

Venyercsán Dávid

Utóemlékezet és újrajátszás Szabó István *Apa* című fimjében

Bevezetés

A vészkorszak zsidóüldöztetéseit feldolgozó vagy felelevenítő jelenetek nem ritkák a magyar filmtörténetben. A háború utáni első magyar „presztízsfilmben”, a Radványi Géza által rendezett *Valahol Európában*-ban (1947) is látható már egy jelenet, amelyben egy zakatoló, elrácsozott marhavagonból kidobnak egy gyereket, aki a földet érése után leporolja magát és elindul egyedül az országúton. Annak ellenére, hogy a (valószínűleg) zsidó származású kisfiú később a fasiszta erőkkal szembeszálló, homogén csoport részévé válik, a filmben mégis kiemelkedő pozíciót tölt be, hiszen előtörténete – sok gyerekszereplővel ellentétben –, megjelenik a film nyitóképeiben. Hasonló, a zsidó üldöztetéseket epizodikusán, ám lényegében reflektálatlanul beemelő jelenetet láthatunk Keleti Márton *Fel a fejjel* (1954) című filmjében is, ahol már jóval hangsúlyosabban megjelennek a zsidókat ért atrocitások, ennek ellenére a filmbéli zsidó kisfiú a *Valahol Európában*-ból megismert kisfiúhoz hasonlóan egy olyan közösségbe „aszsimilálódik”, amelyet kizárólag a nyilasok elleni harc tart össze.¹ Keleti filmje pontosan illeszkedik a háború alatt és

közben kialakult szovjet mintára erősen építő antifasiszta diskurzusba. Ennek a diskurzusnak a lényege, hogy a háború kirobbantásáért és a teljes lakosság minden szenvedéséért a fasiszta erők a felelősek, melyeket a szovjet Vörös Hadsereg dicsőséges módon legyőzött és felszámolt. Ez diskurzus és ellenségkép a magyar szocializmus évtizedei alatt természetesen folyamatosan változott, ám elmondható, hogy az antifasiszta narratíva, mely szerint a lakosság *kollektíve* megszzenvedte a náci Németország által elkövetett rémtetteket, a rendszer része volt, sőt, ennek a narratívának lényeges eleme volt nem csupán a háború alatti harc, hanem az utána következő is, mely soha nem érhetett a végére.² Ennek a narratívának további fontos tényezője a könnyű kiterjeszthetőség: a fasiszmus így válik a kapitalizmus egyik legszélsőségebb velejárójává, ez az összekötés pedig évtizedes határokat átszabva képes illeszkedni a Szovjetunió külpolitikájához. Kisantal Tamás Cseres Tibor *Hideg napok* (1964) című regényéről írt tanulmányában is érinti ezt a folyamatosan változó narratívát. A zsidóüldözésekről készült szövegekkel kapcsolatban megjegyzi, hogy „a témával foglalkozó szövegek mennyisége megnőtt, ám a korabeli recepció igényezett

1 Erről a jelenségről részletesebben írtam már korábban, ld. Venyercsán Dávid: „Tudom, erről nem illik beszélni...” – A magyarországi holokauszt megjelenése a '60-as évek magyar filmjeiben. In.: Czeferner Dóra – Böhm Gábor – Fedeles Tamás (eds.): *Mesterek és tanítványok 2*. Pécs: PTE BTK Tudományos Diákköri Tanács, 2018. pp. 189–212.

2 Hasonlóról ír Szécsényi András *Holokauszt-reprezentáció a Kádár-korban* című tanulmányában, melyben sorra veszi, hogy a vészkorszak zsidó üldöztetéseinek eseményei milyen korlátozott formában, milyen (geo)politikai fordulatok mentén jelentek meg a különböző társadalmi fórumokon (oktatás, közbeszéd, művészet stb.). Ebből látszik, hogy a zsidók elleni atrocitásokat sokszor egy kommunista-ellenes üldözési narratívába helyezték át, a fasiszta Németország ideológiáját meg gyakran kiterjesztették a nyugati államokra is. Szécsényi András: *Holokauszt-reprezentáció a Kádár-korban: A hatvanas évek közéleti és tudományos diskurzusának emlékezetpolitikai vetületei*. In.: Braham, L. Randolph (ed.): *Tanulmányok a holokausztról VII*. Budapest, Múlt és jövő, 2017. pp. 291–329. Szécsényi többek között idézi Lénárt András *A megtalált ellenség* című tanulmányát, melyben Lénárt a zuglói nyilasper folyamatát mutatja be, mely során kiderül, hogy a hatóságoknak sokszor konkrét bizonyítékuk volt az egykori nyilasokról, ám csupán akkor vitték bíróságra az ügyet, amikor az NSZK-t sorra kritizálták az egykori háborús bűnök elévülésével kapcsolatban, a magyarországi nyilasmozgalom elleni támadás pedig Magyarország egy antifasiszta harcot komolyan vevő ország képét mutatta volna az NSZK-val szemben. *A megtalált ellenség – Egy nyilasok ellen folytatott nyomozás a hatvanas években*. In.: Ungváry Krisztián (ed.): *Búvópatakok – A jobboldal és az állambiztonság 1945 – 1989*. Budapest: 1956-os intézet – Jaffa Kiadó, 2013. pp. 353–399.

e műveket az antifasiszta beszédmódon belül pozicionálni, mi több, gyakran olyan aktuálpolitikai üzenettel látva őket el, amely a múlt ábrázolását a jelenbeli kapitalizmus elleni harcra vetítette rá”.³

Ez az örökös „harc” és kollektivizmus erősen közrejátszott annak a „mitosznak” megteremtésében, miszerint Magyarországon a vészkorszak alatt bekövetkezett, zsidók elleni atrocitások tabusítva voltak. Az kétségtelen, hogy a szocializmus idején a holokauszt eseményeinek tárgyalása felülről irányított, lényegesen korlátozott mederben folyhatott, ám, ahogy a fenti példákban is látszik, egyáltalán nem beszélhetünk teljes elhallgatásról.⁴ Sokkal inkább az antifasiszta harc „közösségformáló” erejéről van szó, amely nem bírja el, ha különböző népcsoportok, társadalmi rétegek szenvedéstörténeteit kiemeljük, kitüntetett pozícióba helyezzük. Tovább bonyolítja és nehezíti a témát a háború és a holokauszt után Magyarországra visszatérő zsidók csapdahelyzete. A táborkból/munkaszolgálatból hazatérve ugyanis gyakran hiába szerették volna visszakapni a háború alatt elkobzott értékeiket, azokat az új tulajdonosok már a sajátjuknak érezték. Nem is szólva arról, hogy a zsidó tulajdonok hasznélvezői erősen tartottak az utólagos számonkérésektől, perekétől. Az elszámoltatástól való félelem és a zsidók „idejekorán” történt hazaérkezése miatt (amely gyakran megelőzte a hadifoglyok visszatérését⁵) sok más szovjet érdekelt országhoz hasonlóan idehaza is újra fellángolt az antiszemitizmus, amelynek elfojtása, lecsillapítása különösen fontossá vált a szovjet mintát átvevő rendszereknek.⁶

A holokauszt eseményei tehát a fenti okok miatt kerültek be egy olyan, korlátozott elbeszélésbe, melyben a holokauszt bizonyos eseményei csupán az antifasiszta narratíva keretén belül váltak elbeszélhetőkké. Ennek a korlátozott elbeszélésnek a rendszere az évtizedek alatt folyamatosan változott, újabb és újabb ábrázolásstratégiákat kitermelve. Tanulmányom témájára közelítve tehát kiemelendő, hogy a hatvanas években, a hazai filmgyártás átalakulása idején – amikor többek között az addig elhallgatott, korlátozottan kibeszélhető témák jelenkori hatásának bemutatása is lehetővé vált –, a magyar filmek ábrázolásmódját már nem csupán a sematizmus időszakát idéző antifasiszta ideológia határozta meg. A vészkorszak zsidóüldözéseinek ábrázolása a korszakban hol érintőlegesen jelenik meg, hol az egyik szereplőről derül ki, hogy egykori fogoly volt, hol pedig a háború utáni időkben játszódó történetek több szereplője által egyaránt átélt és megtapasztalt drámai eseményként, a korábbiánál sokkal árnyaltabb módon kerül bemutatásra.

