

METSZÉSPONTOK, SZINKRONELTOLÓDÁSOK ÉS A TRAUMATIKUS EMLÉKEK EGYMÁSRA RÉTEGZŐDÉSE

A zsidók menete mint a társadalom traumatikus emléketörése az ötvenes, hatvanas évek filmjeiben¹

Széles körben használt az az 1975-ös becslés, mely szerint a meggyilkolt zsidók közül kevesebb mint félmillió származott olyan európai országokból, melyekben a háborút követően kapitalista rendszer alakult ki, míg a háború után a kommunista berendezkedésű országok zsidó áldozatainak száma megközelítette az öt és félmilliót.² Ebből a jelentékeny eltérésből kiindulva írják néhányan, hogy minden bizonnyal könnyebb olyan helyeken gondolkodni a holokausztról, ahol az sokkal absztraktabb eseményt jelentett – még ha a zsidó áldozatokat nyilvánosan közel két évtizeden keresztül Nyugat-Európában sem ismerték el.³ Az áldozatiság, a kollektív ellenállás és a heroizmus mítoszai ugyanis némi szinkroneltolódással mind Nyugat-, mind Kelet-Európában évtizedekig megdönthetetlennek tűnő mesternarratívaként éltek tovább.⁴ 1989 után aztán a Nyugaton addigra már univerzálissá alakuló holokausztemlékezet Keleten is uralkodóvá vált.⁵ Mindeközben (néhány fontos kivételtől eltekintve) a második világháború kelet-európai, hidegháborús emlékezetpolitikájának története a közös elemek vizsgálatával a mai napig kevésbé feltárt és kutatott terület. Ahol ez a legfrissebb kutatásokban mégis megvalósulni látszik, az a kulturális megközelítés.⁶ Az a három kérdéskör – metszéspontok, szinkroneltolódások és a traumatikus emlékek egymásra rétegződése –, amelyet érintek, ehhez az irányvonalhoz kapcsolódnak.

Elsőként tehát azokat a metszéspontokat, helyesebben azt a metszéspontot emlitem, amelyet a háborút közvetlenül követő években Auschwitz radikális kimondásának gesztusa jelent egy-egy életműben, országtól, származástól, vallástól, nemzetiségtől és politikai meggyőződéstől függetlenül. Jean Cayrol katolikus költő, ellenálló, az *Éjszaka és köd* című film szövegírója, Charlotte Delbo író, ellenálló, a színész-rendező Louis Jouvet asszisztense, Mátyás Stefánia

¹ Elhangzott Pécsen 2017. február 23-án, a PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola *A katasztrófa után – irodalmi és kulturális élet az 1945 utáni Magyarországon* című műhelykonferencián.

² Lucy Dawidowicz becslése, idézi: John-Paul Himka, Joanna B. Michlic (szerk.): *Bringing the Dark Past into the Light – The Reception of the Holocaust in the Postcommunist Europe*, University of Nebraska Press, 2013, 3.

³ Uo. 3–4.

⁴ Heike Karge: *Practices and Politics of Second World War Remembrance – (Trans)National Perspectives from Eastern and South-Eastern Europe*, in: Malgorzata Pakier, Bo Strath (szerk.): *A European Memory? Contested Histories and Politics of Remembrance*, Berghahn Books, 2010.

⁵ A holokausztemlékezet univerzálissá válásáról lásd Daniel Levy, Natan Sznaider: *Határtalan emlékezés – A holokauszt és a kozmopolita emlékezet kialakulása*, in: Szász Anna Lujza, Zombory Máté (szerk.): *Transznacionális politika és a holokauszt emlékeztörténete*, Budapest, Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014, 148–166., 158–159.

