) no. 2. pp. 494–502.
- Friedlander, Saul: Trauma, Transference and "Working through" in Writing the History of the "Shoah". *History and Memory* 4 (1992). no. 1. pp. 39–59.
- Győri Zsolt: Traumák, áldozatok és túlélők. A *Krónika* emlékezetpolitikai olvasata. In: Pintér Judit (ed.): *Pro Patria: Sára* 80. Budapest: MMA, 2014. pp. 353–363.
- Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel: Children of Exile: Trauma, Memory and Testimony in Jaime Camino's Documentary *Los niños de Rusia* (2001). In: Davies, Ann (ed.): *Spain on Screen. Developments in Contemporary Spanish Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 2011. pp. 129–150.
- Hirsch, Joshua: Posttraumatic Cinema and the Holocaust Documentary. *Film&History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 32 (2002) no. 1. pp. 9–21.
- Hirsch, Joshua: *Night and Fog* and Posttraumatic Cinema. In: Pollock, Griselda – Max Silverman (eds.): *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog (1955)*. New York: Berghahn Books, 2011. pp. 183–198.
- Kaplan, E. Ann: Global Trauma and Public Feelings: Viewing Images of Catastrophe. *Consumption, Markets and Culture* 11 (2008) no. 1. pp. 3–24.
- Khader, Jamil: After Tantara/after Auschwitz: Trauma, Postcoloniality and the (Un)writing of the Nakbah in the Documentary Film *Paradise Lost*. *Journal of Postcolonial Writing* 44 (2008) no. 4. pp. 355–365.
- Kraemer, Joseph A.: Waltz with Bashir (2008): Trauma and Representation in the Animated Documentary. *Journal of Film and Video* 67 (2015). nos. 3–4. pp. 57–68.
- Lazzara, Michael J.: Filming Loss: (Post-) Memory, Subjectivity, and the Performance of Failure in Recent Argentine Documentary Films. *Latin American Perspectives* 36 (2009) no. 5. pp. 147–157.
- Lucas, Martin: Documentary: Trauma and the Ethics of Knowledge. *Post Script* 36 (2017) nos. 2–3. pp. 98–116.
- Marx, Lesley: 'Cinema, glamour, atrocity': Narratives of Trauma. *Social Dynamics* 32 (2006) no. 2. pp. 22–49.