Mindezzel csupán azt akartam hangsúlyozni, hogy a holokauszt különböző eseményei már rögtön a háború után megjelentek a magyar játékfilmekben, ez a tendencia pedig – jóllehet nem töretlen formában –, a hatvanas évek filmgyártásában sem volt másképp. Dolgozatomban azonban nem azoknak az ábrázolásmódoknak az áttekintésére vállalkozom, amelyeket a hatvanas évek film- és kultúrpolitikája kitermelt.⁷ Ennél szűkebb a fókuszom: kizárólag Szabó István *Apa* (1966) című filmjét, azon belül

3 Kisantal Tamás: „Urak! Erről aztán egy szót se!” – A múltfeldolgozás esélye és lehetőségei Cseres Tibor *Hideg napok* című regényében. *Literatura* (2018) no. 3. p. 282.

4 Ld. pl. Cesarani, David: A „hallgatás mítoszában” megkérdőjelezése. Háború utáni reakciók az európai zsidóság pusztulására. In.: Szász Anna Lujza–Zombory Máté (eds.): *Transznacionális politika és a holokauszt emlékeztörténete*. Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014. pp. 261–287.

5 A hadifoglyok kérdéséről és a háború utáni antiszemitizmus fellángolásáról Parragi György többször írt a Magyar Nemzet hasábjain: *Kisnyilasok* (1945. augusztus 31.); *Az új antiszemitizmus?* (1945. szeptember 2.); *Akik hazatérnek...* (1946 augusztus 15.)

6 Ebben a témában ld.: Krausz Tamás: *Antiszemitizmus – Holokauszt – Államszocializmus*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1990. pp. 39–84.

7 Ilyen filmek például a *Két féldió a pokolban* (1961); *Nappali sötétség* (1963); *Hideg napok* (1966) vagy éppen az *Utószezon* (1966). Habár ezeknek a filmeknek a tárgyalása egy későbbi kutatás témája, röviden elmondható róluk, hogy – habár a korábbi évtizedek tendenciáihoz hasonlóan a holokauszt eseményeit (pl. deportálás, bujkálás, a zsidó üldözésekkel való találkozás, stb.) epizodikus jelenítik meg –, már jóval nagyobb hangsúlyt kap a szubjektív nézőpont. Vagy az egyik szereplőről derül ki, hogy túlélő (*Párbeszéd*), vagy pedig a deportálás utóhatásait, illetve folyamatát mind szubjektív, mind pedig közösségi tanúságként jelenítik meg (*Keresztelő*). Ezen felül az évtized végére egyre nagyobb hangsúly kerül a lakosság kollektív büntudatán felül az egyéni felelősségvállalás kérdésére. (*Hideg napok*, *Utószezon*).

is annak egyik emblemikus szekvenciáját, mégpedig a filmforgatási jelenetét kívánom elemezni, melyet egyrészt a Marianne Hirsch utóemlékezet (*postmemory*) fogalmához tartozó jelenségkör egyik sajátos konstrukciójaként; másrészt pedig újrajátszásként (*re-enactment*), azon belül is Inke Arns által leírt művészi újrajátszásként (*artistic re-enactment*) fogok olvasni.

Az *Apa* elemezni kívánt jelenete több szempontból is érdekes. Habár a magyarországi zsidóüldöztetések mai szemszögből nézve széles körben ismert jelenetét – nevezetesen a zsidók deportálását – dolgozza fel⁸, ezt a momentumot egy fiktív filmforgatási keretbe ágyazza, amely véleményem szerint egyrészt a traumatikus események ábrázoláskritikáját hozza létre, másrészt viszont utat enged a szereplők történelem tapasztalásának (illetve e tapasztalás hiányának) felszínre kerüléséhez. Dolgozatom szempontjából az utóbbi aspektus a fontos, ugyanis az első kérdés – a holokauszt eseményeinek leírhatatlansága, szűkebben véve a (film)es ábrázolásának kérdése – inkább egy, a Szabó filmjéhez képest későbbre datálható diskurzus egyik központi problémája. Éppen ezért dolgozatomban igyekszem a Zombory Máté, Lénárt András és Szász Anna Lujza által használt „*prospektív szemléletet*”⁹ alkalmazni, tehát a film, illetve annak főhőse, Takó és a többi szereplő jelenéből, jelenidejű kontextusából és perspektívájából kiindulva megvizsgálni, hogy a vészorszakhoz köthető emlékeik hiányában hogyan konstruálták meg maguknak ezeket, és a mesterségesen létrejött, gyakran tudatosan torzított/elfojtott élmények miképpen kerülnek felszínre

a filmforgatási jelenet újrajátszási hatásmechanizmusai révén. Fontos megjegyezni, hogy Hirsch elmélete nem tartozik a már fent említett, „visszavetítő” elméletekhez, ugyanis olyan általános, (szinte) mindenkori jelenséget ír le, amely nem csupán a holokauszt eseményeire jellemző és nem csak a fotókhoz köthető, annak ellenére, hogy a terminust Hirsch nagyobb részben a zsidóüldözések eseményeihez és a mára már „ikonikusnak” számító, folyamatosan felbukkanó fotográfiákhoz kapcsolja.¹⁰

A fent említett jelenségek mellett a tárgyalni kívánt forgatási jelenet kiemeli a háború alatti áldozat-elkövető-szemtanú hármasságát, amelynek kérdése a mai napig lezáratlannak tekinthető.¹¹

1. Utóemlékezet

Marianne Hirsch az utóemlékezet fogalmát Art Spiegelman *Maus* című képregényének olvasása során alkotta meg. Későbbi tanulmányában így definiálta koncepcióját: „Az utóemlékezet a kulturális, vagy kollektív traumát túlélők gyermekeinek a szüleik tapasztalatahoz fűződő viszonya, amely tapasztalatokra a leszármazottak csupán a növekedésüket végigkísérő elbeszéléseken és képeken keresztül ’emlékeznek’, miközben ezek mégis olyan erősek és monumentálisak, hogy saját emlékeket is képesek generálni”.¹² Hirsch a későbbiekben arra is felhívja a figyelmet, hogy az utóemlékezet révén „mások traumatikus élményeit és az azokról szóló emlékeit úgy éljük meg, mintha azok a sajátjaink lennének, sőt

8 A zsidók menetének filmes megjelenítésével foglalkozik Marczisovszky Anna tanulmánya. Ld.: Marczisovszky Anna: Metszéspontok, szinkroneltolódások és a traumatikus emlékek egymásra rétegződése – A zsidók menete mint a társadalom traumatikus emlékbetörése az ötvenes, hatvanas évek filmjeiben. *Jelenkor* (2017) no. 9. pp. 979–985.