⁶ Heike Karge: i. m.

költő, művészettörténész, Tábor Béla író, filozófus – mind megjárták a koncentrációs tábort, és a felszabadulás után szinte azonnal az írás, illetve az irodalom szükségességét hirdették. Cayrol 1949-ben a bibliai Lázár alakja köré építve kísérli meg (újra)definiálni a koncentrációs univerzumból „születő” művészetet és irodalmat.⁷ Nem csak a még meg sem született alkotó-sokról beszél, visszamenőlegesen is kimutatja már létező műalkotásokban a „lázári művészet” jegyeit (említi például a 18. századi, svéd bányákról szóló nyomorleírásokat vagy az „antik klasszikusok” közül Szicília türannoszát, Phalarist és bronzbikáját, amelyben elevenen égették el az áldozatokat: „a szerencsétlenek kiáltásai a bika száján keresztül hallatszottak, és annak bőgését kellett imitálniuk. Ez a krematóriumok első szimbolikus képe.”⁸) Ezzel Cayrol nemcsak a holokaust – épp ekkoriban elterjedő – „elmondhatatlanságát” cáfolja, de a művészet nélkülözhetetlenségét, sőt, primátusát jelzi, miközben Auschwitzot az egyetemes kultúra tradíciójába írja. A lázári irodalom későbbi követőkre is talált, Roland Barthes analógiát állított fel a francia új regény és a lázári művészet programja között. Az *írás nullfokában*⁹ Blanchot és Camus mellett Cayrolt is említve elméletét így a „fehér”, másképpen „atonális írás” egyik paradigmájává tette.¹⁰ Miként Kertész is – Schönberg nyomán – „atonális nyelvéről” beszél, olyan szerzők műveiről, „akik a Holocaust valódi tapasztalatait hagyták ránk, s akik már az Auschwitz utáni nyelven beszélnek”, mint Borowski vagy Améry.¹¹

Charlotte Delbo a felszabadulás után mesterének, Jouvett-nak címzett első levelében, 1945 májusában önmagát Elektrához hasonlítva említi azokat a véget nem érő beszélgetéseket irodalomról, színházról, Alceste-ről és Hermionéről, Elektráról és Don Juanról, amelyeket képzeletében a táborban folytattak. Néhány hónappal hazatérése után írta meg az *Egyikünk sem jön visszat*, amelyet csak azért nem adott ki húsz évig, mert meg akarta várni, míg felnő egy generáció, amely nem botránkozik meg azon, hogy Auschwitzról irodalmat ír. 1951-ben egy félig fiktív levelet is írt Jouvett-nak (amely szintén majdnem húsz évvel később jelent meg): ebben sorra vette, mely irodalmi szereplők kísérték végig a bebörtönzés pillanatától kezdve a vonatúton át Auschwitz mocsarain keresztül a visszatérésig. Ebben az írásban az auschwitzi vonatút egyfajta metafizikai úttá lényegül át, amelyre Alceste, a Mizantróp kísérí el, hiszen ő is részese akar lenni az „egyetlen igazi emberi kalandnak”.¹²

Néhány évvel vagyunk a felszabadulás után. A reakció azonnaliséga és a szimbolizálás szükségessége kapcsán a filozófus, író, a budapesti dialógikus iskola egyik alapítója, Tábor Béla szintén így ír (1945–1946-ban): „Auschwitz annyira a legfontosabb tény [...], hogy maga szorul szimbólumokra. És éppen ezért nincs sürgősebb feladat, mint Auschwitzot megmérni: a mérés szolgáltatja a szimbólumokat, amelyeknek nyelvén Auschwitz megszólalhat. Amíg néma, tovább pusztít.” Ez a részlet egy kiadatlan kéziratában olvasható, amely felesége, Mátyás Stefánia *Egy halott álmaiból* című „szürrealista Auschwitz-prózájának” mottójaként szolgál, amelyet Mátyás 1945 nyarán írt. Ebben Auschwitz teljes mértékben szimbolikus reprezentációját adja: a szöveg elején a lelőtt narrátor „álmot látott”, amelyben „kerekes koporsóban” egy „Szigetre” került, ahol „makogó nyelvet” beszélő „szigetlakók” éltek, és a Sziget közepén egy „máglya” állt. Tábor és Mátyás egy olyan szűk, zsidó értelmiségi körhöz tartozott, amely már 1945-től a „szó primátusát” hirdette, és radikálisan szállt szembe mindenféle tabusítással, amely szerintük csak a szenvedés meg-

⁷ Jean Cayrol: *D'un romanesque lazarien*, in: uő: *Nuit et brouillard suivi de De la mort à la vie* [1950], Paris, Fayard, 1997, 79.

⁸ Uo., 64.