- Mansfield, Natasha Jane: Loss and Mourning: Cinema's 'Language' of Trauma in *Waltz with Bashir*. *Wide Screen* 2 (2010) no. 1. pp. 1–13.
- Melzer, Kym: Vicarious Trauma and Emotion Work in Documentary Filmmaking. *Studies in Documentary Film* 13 (2018) no.1. pp. 1–15.
- Morag, Raya: The Living Body and the Corpse. Israeli Documentary Cinema and the Intifadah. *Journal of Film and Video* 60 (2008) no. 3–4. pp. 3–24.
- Morag, Raya: Perpetrator Trauma and Current Israeli Documentary Cinema. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* 27 (2012) no. 2. pp. 93–133.
- Murai András – Tóth Eszter Zsófia: Hogyan képzeljük el? A holokauszt emlékezte és a helyszín rekonstrukciója dokumentumfilmekben. *Korall* (2010) no. 41. pp. 81–96.
- Nichols, Bill: *Waltzing with Bashir*: Perpetrator Trauma and Cinema. *Studies in Documentary Film* 8 (2014) no. 1. pp. 81–85.
- Nichols, Bill: Documentary Reenactment and the Fantasmatic subject. *Critical Inquiry* 35 (2008) no. 1. pp. 72–89.
- Pinchevski, Amit: The Audiovisual Unconscious: Media and Trauma in the Video Archive for Holocaust Testimonies. *Critical Inquiry* 39 (2012) no. 1. pp. 142–166.
- Pollock, Griselda: Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma. *EurAmerica: A Journal of European and American Studies* 40 (2010) no. 4. pp. 829–886.
- Sayad, Cecilia: Narrative, Visibility, and Trauma in *Bus 174*. In: Navarro, Vinicius – Juan Carlos Rodríguez (eds.): *New Documentaries in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. pp. 91–105.
- Smaill, Belinda: Diasporic Subjectivity in Contemporary Australian Documentary: Travel, History and the Televisual Representation of Trauma. *Continuum* 20 (2006) no. 2. pp. 269–283.
- Smaill, Belinda: Injured Identities: Pain, Politics and Documentary. *Studies in Documentary Film* 1 (2007) no. 2. pp. 151–163.
- Spence, Louise – Aslı Kotaman Avcı: The Talking Witness Documentary: Remembrance and the Politics of Truth. *Rethinking History* 17 (2013) no. 3. pp. 295–311.
- Stóhr Lóránt: Inside Job: First-person Documentary in Trauma Cinema: *Balkan Champion* (2006). *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* 15 (2014) no. 24. pp. 5–18.
- Stóhr Lóránt: Feltépett sebek. Önreflexivitás a kollektív traumák dokumentumfilmes feldolgozásában. *Médiakutató* (2011) ősz: https://mediakutato.hu/cikk/2011_03_osz/07_feltepett_sebek
- Szász Anna Lujza: „Amikor minket összeszedtek, fényképeztek. ... És én [ezt a képet] ötöle vettem el, ezelőtt tizenöt, tizenhat éve.” A roma holokauszt filmnyelvi elbeszélései. *Apertúra* (2014) Nyár/ősz: <http://uj.apertura.hu/2014/nyar-osz/szasz-amikor-minket-osszeszedtek-fenykepeztek-es-en-ezt-a-kepet-otole-vettem-el-ezelott-tizenot-tizenhat-eve-a-roma-holokauszt-filmnyelvi-elbeszelesei/>
- Traverso, Antonio: Dictatorship Memories: Working through Trauma in Chilean Post-dictatorship Documentary. *Continuum* 24 (2010) no. 1. pp. 179–191.
- Udvarnoky Virág: Történelem és emlékezet dokumentumfilmekben. *Metropolis* (2004) no. 2. pp. 50–56.
- Yau, Esther: Film and Digital Video as Testimony of Chinese Modernity: Trauma, History and Writing. *Cinema Journal* 50 (2010) no. 1. pp. 154–162.
- Yosef, Raz: War Fantasies: Memory, Trauma and Ethics in Ari Folman's *Waltz with Bashir*. *Journal of Modern Jewish Studies* 9 (2010) no. 3. pp. 311–326.
- Vass Éva: Az emlékezés terei. Tabuk és titkok Ember Judit dokumentumfilmjeiben. *Kultúra és Közösség* (2015) no. 4. pp. 33–39.
- Walker, Janet: The Traumatic Paradox: Documentary Films, Historical Fictions, and Cataclysmic Past Events. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 22 (1997) no. 4. pp. 803–825.
- Walker, Janet: The Traumatic Paradox: Autobiographical Documentary and the Psychology of Memory. In: Hodgkin, Katharine – Radstone, Sussanah (eds.): *Contested Pasts*. New York: Routledge, 2003. pp. 117–132.
- Walker, Janet: Testimony in the Umbra of Trauma: Film and Video Portraits of Survival. *Studies in Documentary Film* 1 (2007) no. 2. pp. 91–104.

Waterson, Roxana: Trajectories of Memory: Documentary Film and the Transmission of Testimony. *History and Anthropology* 18 (2007) no. 1. pp. 51–73.

Könyvek

Kékesi, Zoltán: *Agents of Liberation: Holocaust Memory in Contemporary Art and Film Documentary*. New York – Budapest: Central European University Press – Helena History Press, 2015.

Meek, Allen: *Trauma and Media: Theories, Histories, and Images*. New York: Routledge, 2011.

Morag, Raya: *Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema*. London – New York: IB Tauris, 2013.

Sarkar, Bhaskar – Walker, Janet (eds.): *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering*. New York – London: Routledge, 2009.

Sárközy Réka: *Kinek a történelme? Emlékezet, politika, dokumentumfilm*. Budapest: Gondolat – Országos Széchényi Könyvtár, 2018.

Ten Brink, Joram – Joshua Oppenheimer (eds.): *Killer Images. Documentary Film, Memory and The Performance of Violence*. New York: Columbia University Press, 2012.