9 Zombory Máté – Lénárt András – Szász Anna Lujza: Elfeledett szembenézés – Holokauszt és emlékezés Fábri Zoltán *Utószerezen* c. filmjében. *BUKSZ*, 2013/3. p. 246.

10 Ahogy Hirsch írja: „Nem szeretném az utóemlékezet fogalmát kizárólag a holokausztra való emlékezéssel azonosítani, sem pedig a holokausztot egy egyedülálló vagy lehető leghatékonyabb tapasztalatként azonosítva elsőbbségben részesíteni; a holokauszt csupán az a tér, amin keresztül én magam kapcsolódok a témához. Bár a téma bármilyen kontextusban értelmezhető, a holokauszt mégis olyan jellegzetes előfordulási terepe az utóemlékezetnek, amely mindenképp figyelmet és megszólalást igényel, ez pedig túlnyúlik a saját önéletrajzi érintettségemen is.” Marianne Hirsch: *Túlélő képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája*. In: Zombory Máté – Szász Anna Lujza (eds.): *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezettörténete*. Budapest: Befejzetlen Múlt Alapítvány, 2014. pp. 185–213.

11 Bővebben lásd többek között: Assman, Aleida: *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában. Beavatkozás*. Budapest: Múlt és Jövő Kiadó, 2016.; Goldhagen, Daniel: *Hitler's Willing Executioners – Ordinary Germans and the Holocaust*. New York: Alfred A. Knopf, 1996.; Gross, Jan T.: *Szomszédok*. Budapest: Új Mandátum Kiadó, 2004.

12 Hirsch: *Túlélő képek*. p. 190.

még saját élettörténetünkbe is beillesztjük őket”.¹³ Miképpen jelenik meg ez az *Apa* esetében?

Ahogy bevezetőmben említettem, Hirsch nem „sajátítja ki” az utóemlékezet fogalmát a holokauszt eseményeinek és nem gondolja úgy, hogy ennek az emlékezetformának az egyetlen medializációs csatornája a fénykép lehetne. Ahhoz, hogy megvizsgálhassuk, hogy Takó esetében hogyan konstruálódnak az utóemlékezethez köthető folyamatok, számba kell vennünk, hogy a főszereplő milyen formában képes sajátjaként átalakítani apja emlékeit, tetteit, röviden: Takó milyen mediális eszközök révén kreálja meg apja emlékezetét és milyen sajátságai vannak ezeknek az „álemlékeknek”.

Mindezek előtt azonban érdemes kicsit árnyalni Hirsch koncepciójának felhasználhatóságát az *Apa* esetében. Hirsch modelljének univerzális alkalmazása úgy gondolom alapvető fontosságú, ám attól függetlenül, hogy a fényképek utókori hatása nem kizárólag a holokauszt esetében figyelhető meg, a traumatizálás még így is kardinalis része Hirsch elméletének. Ahogy a későbbi elemzés során láthatjuk, Anni kivételével a szereplők esetében nem beszélhetünk klasszikus értelemben vett traumáról, ám véleményem szerint a különböző tárgyi és szóbeli emlékek által generált fantáziák az utóemlékezethez hasonló folyamatokhoz hasonlatosak. Ebből kifolyólag az utóemlékezet fogalma átfedésbe kerül Takó fantáziáival, a fényképek (ahogy később látjuk az *Apa* esetében, a családi emléktöredékek és az újrajátszás) pedig a hirsch-i traumatizáló folyamatokhoz hasonló hatást vált ki egyes szereplőkben (például Anniban). Mindezek figyelembevételénél is érdemes közelebbről megvizsgálni az *Apa* utóemlékezeti vetületeit.

A film történetének központjában egy olyan gyerek (majd később pályakezdő fiatal) áll, aki igen korán elvesztette édesapját, éppen ezért – egyetlen homályos emléken kívül –, semmilyen kapcsolata nincs vele. Fantáziákkal dú-

sított emlékeit csupán mások darabos, szelektált visszaemlékezései alapján alkotja meg. Rögtön a film elején láthatunk erre egy ékes példát, amikor a még kisfiú Takó édesanyja elviszi moziba. A film előtt egy több valódi filmhíradóból összevágott pszeudótudósítást néznek, melyben többek között Szalasi Ferenc és Baky László kivégzését mutatják be. A kisfiú megijed a vásznon látottaktól, ám anyja megnyugtatja, hogy a halálra ítélték igazi tömeggyilkosok, akik sok emberrel végeztek és őket is meg akarták ölni, sőt édesapját el is kapták, ám megszökött, leugrott egy villamosról. A fiú ebből az igen korlátozott információmorszából már létre is hoz egy, a korabeli kalandfilmek műfaji eszköztárát felsorakoztató fantázia-epizódot.¹⁴ Láthatjuk, hogy a fiatal Takó erősen építkezik a kor populáris filmtermésének műfaji sajátosságaira és ezeknek a sémáknak a segítségével hoz létre apjáról egy, a valóságtól igen elrugaszkodott emléket, melyben apja mint hős „kalandor” küzd a csetlőbotló nyilasok ellen. Ezen „emlékét” pedig sajátjává teszi meg, és további történeteket sző apja hőstetteiről. Fontos megjegyezni, hogy habár egyértelműen egy gyászoló kisfiú fantáziavilágát mutatják be ezek az epizódok, a különböző beszámolókból kreált fantáziaemlékek egy idő után szervesen beépülnek Takó saját élettörténetébe. Erre bizonyíték a film vége felé látható két jelenet. Az egyikben a már felnőtt Takó a barátjának meséli el, hogy miket tudott meg apjáról annak egykori lakhelyén, ám ezúttal is kiszínezi a valóságot és egy hamis történet keretében nagyítja fel apja alakját. Ennek ellenére később szint vall a lánynak, és elmondja, hogy a legtöbb történet, amit apjáról mesélt, pusztán hazugság: „*Volt benne sok igaz dolog is, de hogy mi, azt már nem tudom. Meséltem csak, és így könnyebb lett minden*”. A másik ehhez hasonló szekvencia a Duna átúszását bemutató jelenet, melyben Takó saját erejéből igyekszik átúszni a folyót, közben pedig belső monológját hallhatjuk: „*Át kell úszni a Dunát egyedül. Nem mesélni, hogy apa átúszta, higgyetek nekem, mintha én úsztam volna át*”.

¹³ ibid. p. 192.

¹⁴ A párhuzam már a korabeli kritikákban is megjelent. A külföldi sajtó a James Bond-filmekhez hasonlította a kisfiú álomjelenetét, míg a hazai kritikusok partizánfilmekhez kötötték az üldözési jeleneteket. Ld. például Földes: *Apa*. Gondolatébresztő film. *Nők lapja*, 1966. december 17.; Jerry Megahan: *Az Apa* a kelet-európai kiválóság egyik példája. *The News*, december 1. Érdekes, hogy Megahan James Bond mellett *A nagy menekülés* című filmet is említi (bemutatása előtt így fordították John Struges 1963-as *The Great Escape* című filmjét, bemutató után már *A nagy szökés* lett a hivatalos cím) mint ihletforrást, annak ellenére, hogy Magyarországon (habár pl. a Moszkvai Nemzetközi Filmfesztiválon való szerepléséről írtak) 1966-ban mutatták csak be. Ennek ellenére nem kizárt, hogy Szabó valamelyik külföldi útján (vagy éppen az orosz filmfesztiválon) láthatta.