⁹ Roland Barthes: *Az írás nullfoka*, in: uő: *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris, 1996.

¹⁰ Erről lásd Marie-Laure Basuyaux: *Les années 1950: Jean Cayrol et la figure de Lazare*, in: *Tendance. L'idée de littérature dans les années 1950*, szerk. Michel Murat, Littératures françaises du XX^e siècle (online kollokvium), 2004, <http://www.fabula.org/colloques/document61.php>

¹¹ Kertész Imre: *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető, 2001, 283.

¹² Charlotte Delbo: *Spectres, mes compagnons*, [1977], Paris, Berg International, 1995, 29.

hosszabbításához vezetne. A koncentrációs táborokat túlélő katolikus költő (Cayrol), a zsidó filozófus és költő (Tábor és Mándy), valamint az ateista, kommunista író (Delbo) radikalitása tehát a „szó primátusában”, Auschwitz (ki/el)mondásának imperatívuszában, valamint „Auschwitz” és az „utána” (illetve az „előtte”) összekapcsolásában találkozik. Mindezt Delbo és Mándy életútjának hasonlósága, a publikálások – a kelet- és nyugat-európai kontextusban más-más okból fakadó – évtizedes elhalasztása, illetve a mindkettejük által megtagasztalt (nemükből is adódó?) mellőzöttség is kiegészíti.

Másodszorban azokra a szinkroneltolódásokra térek rá, amelyek a holokausztemlékezet alakulástörténetében időben és térben egyaránt megfigyelhetők. Michael Rothberg 2009-es könyvében ír arról, hogy a holokauszt emlékezetének felbukkanása globális szinten hozzájárult más – a náci népirtást megelőző (mint a rabszolgaság) vagy azt követő (mint az algériai háború, a boszniai népirtás stb.) – történetek artikulálásához, ahelyett, hogy elnyomta volna más történetek emlékezetét, ahogy azt többen állítják. Az emlékezet hierarchizálása helyett azt kellene látnunk, hogy a holokausztemlékezet felbukkanása mennyire párbeszédbe lép a dekolonizációs eseményekkel, valamint az 1950–1960-as évek polgárjogi mozgalmaival.¹³ Ehhez az időszak szövegeinek újraolvasását javasolja, köztük Delbóé is, aki holokauszt túlélőként 1961-ben egy az algériai háborúra reflektáló szöveggel lépett a nyilvánosság elé. Könyvében ír az „1961. október 17-i vérfürdő”-ként elhíresült eseményről is, amely híres példája a traumatikus események egymásra rétegzettségének. Aznap ugyanis több tízezer algériai vonult fel békésen Párizs utcáin az őket sújtó kijárási tilalom ellen és Algéria függetlensége miatt. A Maurice Papon rendőrfőnök vezette megtorlás brutális volt, mintegy 150-200 halálos áldozattal, e nap története azonban évtizedekre feledésbe merült Franciaországban. Papon azonban nem csak ’61-ben szerzett hírnevet magának: a második világháború alatt Gironde régióból ő vezényelte a zsidók deportálását a haláltáborok felé, de ezért végül csak 1998-ban ítélték el (a per fontos epizódot jelentett Franciaország hivatalos holokausztemlékezetének alakulástörténetében). De a történet itt nem ér véget. A Papon vezette rendőrség ugyanis a meggyilkolt algériai tüntetők közül néhány holttestet a Szajnába hajított – ami azonnal előhívhatja a jeles Dunába lőtt zsidók traumatikus emlékét. Az emlékezet többirányúsága tehát nem csak időben érint egy nemzetet (helyesebben kettőt, Franciaországot és Algériát), hiszen a francia főváros folyójában úszó holttestek képe térben egy másik főváros folyójában úszó holttesteket idézi, ahol mellesleg 1961 októberében éppen öt éves évfordulóját „ünnepelte” a forradalom. A Rothberg által definiált, nyugati (nyugat-európai és amerikai) kontextusban használt „többirányú emlékezet” koncepció szembeötlő hiányossága tehát a sajátosan magyar (tágabb értelemben kelet-európai) államszocialista kontextus figyelmen kívül hagyása. A korábban említett „metszéspontok” ugyanis éppen a hazai és nemzetközi perspektíva ütköztetésével tágabb értelmezési keretbe helyezhetnék a korszak identitás- és „felejtéspolitikáját”. Ezzel nemcsak a holokausztemlékezet története válna *európai* kontextusban is értelmezhetővé, de a „többirányú emlékezet” sajátosan magyar (illetve kelet-európai) mechanizmusa is megvilágítható lenne.

