

Szász Anna Lujza: „Amikor minket összeszedtek, fényképeztek. ... És én [ezt a képet] őtőle vettem el, ezelőtt tizenöt, tizenhat éve.” A roma holokauszt filmnyelvi elbeszélései

Szerző. Szász Anna Lujza szociológus, MA diplomáját Nacionalizmus Tanulmányok szakon szerezte a budapesti Közép-európai Egyetemen (CEU), és doktori tanulmányait az ELTE Interdiszciplináris Társadalomkutatások Programjának keretében folytatja. Kutató a Magyar Tudományos Akadémia Szociológiai Kutatóintézetében (www.20szazadhangja.hu), illetve a Gallery 8 Roma Kortárs Művészeti Térben (www.gallery8.org) dolgozik.

Absztrakt

The text primarily focuses on three films which explore the memory of the Nazi genocide of Roma. All three were made in varying socio-historical environment, in different aesthetic regimes, with different ethical-political concerns and with diverging motivation. How are archival materials used in the films? What kind of logic of archivization can be detected? How does the survivor narrative change throughout the films? What roles does the narrator occupy? Is there any specific aesthetics of the Roma genocide?

A szöveg fókuszában három film áll. Mind a három a roma holokauszt emlékezetét tematizálja, ugyanakkor eltérő társadalmi-politikai környezetben születtek, különböző esztétikai elvárásoknak feleltek meg, különböző motivációk és etikai-politikai meggyőződések állnak a háttérükben. Milyen logika húzódik meg az archív anyagok kezelésében az egyes filmeknél? Milyen pozícióból szólalnak meg a túlélők, és milyen narratív stratégiát alkalmaznak? Felfedezhető-e egy sajátosan a roma holokausztra jellemző esztétika?

„... Itt [Gerasdorf, Ausztria] lelőttek egy amerikai gépet. Londoni felszállású volt a repülőgép, azt lehetett tudni. Angliai felszállású volt a repülőgép. Miért? Mert a két pilóta szörnyethalt, beleállt a repülőgép a földbe, a két pilóta ott ült teljes izébe. És zsidók találták meg először, és szétvágták a ruhájukat és az ejtőernyőjüket. Nekünk lehet, hogy jutott ejtőernyő, ebben nem vagyok biztos, de hogy a pasasoknak a ruhája az... az anyám varrt belőlük kenyérzsákot és még haza is hoztuk az egyik kenyérzsákot Németországból Magyarországra, sokáig megvolt. Egy sárga színű, viaszkos vászon-szerű valami volt, ez volt a ruhájuk. És az egyik pilótának a zsebében találtak egy mozijegyet, egy londoni moziba. ...”¹ – meséli Benedek István Gábor, aki 1944-ben, akkor hat és fél évesen került az Alföldről először Ausztriába, munkaszolgálatra, majd onnan tovább Bergen-Belsenbe. Munkaszolgálatosként Gerasdorfba, Bécs külvárosába vitték többekkel a Szövetségesek állandó célpontját képező gáz- és talpfagyárba. A telep éjt nappallá téve bombázás alatt állt, ami a gyerekek számára számos lehetőséget kínált a játékra, szenzációra. Ilyen lehetett a repülőgép lezuhanásának szemlélése, a pilóták felkutatása és átkutatása, személyes emlékeik, tárgyaik megtalálása. Ki tudja, talán az akkor hat és fél éves gyerek számára nem számított, hogy mi az a papírfecni. Talán csak érezte, hogy fontos és személyes emlék lehetett a pilóta számára, hogy *oda fel* csak az igazi kincsek kerülnek, talán ez adta meg az értékét a gyerek számára is, s talán csak idősebb fejjel, visszaemlékezve tudta elolvasni a szöveget és mozijegyként érteni. És a pilóta? A mozi valószínűleg egy romantikus este egyik állomása

¹ Benedek, István. Interjú 49300. *Visual History Archive*. USC Shoah Foundation (hozzáférés a CEU Library-n keresztül); szegmens: 24:44-25:41.

volt; egy olyan élmény, amelyet minden formájában meg akart őrizni emlékként. A jegy valószínűleg nem filmhíradóra, hanem egy olyan filmre szőtt, ami eltávolította őket a háború rideg és kegyetlen valóságától. Talán azt is tudta, tudhatta már ekkor, hogy ahova megy, az is filmszalagra rögzül, s az események rögzítése nem csak tájékoztatásul, hanem bizonyítékként és az emlékezet hordozójaként is szolgál majd a későbbi generációk számára.