Walker, Janet: *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 2005. [Első fejezete magyarul: Walker, Janet: Katasztrófa, reprezentáció és az emlékezet hányattatásai (trans. Lénárd-Bella Dorina). *Metropolis* (2018) no. 1. pp. 8–29.]



Ezúton értesítjük kedves olvasóinkat és támogatóinkat, hogy a **Metropolist** kiadó Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány számlájára

az adózók által felajánlott 1%-okból 2017-ben 60 211 Ft folyt be.

Ezt az összeget lapunk működési költségeire fordítottuk. Felajánlásait – melyek nélkülözhetetlen segítséget jelentenek folyóiratunk számára – hálással köszönjük!

Kérjük, 2018. évi adóbevallásukkor is gondoljanak ránk, és támogassák munkánkat! Segítsen Ön is, hogy a 20 éve folyamatosan megjelenő **Metropolis** filmelméleti és filmtörténeti folyóirat ne tűnjön el a piacról!

METROPOLIS
FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

**A Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány adószáma:**

18083787-1-42

Köszönjük!

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II*. Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurzíválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurzíválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetőknévét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.**: Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Szerzőink

GYÖRI ZSOLT

A Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetének adjunktusa, itt szerezte PhD fokozatát is. A Brit Kultúra Tanszéken történelmet és kultúrtörténetet oktat, valamint filmes témájú kurzusokat tart. Kutatási területei közé tartozik a mozi társadalomképe, valamint a brit és a magyar játékfilmes/dokumentumfilmes kánon identitás politikai és emlékezetpolitikai vetülete. A magyar mozi kultúrakritikai vizsgálatát hangsúlyozó ZOOM konferenciák társszervezője. A brit moziról szóló antológia (*Fejezetek a brit film történetéből*, 2010), valamint a rendszerváltás utáni magyar mozi test- és szubjektumfelfogását vizsgáló kötet (*Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni filmben*, 2013), a kortárs magyar film tér- és identitáspolitikáját feldolgozó tanulmánygyűjtemény (*Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*, 2015), valamint az etnikai csoportok és a társadalmi nemek magyar filmes ábrázolását vizsgáló (*Nemek és etnikumok terei a magyar filmben*, 2018) társszerkesztője. *Filmek, szerzők, kritikái-klinikai olvasatok* című monográfiája 2014-ben jelent meg. Tanulmányait, recenzióit hazai és nemzetközi folyóiratokban, gyűjteményes kötetekben publikálta. *A Travelling around Cultures. Collected Essays on Literature and Art* (Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016), *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe* (Bloomsbury, 2018) című kötetek társszerkesztője, és a HJEAS (Hungarian Journal for English and American Studies) angol nyelvű nemzetközi folyóirat szerkesztője.

LÉNÁRD-BELLA DORINA

2014-ben szerzett diplomát az ELTE pszichológia alapszakán, 2015-ben az ELTE filmtudomány mesterszakán és 2017-ben abszolvált a BME pszichológia mesterszakán. Jelenleg az ELTE-BTK Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója. 2010–2014 között Dr. Bányai Éva hipnózissal kapcsolatos és pszichoonkológiai kutatásainak résztvevője. Fő érdeklődése a film és pszichológia határterülete, disszertációját a kortárs film szubjektív tendenciáiról és azok nézői bevonódásra gyakorolt hatásáról írja.

MARGITHÁZI BEJA

Az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékének adjunktusa, korábban a PPKE, illetve a Sapientia EMTE tanára. A kolozsvári BBTE magyar–angol szakán és szociolingvisztika programján diplomázott, majd az ELTE BTK Esztétika Doktori Programján szerzett PhD fokozatot. A *Filmtett* mozgóképes havilap, majd filmes portál alapító szerkesztője. Érdeklődési és kutatási területei: klasszikus és kognitív filmelmélet, vizualitáskutatás, a kortárs film mediális, affektív és szenzuális vonatkozásai, traumaelmélet, dokumentumfilm. Könyvei: *Az arc mozija. Középkép és filmstílus* (Kolozsvár: Koinónia, 2008), *Vizuális kommunikáció* szöveggyűjtemény (Blaskó Ágnessel társszerkesztve, Budapest: Typotex, 2009). *A Film a digitális korban* (2017/1-2), *Film és érzelem* (2017/3) *Metropolis* számok, valamint a *Trauma és kortárs dokumentumfilm* című *Filmszem* szám szerkesztője, *A magyar film társadalomtörténete* kutatócsoport tagja. Kritikai, fordításai és tanulmányai 1995 óta különböző színházi és filmes havilapokban, magyar, angol, német és román folyóiratokban, illetve tanulmánykötetekben jelentek meg.