A magyarországi kommunizmus és az államszocializmus alatti holokausztemlékezet tabusítása, valamint a „felejtéspolitikai” diskurzus általános érvényesítése, ahogy azt egyre több hazai tanulmány is kiemeli,¹⁴ sokkal árnyaltabb értelmezést kívánnak, hiszen az

¹³ Michael Rothberg: *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization (Cultural Memory in the Present)*, Stanford, California, Stanford University Press, 2009, 6–9.

¹⁴ Lásd például Zombory Máté, Lénárt András, Szász Anna Lujza: Elfeledett szembenézés – Holokauszt és emlékezés Fábri Zoltán *Utószézon* c. filmjében, *BUKSZ*, 2013, 245–256. vagy például Varga Balázs: Tűréshatár – Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években, in: Kisantal Tamás, Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom – A Kádár-korszak művészete*, Budapest, L’Harmattan, 2005, 116–138.

eleinte szórványosan, majd egyre nagyobb számban megjelenő irodalmi művek és játékfilmek valamilyen formában reflektáltak a holokausztra, saját műfajuk eszköztárát mozgósítva számos esetben igenis megjelenítették a holokauszt emlékezetét és annak továbbélését. Az osztály nélküli, előítélet- és diszkriminációmentes (következésképp a zsidó identitás nyilvános vállalását ellehetetlenítő) társadalom illuzórikus ígérete, a múltnak hátat fordító kommunista mozgalomhoz tartozás, a politikai elnyomás, majd a konszolidáció légköre, miközben látszólag az elfojtás lehetőségét kínálta, szükségszerűen árulkodott annak lehetetlenségéről is.

És itt nem csak a kommunista identitás- és emlékezetpolitika ideológiai átitatottságára gondolok, amely a megfelelő antifasiszta értelmezési keretben, a kommunista szóhasználat és eszmerendszer szabályait betartva, szűk körben lehetővé tette a holokausztról, a holokausztemlékezetéről való nyilvános beszédet (többek között az *Új Élet* című folyóirat hatvanas évekbeli cikkeire gondolva). Hiszen ha például a holokauszttal foglalkozó, magyar nyelvű emigrációs sajtó, főként az izraeli emigrációs folyóiratok és irodalmi művek írásait vizsgáljuk, ott másféle előjelű, de gyakran szintén ideologikus töltetű, Izrael állam létrejötte felől tekintett, szintén egyfajta „teleologikus” értelmezését olvashatjuk a holokausztnak. Ilyen értelemben tehát nem, vagy nem csak az ideológiai kontextus a lényeges. Amikor a nyugat-európai holokausztemlékezetéről való nyilvános beszéd megjelenését a dekolonizációs eseményekhez kapcsolva az emlékezet többirányúságáról beszélünk, érdemes tehát kiterjesztenünk azt a kelet-európai kontextusra, ahol ez a „felülről” kényszerített és „alulról” megélni kényszerült emlékezet kizárólag egy szigorúan kontrollált nyilvános térben kaphat helyet, és mintegy az elfojtás folyamatában találkozunk. Ez a többirányú mozgás a jelenből tehát úgy hívja elő a múltbeli traumatikus emlékeket, hogy közben a jelenbeli trauma éppolyan feldolgoz(hat)atlan marad. Számomra így legfőképpen az az érdekes, hogy míg a holokausztról szólván éppen a folytonosság megszakadásáról, a folytonosság helyreállításának lehetetlenségéről beszélünk, közben egy olyan társadalom művészi reprezentációiban megnyilvánuló emlékezetét vizsgáljuk, amely – Kertész szavaival – „a rábékelt folytatását garantálta”.¹⁵ Hiszen az emlékezés aktusát előtérbe helyező alkotások, amelyek a múlt helyett a jelenre helyezik a hangsúlyt (vagy legalábbis egyenértékűvé teszik a kettőt), éppen az egészen a jelenig érő folytonosságot hangsúlyozzák. Másképpen szólva azt mondják, hogy a holokauszt okozta pusztítás dermedtsége egészen az emlékezés pillanatáig elér, és arra is kihat, amelyben azonban már egy másik totalitárius rendszer másféle szabályainak kell megfelelni.