Ezekből látszik, hogy Takó egyrészt valós beszámolók alapján kreálja meg apjához fűződő „emlékeit”, ám ha félretesszük a gyermeki fantáziából eredő egyértelmű ferdtéseket, a film központi témája az, hogy Takó ezeket a fantazmagóriákat később megpróbálja saját személyiségébe is beilleszteni, igyekszik megfelelni ezeknek a hamis képeknek.¹⁵ Másrészt pedig saját „erőből” próbálja meg kitölteni az apja személyiségében tátongó lyukakat, még azután is, hogy a szülőfalubéli látogatása után rá kell döbennie, hogy apja hétköznapi orvos volt, aki semmi kiemelkedőt nem tett, sőt, még feleségét is valószínűleg rendszeresen megcsalta.

A szóbeli beszámolókon kívül számos fontos emlékforrása van az ifjú Takónak: többek között apja órája, kabátja, amelyeket a film során gyermeki fantáziálgatásból átment a későbbi identitásába, ugyanis még gyermekként azért lopja el és veszi fel őket, hogy (részben) saját apjává váljon, egyetemista korában már hasonlítani szeretne apjához, így öltözékeit saját, édesapja által inspirált, stílusaként viseli. Ezek közül az emléktárgyak közül talán a legfontosabb az apjáról fennmaradt egyetlen fotója. Ahogy többször utaltam rá, Hirsch elméletében központi helye van a fényképeknek. Szabó filmjében két szempontból érdekes ez az apáról készült tablófotó, ezekből az egyiket csupán említés szintjén kívánom tárgyalni, utóbbi aspektusa szorosan kapcsolódik a film szereplőinek valódi kulturális háttéréhez, ami alatt azt értem, hogy ez a háttér nem töredezett emlékekből konstruált, csúsztatásokon alapuló identitás, hanem már valóban átélt események által megformált tapasztalatokon nyugszik. Az egyik jelenetben láthatjuk, hogy a kisiskolás Takó felteve előveszi apja fotóját, egy marcona tábornokot ábrázoló tankönyvi illusztráció mellé helyezi, majd elkezd átmasolni apja mellére is a különböző kitüntetésekkel. Ennek ellenére, hogy egyértelműen a különböző rangjelzéseket, medálokat igyekszik átrajzolni apjára – ezáltal pedig a tankönyvi képen látható hivatalos emlékképet kreálni róla – a jelenet mindössze az apja mellére került csillagot mutatja meg, utána vágás következik. Véleményem szerint itt a film már másodszorra igyekszik sejtetni Takó származását, ugyanis a mozi jelenetben már hallhattuk, hogy Takó apját a nyilasok elfogták, majd egy villamosról

megszökött, ennél a jelenetnél pedig csupán a mellkason megrajzolt csillagot látjuk, ám Szabó nagy valószínűséggel csupán a film végi felismerésnek akart dramaturgiai megágyazni, tehát addig kívánta árnyalni az apa képét, amíg a lehető legnagyobb erővel hat a tény, hogy a fiú apja valójában egyszerű orvos volt.

A fénykép egy ötvenes évekbeli május 1-i felvonulás során újra felbukkan: Takó úttörőként vesz részt az ünnepi menetben, amikor is a diákok a Rákosi-rendszert idéző óriás portrékat hordoznak körbe a főváros utcáin, ám a gyermeki fantázia ismét közbelép, és Takó apja már korábban bemutatott portréfotóját képzeletben a hatalmas fényképek helyeire. Ez egyrészt (méréskelten) ironizálja a Rákosi-rendszer kultuszpolitikáját, másrészt főleg abból az aspektusból fontos, hogy ebből a korszakból (korai ötvenes évek) származnak Takó és társainak első valódi emlékei. Ehhez kapcsolódik Szabó korábbi filmjének, az *Álmodozások korának* (1965) egyik jelenete, melyben a szintén Bálint András által alakított főszereplő elviszi moziba kedvesét. A film előtt egy filmhíradót vetítenek, amely az elmúlt évek eseményeit mutatja be, a vészkorszak gyötrelmes időszakától egészen a '56-ig. A filmhíradó két részre osztható: a vészkorszak eseményeire és az ötvenes évektől kezdődő időszakra, a jelenet pedig igen élesen megmutatja Takó generációjának múltához való viszonyát. Míg a háború véres eseményeit láthatjuk (egy pillanatra a zsidóüldözöttek képei is felvillannak), a pár hangosan beszélget, egyáltalán nem reflektálnak a vásznon pergő képekre, csupán egykori diákéveiket idézik fel egymásnak. Abszolút hiányzik belőlük az *Apában* látható fiatal Takó gyermeki rémülete, csupán egymásra koncentrálnak, hiszen nincsen semmi történelmi referenciájuk a látottakhoz, maximum nagyon homályos, töredezett emlékképek, illetve szülei beszámolóit.

Az ötvenes évek eseményeit bemutató epizódnál azonban már elkezdik figyelni a híradót, ugyanis a lány kiskorában jelen volt a film felvételénél, így a propagandafelvételeken magukat, illetve egykori osztálytársaikat keresik, felelevenítik a diákkori barátságokat, szerelmeket stb., '56 eseményeinél pedig saját szerepükről és történelemfelfogásáról beszélgetnek. Ez a generációs tapasztalat az *Apára* is rávetíthető: egy olyan korosztály alkotja a film

¹⁵ Erre bizonyíték például az '56-os eseményeket bemutató rövid jelenet, melyben hősiesen próbál szerezni egy zászlót a diákcsoportnak, ám később kiderül, hogy rajta kívül még egy tucat fiatal megtette már.

szereplőit, akiknek a vészkorszak maximum a (közvetlen és közvetett) tapasztalat hiányát jelenti. Ezt szemlélteti az *Apa* azon jelenete, melyben a pap megkéri a gyerekeket, hogy csupán azok jelentkezzenek az adományokért, akiknek édesapja meghalt a háború alatt, a felkérés után pedig szinte az egész osztály feláll. Takóék generációjának a vészkorszak maximum medializált formában elérhető, ám felmenők nélkül a múlt eseményeinek „utóemlékezeti” megtapasztalása semmilyen fajta érzelmet nem vált ki belőlük.

Annak ellenére, hogy az *Álmodozások* korában a felmenők hiánya nincs tematizálva, véleményem szerint a film az *Apa* „kontextualizáló” előfutáraként is olvasható,¹⁶ amely (legalábbis ebben a jelenetben mindenképpen) felmutatja Takóék generációjának történelmi tapasztalatát, tehát egy olyan közeget, amelyben a vészkorszak eseményei csupán közvetett módon érhetőek el, ám ezek a csatornák nem familiáris beszámolókat jelentenek, hanem szocialista ideológia alapján megszerkesztett propagandaanyagokat.¹⁷

Hirsch szövege végén feleleveníti az ismétlődő fotók traumatizáló hatásmechanizmusait: „Ahogy én látom, az ismétlődés nem képez olyan homeopátiás védőpajzsot, amely kiszűrné a fekete lyukat; ez a fajta fixálódás nem érzéstelenít, hanem inkább traumatizál. [...] Az utóemlékező nézők, akik újra meg újra kiteszik magukat ugyanazon képek látványának, maguknak teremtik meg a traumatikus ismétlődésnek azt az érzését, amely a trauma áldozatait is megbénítja”.¹⁸ Később Hirsch amellett érvel, hogy ezek a folyamatosan ismétlődő, kanonikus képek „[c]sak új szövegekben és új kontextusban felmerülve lesznek képesek [...] visszanyerni az utóemlékező feldolgozást elősegítő képességüket”.¹⁹ Marczisovszky Anna korábban említett szövege a magyar filmekben gyakran felbukkanó „zsidók menetével” foglalkozik, és a már az ötvenes évektől kezdődő, a lakosság által jól ismert esemény megjelenését kollektív emléketörésként