MURAI ANDRÁS

1966-ban született. Filmtörténész, docens, a Budapesti Metropolitan Egyetem Kommunikációtudományi Intézetének vezetője. Fő érdeklődési területe film és kollektív emlékezet kapcsolata, valamint a személyes és társadalmi emlékezet viszonya. Könyvei: *Film és kollektív emlékezet* (Szombathely: Savaria University Press, 2008), *Szex és szocializmus* (Tóth Eszter Zsófiával közösen, Budapest: Libri, 2014), *1968 Magyarországon* (Tóth Eszter Zsófiával közösen, Budapest: Scolar Kiadó, 2018). *A Bergman 100. Régi és új írások Ingmar Bergman művészetéről* című kötet szerkesztője Gelencsér Gáborral (Budapest: Gondolat Kiadó, 2018).

NÉMETH BRIGITTA

1969-ben született. Informatikus-könyvtáros, információ- és tudásmenedzser, a közzei Chernel Kálmán Városi Könyvtár igazgatóhelyettese. Érdeklődési területe a történelmi trauma továbbélése a következő generációkban,

jelenleg a Gulág-túlélők leszármazottainak emlékezetével foglalkozik.

WALKER, JANET

A University of California (Santa Barbara) Film- és Médiatudomány Tanszékének okleveles tanára. Főbb kutatási területei a dokumentumfilm, trauma- és emlékezetkutatás, feminista filmelmélet, médiaelmélet. Könyvei: *Couching Resistance: Women, Film, and Psychoanalytic Psychiatry* (Minnesota University Press, 1993), *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust* (University of California Press, 2005). Szerkesztett kötetei: *Feminism and Documentary* (Diane Waldman-nal, Minnesota University Press/Visible Evidence Series, 1999); *Westerns: Films through History* (Routledge/AFI Film Readers, 2001), *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering* (Bhaskar Sarkar-ral, Routledge/AFI Film Readers, 2010), *Sustainable Media: Critical Approaches to Media and Environment* (Nicole Starosielski-vel, Routledge, 2016). A *Media+Environment* folyóirat társalapítója és szerkesztője. Walker jelenleg az „Energy Justice in Global Perspective” (2017-2019) kutatási projekt tagjaként média és környezet kölcsönhatásának kérdéseit kutatja, melyről a közeljövőben jelenik meg saját könyve.

Vol. 22. no. 1.

Editorial board:

Yvette Bíró
 Gábor Gelencsér
 Tibor Hirsch
 Jenő Király
 András Bálint Kovács

Editors:

Györgyi Vajdovich
 Balázs Varga
 Teréz Vincze

Editor of present issue:

Beja Margitházi

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
 Tel.: 06-20-483-2523
 (Helén Jordán)
 E-mail: metropolis@c3.hu
 www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Trauma, Memory and Documentary

- 7 Editorial Introduction
- 8 *Janet Walker: Catastrophe, Representation, and the Vicissitudes of Memory*
- 30 *Zsolt Győri: Trauma, Narrative and the Face Chronicles of Politically Scapegoated Groups*
- 42 *András Murai – Brigitta Németh: The Trauma of Suppression The History of Gulag Survivors in Hungarian Documentary Films and in the Recollections of the Second Generation*
- 52 *Beja Margitházi: Awakening Sense Memory Photographic Trauma Marks and Medial Memory Work in *Son of Saul*, *Regina* and *Warsaw Uprising**
- 66 Selected Bibliography

Metropolis is published by
 Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
 Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
 Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
 printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154