Műfaji jegyeiből adódóan a film képes a leglátványosabban ennek a traumatikus egymásra rétegzettségnek a leképezésére: a párhuzamos montázs, vagy az újhullám olyan poétikai jegyei, mint az időfelbontásos elbeszélésmód vagy a tudati folyamatok megjelenítése, különösen alkalmasak a traumatikus emlékezet és a jelenben élő, feldolgozhatatlan múlt képi megjelenítésére. Eközben ugyanakkor – éppen a holokauszt miatt – a reprezentáció azon paradoxonával is szembesülnie kell, amely szerint a holokauszt lényege éppen ábrázolhatatlanságában rejlik. A film ugyanis a láttatás komplex eszköztárával sokkal direkter módon hívja fel a figyelmet arra, amit éppen nem mutat meg: az ábrázolhatatlan, illetve a nem ábrázolt jelenet vizuálisan sokkal látványosabbá válik, mint egy regény esetében.¹⁶ Harmadsorban tehát két olyan elemet emelek ki a filmes példák közül, amelyekkel megragadható az elfojtás mozzanata és az elfojtás mögül előtörő traumatikus emlékezet, amin keresztül tetten érhető a többirányú emlékezet sajátosan magyar működésmechanizmusa. Az első példa egy filmen belül megjelenő, a narratíva részévé váló traumatikus emléketörésre, míg a másik típus egy a különböző filmekben felbukkanó jelenetsor (a zsidók

¹⁵ Kertész Imr: *A Holocaust mint kultúra*, in: uő: i. m., 86.

¹⁶ Erről lásd Gelencsér Gábor: *Láthatatlan történet – Magyar film és a holocaust 1., Filmvilág*, 2014/10 és uő: *Sorstalanság a Senkiföldjén – Magyar film és holocaust 2., Filmvilág*, 2014/11.

menetének) traumatikus visszatérésére vonatkozik, s válik így mintegy a társadalom traumatikus emléketörésévé.

Mi áll párbeszédben mivel? – tehetjük fel a kérdést Herskó János 1963-as, *Párbeszéd* című filmje apropóján. A filmbeli pár – akik, mint egy tanulmány írja, a magyar kommunista funkcionárius két típusának megjelenítői: a munkáskáder és a zsidó káder¹⁷ – kapcsolatán keresztül kirajzolódik a felszabadulás utáni Magyarország másfél évtizede, a koncentrációs táboroktól a koncepciók pereken át '56-ig minden kulcsfontosságú esemény hatással van életükre. Párbeszédben áll azonban a film nyitójelenete, az auschwitzi felszabadulás pillanata az '56-os kulcsjelenettel is. A film legelején szögesdrótot látunk, majd a főhősnőt, aki a barakkból a koncentrációs tábor kerítését átszakító szovjet tankok közeledését nézi. Amikor 1956 novemberében a nő egy ablakból figyeli a Margit-hídon átvonuló szovjet tankokat, miközben a rádióból Nagy Imre utolsó rádióbeszédét halljuk a szovjet csapatok bevonulásáról (kisebb módosításokkal, Nagy Imre nevének említése nélkül), a kamera ismét a tankokra közelít – a főhősnőt ekkor hirtelen újra a koncentrációs táborban látjuk a film nyitójelenetéből. A következő kép megint egy tankot mutat, amint kidönt és maga alá temet egy fát, majd a kamera felé közelít, egyenesen a nő felé, aki egy pinceablakból nézi a jelenetet – immár '56-ban. A két történet egymásba olvasztása a tank látványának összekapcsolásával, a nézés (az emlékezet) hangsúlyozásával és a poszttraumás emléketörés szindrómájának színrevitelével, amelyet csak a nő (és vele együtt a néző) lát, de amely nem verbalizálható, az elfojtást és annak lehetetlenségét, valamint a feldolgozás lehetetlenségét jeleníti meg. A holokauszt emlékezete egyetlen flashbackként jelenik meg a filmben, amelyet a bevonuló tankok látványa hív elő. Az emlékezet többirányú mozgását a felszabadító/megszálló tankok sajátos, kelet-európai szerepcseréje teszi még komplexebbé, és egyben ugyanolyan kibeszélhetetlenné. E többirányúságot és az emlékezet artikulálását azonban sem a film jelenének pillanata (1956), sem a film készítésének kontextusa (hatvanas évek eleje) nem teszi lehetővé. A traumatikus emlékezet ugyanakkor szavak híján is – mint azt az emléketörés is kiválóan ábrázolja – továbbél, és teszi még beszédesebbé a csendet, amely körbelengi.