értelmezi, amely éppen reflektálatlansága miatt a társadalom egésze számára vált traumatikus eseménnyé. Ha elfogadjuk Hirsch érvelését, láthatjuk, hogy a deportálásokat epizodikusan, jóformán reflektálatlanul bemutató filmek (például a *Fel a fejjel*) mellett az *Apában* látható forgatási jelenet Hirsch „ellenpéldáihoz” hasonlóan működik. Egy széles körben ismert és megtapasztalt, művészi feldolgozásban gyakran előforduló eseményt új kontextusban, merőben eltérő módon dolgoz fel: fikciós keretbe helyezve, művészi újrajátszásként ábrázolja azt, ahol az újrajátszók nem egykori résztvevők, hanem egy olyan generáció tagjai, amelynek – néhány példától eltekintve –, semmilyen emléke sincs az adott korról. Éppen ezért a múlt traumatikus, büntudattal és gyakran elhallgatással tarkított eseményeit – művészi szempontból –, saját performativitásuk révén élük át, és, ahogy később láthatjuk, ez a folyamat elindítja bennük a felmenőik iránti érdeklődést.

2. Újrajátszás

A fentiekből láthatjuk, hogy az *Apa* szereplőit nem tekinthetjük „tipikus” utóemlékezőknek. A film központi témája is ez, és csupán egyetlen olyan jelenet van, ahol Takó és barátai kapcsolatba kerülnek a vészkorszak eseményeivel: a filmforgatás, amely nagymértékben megváltoztatja történelmi tapasztalatukat, illetve felmenőikkel kapcsolatos véleményüket vagy éppen annak hiányát.

Az újrajátszások kategorizálásakor Inke Arns két fő csoportot állít fel: az elsőbe azok az újrajátszások tartoznak, amelyeknek nincs semmiféle kapcsolat a jelennel, lényegük, hogy egy csoport/társulat valamely történelmi korszak miliójét igyekszik megidézni, mivel korhű jelmezt húznak, megpróbálják felvenni az akkori beszédmódot, utánozni életkörülményeket, vagy egy specifikus esemény esetében (pl. egy híres ütközet) megpróbálják a lehető leg-

16 Ezzel a megjegyzéssel korántsem azt kívánom mondani, hogy az *Álmodozások kora* nem önállóan értékelhető mű, ám az *Apával* való összekapcsolása különböző nézőpontok alapján egyáltalán nem elvetendő, hiszen ugyan annak a generációnak a hétköznapi problémáit dolgozza fel, erősen a múlt eseményeiből táplálkozva. Ebben a tekintetben mind a kettő film az ún. magyar újhullám tipikus alkotásainak tekinthető, melyek tükrözik Szabó szemléletmódját.

17 Ez a tudósításason is erősen érezhető a bevezetőben már említett antifasiszta narratíva, melyet '56 eseményei kissé reflektálatlanul törnek meg.

18 Hirsch: *Túlélő képek*. p. 210.

19 ibid. pp. 210–211.

hitelesebben rekonstruálni azt. Arns ezeket a különböző újrajátszási módokat (pl. Living History, live action role-playing) történelmi újrajátszásként definiálja.²⁰ Ezzel áll szemben a művészi újrajátszás fogalma, amely nem csupán újraalkotni kívánja a múltat, hanem valamilyen módon a jelenhez is kapcsolja, tehát a múltbeli események által generált utóhatásokat performatív módon áthozza a jelenbe.²¹ Dánél Mónika szerint „[a] [művészi] újrajátszás jelenbelisége a megtestesítésből is adódik, [...] a történelmi múlt belülről való megtapasztalását teszi lehetővé”.²² Dánél később arról ír, hogy ezáltal az újrajátszó nem szerepet játszik, hanem résztvevő válik, ugyanis „egyéni tapasztalattá alakít(hat)ja a múltbeli eseményt, nyomot hagy a testben, így a múltbeli traumák (utólagos) tanúkká változtatják a játzókat”.²³ Ez a tanúság pedig lehetővé teszi, hogy „a múltbeli esemény személyes élményként élhető át”.²⁴

Jerome de Groot Dánélhoz és Arns-hoz hasonló példákat hoz fel *Consuming History* (2009) című kötetének újrajátszásokkal foglalkozó fejezetében. De Groot felidézi többek között a *The Lifeline Expedition Project* nevű vállalási szervezet újrajátszásait, melyek során a csoport tagjai (fehérek és feketék egyaránt) láncra verve elzarándokoltak a hírhedt rabszolga-kereskedő országok egykori kikötőjéhez, ahol letérdelve kértek bocsánatot a fekete közösséget ért több évszázados kizsákmányolás miatt, majd szimbolikusan megszabadultak a láncaiktól. De Groot véleménye szerint „[az] újrajátszás itt nem mozdulatlan, hanem valamifajta ágenciával rendelkezik: dinamikus, többé nem reprezentatív, hanem aktív”.²⁵ A Lifeline által szervezett zárán-

dokutakhoz hasonlítja a szerző Mike Figgis *The Battle of Orgrave* (2001) című dokumentumfilmjét, mely a Jeremy Deller által rendezett angliai bányászok és rendőrök közötti 1984-es véres összecsapás újrajátszását örökíti meg, amelyben többek között az egykori résztvevők is újra szerepet vállaltak. De Groot idézi Dellert is: „Több kell egy művészi protjektnél, hogy begyógyítsuk a sebeket. Ez [az újrajátszás] arról szól, hogy szembenézzünk valamivel, ne féljünk újra megvizsgálni és beszéljünk róla”. A szerző szerint Deller művészi újrajátszást hoz létre,²⁶ ami „arra használ egy újrajátszott eseményt, hogy jobban megértsük [a múltbeli eseményt] és hozzá kapcsolódhassunk a múlthoz [...]”.²⁷

Habár ezeknél a koncepcióknál (főleg de Groot példájánál) az újrajátszások célja a múlttal való kapcsolódás és a traumatizálás modellálása, azaz a különböző művészi eszközök segítségével a „traumaélmény” leghatásosabb létrehozása, az Apában is valami hasonlót láthatunk a szereplők esetében, csak indirekt módon. A Lifeline szervezet tagjai a bocsánatkérésen túl nagy valószínűséggel a performatív újrajátszások során valamiféle belső „feloldozást” kívánnak elérni, azaz egy olyan esemény keretében akarják művészi szempontból átélni a rabszolgák egykori helyzetét, amelynek célja a traumatizáció utáni párbeszéd, gyász és esetleges mérsékelt feloldozás elérése. Ez az újfajta emlékezésforma egybecseng Hirsch újító szándékú fényképfelhasználási elképzelésével, amikor is egy jól ismert történelmi dokumentum új kontextusba kerülve nem csupán bénítóan traumatizálja

20 Természetesen a fenti kategóriák is különböznek egymástól: például a különböző korszakok mindennapjait bemutató live action role-playing „játékok” a másik kettővel ellentétben teljesen fikción alapulnak.