És míg a magyarországi ötvenes, hatvanas évek második világháborút feldolgozó filmalkotásait vizsgálva a legtöbb tanulmány a múlttal való egyéni szembesülés morális kényszerét emeli ki,¹⁸ szembeötlő, hogy a zsidók menetének látványa szinte a legtöbb filmben megkerülhetetlennek tűnik. Könnyen ellenvethetnénk persze, hogy a holokauszt ábrázolásakor a zsidók elhurcolása a gettósítás, illetve a bevagonírozás és a deportálás előtti utolsó momentum, és mint ilyen, szükségszerűen ábrázolandó. Az a négy, ötvenes-hatvanas évekből, amelyekről itt most röviden szót ejtek (a *Fel a fejjel* és a *Budapesti tavasz* 1955-ből, az *Apa* 1966-ból, az *Utószezon* 1967-ből), azonban nem, vagy nem kizárólag holokausztábrázolások. Mindegyik egy-egy személyes élettörténeten keresztül jeleníti meg a vészorszakot, illetve annak emlékeztétét, és az *Apán* kívül (ahol a másfelekig vagy

¹⁷ Szabó Miklós: A magyar zsidóság és a kommunista mozgalom a magyar filmekben 1945 után, in: Surányi Vera (szerk.): *Minarik, Sonnenschein és a többiek. Zsidó sorsok a magyar filmekben*, Budapest, MZSKE – Szombat, 2001, 36–43., 39–41.

¹⁸ A korszakban született filmek kapcsán lásd például Zombory Máté, Lénárt András, Szász Anna Lujza: i. m.; Varga Balázs: *Hiányjel*, i. m.; uő: *Párbeszéd*ek kora – Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben, in: Rainer M. János (szerk.): *A „hatvanas évek” Magyarországon – Tanulmányok*, Budapest, 1956-os Intézet, 427–446.; Szilágyi Gábor: *Életjel – A magyar filmművészet megszületése 1954–1956*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1994; Gelencsér Gábor: *Az eredenő máshol – Magyar filmes szövegek*, Budapest, Gondolat, 2014; uő. bevezetője Fábri Zoltán *Körhinta* című filmjéhez. Uránia Nemzeti Filmszínház, 2013. január 28. <https://www.youtube.com/watch?v=51mlexM2FB0>; és uő bevezetője Jancsó Miklós *Oldás és kötés* című filmjéhez. Uránia Nemzeti Filmszínház, 2017. február 4. <https://www.youtube.com/watch?v=n08ATOX9miI>.

az utódnemzedék perspektívájából férhető hozzá a múlt) mindháromban egy-egy kívülálló, mintegy a nem-zsidó „szentanú” magyar társadalom tekintetén keresztül látjuk a zsidók elhurcolását. Éppen ezért különösen hangsúlyosak, amint a menet *látványa* kerül mindegyiknél előtérbe, azok a másodpercek, amikor a hősök megpillantják az immáron elkerülhetetlent. E pillanatok számos filmben a magyar társadalom traumatikus emlékeztetőre, annak a felvillanó képsornak a műlmi nem akaró emlékeként térnek vissza, amely a társadalom kollektív tudattalanjából előtörve arról árulkodik, hogy mindez, vagyis a zsidók elhurcolása – elpusztítása – a fővárosban és vidéken egyaránt az emberek szeme láttára történt.

A műfajilag tragikomikus, burleszk és drámai elemeket egyaránt felsorakoztató, mai szemmel egészen zavarba ejtő *Fel a fejjel* (rendező: Keleti Márton) nyitójelenetében a film egyik hőse menekülés közben kinéz egy falusi ház ablakán: a kamera az ő tekintetét követve az utcán batyukat, bőrröndöket cipelő, hátizsákos emberek menetét mutatja, akiket nyilasok és csendőrök taszigálnak. Tíz évvel a felszabadulás után ez a képsor az első játékfilmes ábrázolása az elhurcolt zsidók menetének – de különös módon a zsidók kabátjáról hiányzik a sárga csillag (az egyetlen Sanyikán, a kislíun látható majd csak, ám az őt elbújtató Peti bohóc értetlensége, hogy miért üldözik a kislíut, hiszen „nincs is behívója”, az egész zsidóüldözés kérdését kínosan és érthetetlenül elodázza). A főváros felszabadulásának tizedik évfordulójára, hivatalos megrendelésre készült *Budapesti tavaszban* (rendező: Máriássy Félix) a zsidók menetét szintén a főhős tekintetén keresztül látjuk. A kamera a Tátra utca felől mutatja a közeledő férfit, aki a sarokhoz érve hirtelen megtorpan: ekkor még néhány másodpercen keresztül nem látjuk, mit lát maga előtt, csak a pillanatnyi zavar olvasható le az arcáról a néző számára nem látható látvány miatt. Tekintetével jobbról balra követi a látottakat, ami kiemeli a szemtanú, a kívülálló nézőpontját. A kamera a férfi tekintetét követve lassan fordulni kezd, így a néző is meglátja a sárga csillagos nők, férfiak, gyerekek tömegét, akik felfegyverzett nyilasok gyűrűjében állnak. Budapest ostromának történetéből, ha csak pillanatokra is (és ha a gettóig nem is terjed ki ez a látószög), de láthatóvá válik a holokauszt története, a zsidók elhurcolása és összezártága a csillagos házakban. A menetet azonban nem követhetjük tovább.

Az időfelbontásos szerkezetű *Utószezon* (rendező: Fábri Zoltán) az újhullám szinte összes formai újítását alkalmazva (flashbackszerűen beugró emlékek, tudatban zajló folyamatok, álmok, monológok) a lelkiismereti dráma kibontakozása mellett az *emlékezet* működését akarja megjeleníteni. Ilyen, ahogy számos helyen írják, az a „fellinis jelenet”, amikor a főhős és egykori tanára, Bernát atya egy hőlégballonban emelkedik a város fölé, majd az atya gyónásra biztatja egykori tanítványát.¹⁹ Ekkor harsogó zene szólal meg, és a földre nézve az atya elcsodálkozik: „Lehet, hogy alattunk van az égbolt? Mennyi, mennyi csillag!” A következő pillanatban felülnézetből az összeteterelt, sárga csillagos zsidókat látni, akiket fegyveres, kutyás katonák és nyilasok fognak közre. A kamera a hőlégballon felől mutatja a zsidókat, akik kezüket a szemük fölé tartva néznek az ég felé. A főhős gyónását („Én nem akartam, nekem eszembe se jutott, hogy...”) és az atya válaszát („Nem mondasz igazat, fiam.”) követően azonnal több száz „csillag” mered vádlón az „égre”, és a főhőst saját lelkiismeretével szembesítik – az ő hibájából egykori munkáltatói is a menetben vannak, majd megkezdődik a bevagonírozás.

A zsidók elhurcolása az *Apában* (rendező: Szabó István) egy filmforgatás *reenactment*jeként jelenítődik meg, ahol a főhős és barátai mintegy újrátámszák szüleik történetét. A rendező a híd peremén állva üvölti hangszórójába az instrukciókat: „Figyelmet

¹⁹ Lásd például Kürti László: A Nappali sötétség után, in *Filmkultúra*, 1964/3–4., 23. sz., 115–120.; Erős Ferenc: A szembenézés kudarca – Fábri Zoltán: *Utószezon*, in: Surányi Vera (szerk.): i. m. 52–57.; György Péter: *Apám helyett*, Budapest, Magvető, 2010.; Gelencsér Gábor: *Láthatatlan történet*, i. m.