21 Arns, Inke: *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. In: Arns, Inke – Horn, Gaby (eds.): *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2007. pp. 37-63. <http://en.inkearns.de/files/2011/05/HWRI-Arns-Kat-2007-engl.pdf>. (Utolsó letöltés dátuma: 2019.01.18.)

22 Dánél Mónika: Széthangzó forradalom. Az 1989-es romániai történések újrajátszásai, remedializációi. *Metropolis* (2016) no. 2. p. 29.

23 *ibid.* p. 30.

24 *ibid.* p. 30.

25 de Groot, Jerome: *Consuming History – Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. New-York: Routledge, 2009. p. 128.

26 Az eredeti szövegben de Groot a creative re-enactment kifejezést használja, ám véleményem szerint ez egybecseng Arns kategorizációjával.

27 de Groot: *Consuming History*. p. 129.

a befogadót, de a performativitás révén megadja a lehetőségét a gyász munka elindításához.²⁸

Az *Apa* fiktív filmje nagy valószínűséggel egy adott történelmi eseményt, kort kíván rekonstruálni, melynek (kiindulva a kor filmes holokausztábrázolásából) a zsidók deportálása csupán egy szelete.²⁹ Éppen ezért magát a filmforgatást nem tekintem művészi újrajátszásnak, „csupán” rekonstrukciónak, amely – törekedve a hitelességre –, bemutatja egy adott kor (esetünkben a vészkorszak) tipikus jelenetét. Takóék részvételi szándékát sem tartom azonosnak például a *Lifeline* célkitűzéseivel, mert ahogy ebben a filmforgatási jelenetben is hallható, a résztvevő diákok fő célja a könnyű pénzszerzési lehetőség. Ha kilépünk a fiktív filmforgatási keretből, és átlépünk az *Apa* szintjére, ott már világosan kirajzolódik Szabó alapvető koncepciója, tehát azok a folyamatok, amelyek a film szereplőiben zajlanak le a forgatás során. Ezeket a folyamatokat pedig már a forgatást megelőző pillanatokban elindulnak, méghozzá a sárga csillagok felhelyezésekor.

„A fiú jelentés nélkül nézi apa bőrkabátjára varrt sárga csillagot, Anni arca gondolkodó, miután felvarrják kabátjára, igyekszik annak hajtókájával eltakarni”. Olvasható a film jeleneteinek leírásában.³⁰ A leírás nem tér ki rá, de Takó is igyekszik eltakarni a csillagot, Anni pedig többször zavartan mosolyog más egyetemistákkal egyetemben. Ezután kezdődik maga a forgatás: a Lánchídon a nyilasok terelik a zsidó foglyok egy részét. A jelenet több aspektusból is vizsgálható. Az egyik ilyen magának

a menetnek a szerepe. A forgatás során a rendezőasszisztens folyamatosan instruálja a statisztákat: „Önöket most haláltáborokban szállítják. Fáradtak, meggyötörtek, fájnak!” A rendezői instrukciót nem mindenkinek sikerül követnie, a szerepbe való elmélyülés nehezen megy, többen zavarukban mosolyognak, a nyilasokat alakító statiszták nem elég határozottak stb. „Ne nevéssünk, nincs ezen semmi nevetnivaló!” – vágja a tömeghez a rendezőasszisztens, majd újra és újra a híd elejére küldi a menetet, hogy ismételten elindulhassanak. Marczisovszky tanulmánya is kitér erre a jelenetre, szerinte a zsidók folyamatosan elinduló, majd visszatérő menete a kollektív gyász és szegényérzet metaforájává válik. A Hirsch által ismertetett ismétlést láthatjuk itt is, ám fényképek helyett egy jól dokumentált, a vészkorszakban több ezer ember által látott jelenet indul el újra és újra, ám ebben az esetben az egykori szemtanúk és azok leszármazottjai játsszák a deportált, majd legyilkolt zsidóságot. A zsidók menetének visszarendelése majd újbóli elindítása a múltbéli események lezáratlanságára hívják fel a figyelmet: a kollektív büntudatot és a trauma megoldatlanságát elevenítik fel, így a folyamatos ismétlődés és a viszonylagos történelmi közelség miatt a tömeg – a performatív részvétel miatt –, képtelen elvonatkoztatni az eljátszott szereptől, ezáltal pedig szereplőből résztvevővé válik, a múlt eseményei éppen ezért nem a történelmi tények távolságában, hanem átélhető eseményként jelenik meg számukra.³¹

28 Jörn Rüsen hasonlóan vélekedik a *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban* című tanulmányában, amiben a detraumatizálás helyett felveti a retraumatizálás lehetőségét. A retraumatizálás során a befogadók traumatizálása után beindulhat az esetleges gyász munka. Rüsen fogalma, habár a történelmi munkákkal kapcsolatban hozza fel elképzeléseit, véleményem szerint ráilleszthető a Hirsch-féle utóemlékezet koncepcióra is. Rüsen, Jörn: *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban*. (trans. Karádi Éva). *Magyar Lettre International* (2004) no. 54. <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00038/rusen.htm> (Utolsó letöltés dátuma: 2019.01.18.)

29 Természetesen ez is újrajátszás, ám ennek fő célja nem feltétlenül a múlttal való kapcsolódás, hanem egy adott kor bemutatása, esetleg edukáció. A történelem lezártágát hirdeti, tehát egy olyan „sötét” kort mutat be, ami ilyen-olyan okokból kifolyólag már befejeződött. Éppen ezért közelebb áll a hagyományörzéshez, mint a művészi újrajátszáshoz, ennek ellenére megjelenhet – egy kor bemutatásán túl –, a résztvevők személyes történelemtapasztalata is.

30 A Magyar Nemzeti Filmarchívum olvasótermében az *Apa* sajtóanyagait összegyűjtő mappában olvashatóak az egyes jelenetek leírásai, illetve forgatókönyv-részletek. A leírások nagy valószínűséggel nem a film bemutatásakor készültek, hanem valamikor a hetvenes, nyolcvanas években, ezért (részben) tekinthetjük a benne foglaltakat visszatekintőnek is, ám véleményem szerint a különböző jelenetek leírásai még így is tanulságosak. A film aktájának száma: 2079.

31 Ehhez még hozzájárulhat a rendezői instrukcióknál hallható fáradtság érzése, ami a jelenet folyamatos ismételtetése miatt szintén megjelenik a szereplőkön. Természetesen a valóságot a forgatás által előidézett testi tünetek meg sem közelítik, ám a korhű ruházat és a fiziológiai következmények szintén hozzájárulnak a szerep átéléséhez.