kérek, szépen kérem! Önöket most haláltáborokba hurcolják. Fáradtak, meggyötörtek, fáz-
nak. [...] Mozgás, tessék! Nagyon komolyan kérem, mindazt a sírást, tragédiát...
Megállunk! Nem így kérem! Vissza az elejére! Még egyszer megpróbáljuk! A fekete sapkás
úr ne nevéssen! Tragédiát kérek!” A forgatási jelenettel Szabó István a reprezentáció re-
konstruáltságát hangsúlyozza, a holokauszt és a mimetikus ábrázolás nehézségét, illetve
az ábrázolás közvetettségét problematizálja. Eközben a főhős hirtelen szerepet cserél, zsi-
dóból nyilas statiszta lesz – az egész történet ismét kelet-európai kontextusba ágyazódik.²⁰

E filmről filmre visszatérő képsorok a zsidók menetéről nem kizárólag az emlékezet
mechanizmusa miatt érdekesek, hiszen a holokauszt(emlékezet) művészi reprezentációjá-
nak alakulástörténetéből is megjelenítenek egy-egy epizódot. Míg a *Fel a fejjel* műfajilag
hibrid, hol burleszk, hol drámai elemeket vegyít, a zsidók menete mégis drámai színeze-
tet kap, realistának hat, ám nem valóság-hű. A *Budapesti tavasz* tradicionális időkezelésű,
klasszikus történetelbeszélő módot alkalmaz (a Dunába lövés pillanatánál azonban a hi-
ány és az ábrázolhatatlanság színreviteléhez a párhuzamos montázs technikájával él), re-
alista ábrázolás. Az *Utószezon* – sokak szerint félresikerült – újhullámos ábrázolásmódja
már a magyar film kapcsolódását jelzi a korabeli poétikai modernizmushoz. Az újhullám
formajegyeit alkalmazza Szabó István is, aki a múlt jelenvalóságát az *Apában* (akárcsak az
Álmodozások korában) a személyes, egyéni emlékezet szűrőjén jeleníti meg. És miközben a
múlt emblematikus, máig ható jeleneteit – gondosan összeállított (ál)dokumentumfilm,
vagy épp filmforgatás formájában – beemeli a történet jelenébe, az ábrázolás, illetve az
emlékezés konstruáltságára is felhívja a figyelmet, amely ugyanolyan fontossággal bír,
mint az ábrázolás és az emlékezés maga. A múlt tehát nem önmagában valami absztrakt
történetláncolat, amely a reprezentáció során sértetlen maradhat: e jelenetek éppen konst-
ruált jellegét mutatják, amely konstrukció következtében a múlt csak a jelenen keresztül
válík hozzáférhetővé – ami nemcsak a holokausztemlékezet első paradigmaváltását jelzi,
de az emlékezet többirányúságát is megjeleníti.

Különösen jelentős, hogy e filmek (ahogy például a *Hideg napok* is) a társadalmi szintű
szembenézést is csak az egyes ember saját lelkiismeretén, egyéni történetén keresztül te-
szik láthatóvá. A zsidók menetének rendre visszatérő, traumatikus emléketörései ugyan-
akkor, hiába hiányzik látványosan az ötvenes, hatvanas évek filmjeiből a kollektív szem-
benézés, az elfojtás folyamatát felszakítva éppen az elfojtást jelentik meg, és a
szembenézésre – a hiányra – hívják fel a figyelmet. A zsidók elhurcolásának látványa újra
és újra visszatér, és az emlékezetből fel-feltörve arra emlékeztet, hogy minden – legalább-
is az elhurcolásig és a gettósításig – a város, a falu szeme előtt zajlott, és mindez mélyen
benne él a magyar társadalom kollektív (elfojtott) emlékezetében.

²⁰ „Az üldöző és üldözött sokszor kiszámíthatatlanul váltakozó, akár felcserélhető közép-kelet-eu-
rópai identitásának motívuma végigvonul a [Szabó István-]életművön. Már megtalálható az első
trilógiában, legkifejtettebb és legösszetettebb módon, ám még így is csak egy epizód erejéig az
Apa filmforgatási jelenetében [...]” Gelencsér Gábor: *Sorstalanság a Senkiföldjén*, i. m.