A másik aspektus az áldozat-elkövető-szemtanú hármasságára épít, amelynek legikonikusabb momentumai, amikor rendezői utasításra Takót egyik pillanatról a másikra nyilassá öltöztetik át, hogy mostantól ő is terelje a zsidó szereplőket. A filmről készült korabeli kritikák is kiemelték ezt a jelenetet, többek között Geszti Pál a *Film, Színház, Muzsika*-ban olvasható kritikájában írja: „Aztán – az asszisztens egyetlen szavára – nyilassá vedlik. Nem kell hozzá más, csak egy rántás, amely letépi a csillogót, egy mozdulat, amely sapkát nyom a fejére, meg egy karszalag, az árpádsávós gyilkosok jelvénye, nyilaskereszttel. A jelenet olyan meglepő és gyors [...], hogy első pillanatban szinte céltalannak tűnik – és mégsem hagyja nyugodni a nézőt. Gondolatsort indít meg: az egyén helyéről a világban, a véletlenek szerepéről, a vak erők játékszerévé lefokozott ember tehetetlenségéről [...]”.³² A sárga csillag letépésének szimbolikus aktsa már ismert a *Fel a fejjel* esetében, ám itt Szabó tovább megy, Takóból villámgyorsan nyilast farag, aki az asszisztens instrukcióit követve igyekszik fegyelmezetten kordában tartani a tömeget. „Határozottabban! Ne sajnálja őket!”, mondja a rendező, Takó pedig teljesen összezavarodik a hirtelen szerepváltástól. Míg egyik pillanatban „fáradt, elgyötört” zsidók helyzetét kellett magára öltetni, most a másik oldalon kell barátait tisztálgatnia, hajtania. A jelenet ezen a drámai fordulaton kívül némiképp humoros is, hiszen a jelmez komikusan mutat a fiún: hol túl nagy a sapka, hol túl kicsi, a rohamtempóban ráhelyezett karszalag félrecsúszik, a kezébe nyomott puskát pedig nem tudja rendesen tartani. Máriássy Judit a film talán legemlékezetesebb jelenetének tartja a forgatási epizódot, ám véleménye szerint Szabó túl messzire ment: „A rendezőasszisztens már nem elégszik meg annyi gorombasággal, amennyi foglalkozása gyakorlásához szükséges, pedig ennyi is elég lenne ahhoz, hogy egy Obersturmführerre emlékeztessen.

A rendezőasszisztens eljátszik egy Obersturmführert [kiemelés tőlem]”.³³ Habár a kritika jogos, és az asszisztens viselkedése valóban olyan helyzetet hoz létre, amely elvont módon igyekszik különböző – véskorszakból ismert –, szerepeknek megfeleltetni a résztvevőket, ezáltal pedig egy nem túl bonyolult metaforát húzni az egészre, az újrajátszás statisztákban elindított érzelmi változásait azonban nem érvényteleníti, sőt szélesebb spektrumba helyezi. Ezen felül nem csupán ironizálja a háború alatt megfigyelhető, betonszilárdságúnak hitt szerepeket, hanem utat enged az esetleges átjárhatóságuknak, Takó esetében pedig identitásának gyökértelenségét is felidézi. Ez összecseng például Primo Levi *Szürke övezet* című esszéjében leírtakkal, miszerint a holokauszt eseményeiben résztvevő egyéneket nem lehet, sőt nem is szabad a különböző művészi műfajokból, erkölcsi előítéletekből ismert szerepkörökbe osztani, legtöbbjük egyfajta szürke zónába kerülnek, melyben ilyen-olyan fokozatban összemosódhatnak a tetteik mögötti erkölcsi értékek. Ahogy írja: „Mármost a légerekben sem volt egyszerű az emberi kapcsolatok hálója: nem két tömbbel volt dolgunk, az üldözökével és az áldozatokéval”.³⁴ Néhány oldallal később pedig így folytatja: „Sok minden arra vall, hogy ideje felderíteni azt a teret [t.i. a szürke övezetet], amely az áldozatok és az üldözők között húzódik (nem csak a náci légerekben!), és pedig óvatosabban és higgadtabban, mint ahogy például egyes filmek láttak hozzá [betoldás tőlem]”.³⁵ Levi ezek után (főleg) két példán keresztül (Sonderkommando és Chaim Rumkowski) próbál rávilágítani arra, hogy a nemzetszocializmushoz hasonló totalitárius rendszerek miképpen képesek felszámolni az elkövető és áldozat romantikus szerepköreit, azaz milyen machinációkkal képesek átfedésbe helyezni ezt a kettő elsőre könnyen beazonosíthatónak hitt kategóriát.³⁶ Ebből kifolyólag tehát érthető, hogy habár Takó hirtelen

32 Geszti Pál: Apa – Egy hit története film. *Film, Színház, Muzsika*. X. évf. (1966) no. 49. pp. 4-5.

33 Máriássy Judit: Az illúzióvesztés kora. *Filmkultúra* (1966) no. 6.

34 Levi, Primo: A szürke övezet. In.: Primo Levi: *Akik odavesztek és akik megmenekültek*. Budapest: Európa Kiadó, 1990. p. 40.

35 ibid. 44.

36 Levi itt többek között a mellett érvel, hogy például Auschwitzban azok a foglyok, akik betartották mind a tábor mind pedig a társadalmi szabályokat, szinte kivétel nélkül néhány hónapon belül elpusztultak, éppen ezért kizárólag azoknak volt esélye, akik ilyen-olyan módon igyekeztek kijátszani ezeket a rendszereket. Éppen ezért nem lehetséges az esetleges túlélőket besorolása egy erkölcsileg magasabb pozícióba, ahogy az elkövetőket sem zárhatjuk az egyértelmű bűnösök kategóriájába. Példának hozza fel Erich Mushfeldet, aki az egyik felelős tisztje volt az auschwitzi-i krematóriumoknak. Levi felidéz egy, Nyiszli Miklós által is elmesélt esetet, amikor az egyik transzport tagja, egy tizenhat éves lány túléli a gázkamrát. Mushfeld hajlott rá, hogy titokban elhelyezzék a lányt az

szerepcseréje során a fiúnak rohamos gyorsasággal kéne váltania a különböző attitűdök, érzelmvilágok között, ám zavarodottságát figyelve erre képtelen.

Habár maga az újrajátszás folyamata is érdekes, a hatás (a traumatikus eseményeknél ismert módon), az esemény után jelenik meg. Két jelenet is a filmforgatás utáni reakciókat mutatja be. A filmezés után a baráti társaság beül egy közeli presszóba. Egy darabig némán ülnek, aztán egyikük váratlanul megszólal: „Ebből mi kimaradtunk. Jobb volt később születni, nem? Érdekes, fogalmam sincs mit csinált apám '44-ben. Katona volt. Biztos nem is tudott semmiről. És ha a bőrét mentette? Az se lehetett könnyű. Az egész háborúból csak homályos foltokra emlékszem: döglött lovak, bombázás”. Ez a váratlan gondolatmenet – habár tömörsége miatt nem egyértelműen bizonyíthatóan –, kapcsolódik Takó sorsához: a főszereplőhöz hasonlóan ez a fiú is elveszítette apját, akiről (nagy valószínűséggel) csupán töredékes elbeszélések által generált emlékei vannak, és habár neki van fogalma a vézskorszak egyes eseményeiről (bombázások), Takóhoz hasonlóan – bár jóval mérsékeltebb formában – fantáziákat sző felmenőiről. A „Biztos nem is tudott semmiről” megjegyzés egyértelműen a zsidóság deportálására utal, egyúttal pedig igyekszik felmenteni apját és az üldözött rétegbe, méghozzá a nyilasok elől menekülő katonaszökevényekhez helyezni őt. Ez a felmentő stratégia az újrajátszás hatásmechanizmusai miatt jön létre: az *Álmodozások korából* kiindulva, mivel ezeknek a fiataloknak nincsen közvetlen (vagy családi szinten „csak” közvetett) tapasztalata a vézskorszakkal, az akkor lejárolt események lényegében irrelevánsak a számukra, ám a zsidó üldözöttség szubjektív megtapasztalásának performativitása révén már jóval hatásosabb módon érintik meg őket a háború eseményei. Habár Takó, és nem a fiú élte át a hirtelen háborús szerepcserét, ebből is kiindulhatott benne a felelősségérzet és apja iránti felmentés igénye: a sárga csillag megalázó mivolta, a rendezőasszisztens „tiszi” viselkedése mellett a kollektív felelősségérzet és az információ hiányból eredő bizonytalanság is az újrajátszásból eredő érzelmi folyamatoknak köszönhető.

A másik jelenet, amely az újrajátszás utóhatásait mutatja be a Duna-parton játszódik. Anni és Takó a folyó partján sétál, amikor is Anni hirtelen kiborul és könyözve beszél szüleiéről: „Tudod mi a rettenetes? Sokáig letagadtam, hogy apám Mauthausen-ben halt meg. Kitaláltam róla valamit, csak hogy ne kelljen bevallanom, hogy zsidó vagyok. Aztán egyszer rájöttem, hogy hiába minden és elkezdtem vállalni. Elmentem Auschwitz-ba is az egyik buszcsoporthal és mindent lefényképeztem, hogy hazahozzam és mutogassam”. A továbbiakban Anni arról beszél, hogy a zsidó és magyar identitása között vergődött: egyrészt fel akarta vállalni örökségét, ám szégyellt folyton arra hivatkozni, hogy szüleit megölték a németek, ám máskor teljesen szakítani akart múltjával és egyszerűen „csak magyar akart lenni és kész”. Anni monológja sok szempontból kapcsolódik Hirsch modelljéhez, ugyanis Anni számára is fontos tényezőnek számítottak a fényképek, mint a múlt dokumentumai, ám Hirsch által tárgyalt fényképekkel ellentétben számára Auschwitz turisztikai látványossággá vált: „De a fényképeken jól öltözött turisták vannak, azt mutogassam.” Itt közel sem azokról a cirkuláló, elkövetők és felszabadítók által készített fotókról van szó, melyekben a holttestekről készült fényképek párhuzamosan magukba hordozzák a halál állandósítását és a feledés lehetőségét, nem beszélve a gyilkos nemzet szocialista tekintetéről, hanem csupán a letisztult, szó szerinti és átvitt értelemben is értendő eltemetett múltat jelentik. Anni Auschwitz-tapasztalatában az egykori haláltábor csupán múzeumi funkcióval bír, és az általa készített fényképek közel sem hordoznak akkora erőt magukban, mint például a Hirsch által megidézett Alice Kaplan esetében, aki elhunyt apja egyik fiókjában találja meg a nürnbergi per iratanyagai között a táborok felszabadítása utáni fotókat. Kaplan feltett szándéka az volt, hogy összegyűjtve a fotókat megmutassa osztálytársainak a történelem legsötétebb időszakát, ugyanis véleménye szerint „[...] barátainknak nincs joguk továbbra is anélkül élni, hogy tudnának ezekről a képekről”.³⁷ Anni szándékai nagy valószínűséggel hasonlóak voltak, ám az ő Auschwitz-tapasztalata merőben eltérő, hiszen a

egyik táborrészben, ám korára való tekintettel mégis a kivégzése mellett döntött, habár az ítélet végrehajtását másra hagyta. Levi szerint „[e]z az egyetlen, nyomban elmúló pillanat, amikor rátört a számalom, semmiképp sem elegendő ok rá, hogy felmentsük [...], arra azonban elegendő, hogy őt is a szürke övezetbe, a terrorra és szolgálalkúségre épülő rendszerekből sugárzó kétes színű fénysugarba soroljuk, ha csak a legszélésre is”. *ibid.* 68.

37 Hirsch: *Túlélő képek.* p. 186.

felszabadítók lencsái előtt heverő hullapiramisok helyett jól öltözött turisták szemlélik a rekonstruált gázkamrákat. Éppen emiatt válik kardinálissá számára az újrajátszás: olyan, már szinte kézzelfoghatónak nevezhető tapasztalat lesz, amely talán először teszi átérezhetővé szülei örökségét, hiszen egy olyan helyszínen és olyan díszletek között tudja felvenni szüleihez hasonló identitást, amely jóval közelebb áll hozzá, mint Auschwitz múzeum jellege. A medializáló közeg tehát itt nem egy fénykép, hanem a performatív újrajátszás.

A fényképek mellett Anni arról is beszél, hogy örökséget különböző történetekkel igyekezte elfedni mások elől, tehát Takóhoz hasonlóan különböző kitalált történetekkel igyekezett megtagadni zsidó múltját, szülei történetét. Természetesen elsőre is látható a két karakter közötti elentét: míg Takó hiányos (vagy éppen nem létező) emlékeit igyekezett fantáziákkal kitölteni, addig Anni éppen ellenkezőleg, helyettesíteni akarta őket. Véleményem szerint a többiekhez hasonlóan Anni esetében is katalizátorként működik az újrajátszás, ám a lánynál az áldozatiság vállalásának kérdését hozza felszínre a forgatási jelenet. Láthatjuk, hogy a szereplők különböző háttérrel rendelkeznek, de Anni az egyetlen olyan szereplő, akinél a forgatási jelenet egy viszonylag szilárd alapokon nyugvó „örökséget” és az ahhoz fűződő korabeli megítéléssel járó és a kollektivizálásból eredő problémákat hozza elő. Anni esetében tehát nem hiányról beszélünk, hanem *elfojtásról*, amit az újrajátszás hoz felszínre, tudatosít és egyenesen következik belőle a Takónak előadott feldúlt monológ.

Mindezekből látszik, hogy az *Apa* filmforgatási jelene-
tének újrajátszás jellege, eltérő módon hat a szereplőkre, melyek között Anni esetében a másodgeneráció utólagos traumatizációját is megfigyelhetjük, míg a többi szereplő esetében a vészkorszak eddig homályos, töredezett és gyakran fantáziákkal kiegészített emlékképeinek hamisságával való szembekerülését. Véleményem szerint itt nem csupán a történelmi múlttal való szembesítés sokkját láthatjuk, hanem egy olyan hirschi értelemben vett új közeget/kontextust, amely utat enged a szereplőknek (és ezáltal a nézőknek) a vészkorszak eseményeivel való szembenézésnek, beleértve ebbe felmenőik szerepét vagy éppen a zsidó identitás kérdését.

Dávid Venyercsán

Postmemory and re-enactment in István Szabó's *Father*

My paper analyzes the example of István Szabó's *Father (Apa)* from 1966. After the contextual introduction, which contains the short summary of the Hungarian film approaching the different events of the Hungarian Holocaust from the '40s to the '60s, I would like to focus only on one scene from the movie, which I consider an artistic re-enactment driven by the diverse mechanisms of postmemory, a concept which was introduced by Marianne Hirsch. The analyzed scene shows a fictional movie shooting where the main protagonists, Takó, and his friends plays Jewish citizens who are being deported from Budapest to a concentration camp. In my opinion, the shooting works as a re-enactment bearing physical and emotional impact on the different characters through which they could connect to their incomplete memories of the war, which memories are mainly formed by the postmemory-driven family tales, propaganda pictures and the different social backgrounds (Jewish and non-Jewish). Besides the analysis of the various traumatic effects caused by the artistic re-enactment, the scene also tackles other issues, for example the flexible concept of 'victim-perpetrator-bystander' roles etc.



METROPOLIS KÖNYVTÁR



Gelencsér Gábor

Forgatott könyvek

A magyar film és az irodalom kapcsolata
1945 és 1995 között