Előzmények

Szovjet filmek kísérelték meg először ábrázolni a második világháború atrocitásait. 1941-től kezdve a náci keleti területeken elkövetett rémtetteit ezek a filmszalagok őrzik, amik egyrészt elkerülték „azt a nyugati filmekben oly gyakran előforduló hibát, amely a náci gyilkoló gépezet epicentrumát a koncentrációs táborokba helyezi,”² másrészt, először szembesültek a holokauszt közvetíthetlenségének/ábrázolhatatlanságának dilemmájával: hogyan lehet megmutatni a pusztítást, ami maga után minden nyomot eltüntetve ért véget?

Magáról a tömegmészárlásról azonban egy alig két perc hosszúságú filmszalag maradt fent.

Videobeágyazás: Massenerschiessungen in Liepaja, Lettland. [Tömegmészárlás Liepaja-ban, Lettország] <https://www.youtube.com/watch?v=yTg6wEVrWVE>

A film készítője Reinhard Wiener, tengerész-őrmester, 1941 augusztusában, Lettországban állomásozott, s engedéllyel a zsebében, miszerint filmezhet, egy hosszabb sétát tett Liepaja városában. Egy arra járó katonától tudta meg, hogy a park végében zsidókat végeznek ki, s Wiener kíváncsiságtól vezérelve elhatározta, hogy megnézi, mi folyik ott. A felvételt – amin emberek állnak körül egy árkot, majd egy kisebb teherautó érkezik, sárga csillagot viselő emberek futnak az árok felé, és sorra meghalnak a géppuskatűzben – családjának kívánta hazaküldeni, de szerencsétlenségére a németek kezébe került.³ Négy hónappal később sikerült visszaszereznie, előhívta és megmutatta néhány bajtársának, majd anyjának postázta, aki elásta azt a disznóólban. Wiener később kiásta a filmet és 1974-ben elküldte a Jad Vashem Intézetnek.⁴

Az elkövetők és a felszabadítók által készített képekhez az európai és észak-amerikai nyilvánosság először a háború végén fért hozzá rövid dokumentumfilm és showreel formájában. Rajtuk keresztül tárult fel a koncentrációs táborok világa, szembesült a közönség a meztelen, alutáplált testekkel, a táborlakók életkörülményeivel, és lett szemtanúja a Szövetségesek megérkezésének és azt követően a területek megtisztításának. A náci pusztítás

² Hicks, Jeremy: *First Films of the Holocaust. Soviet Cinema and the Genocide of the Jews 1938-1946*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2012. 9.

³ Szolgáltatának kezdetétől fogva engedélye volt filmezni. Himmler 1941 végén tiltotta meg, hogy a zsidók pusztítását filmszalagra vegyék, s a liepajai mészárlás még előtte, 1941 augusztusában történt. Wiener szabadon járt-kelt a kamerával, beszolgáltatnia semmit nem kellett. Mielőtt szabadságra ment volna, a filmet egy kis vajas dobozba téve feladta postán, hogy majd az anyja Wolfenben előhívassa. A lett-liepajai/litván határon a német határőrség elkobozta a csomagot, mert nem talált rajta engedélyt. Az ún. Festungskommandantur csak személyesen adta volna vissza a filmet, ám Weiner mindeközben autóbalesetet szenvedett és négy hónapig a kórházban kellett tartózkodnia. Miután felgyógyult, nem mert a parancsnokságra menni, mert félt, hogy a filmet már előhívták, netán elvesztették, csak áthelyezését követően, hivatalos csatornákon keresztül igényelte vissza a filmet. Ott mesél a zsidókkal szembeni kegyetlenkedésekről, de a bajtársai nem hisznek neki, majd megmutatja nekik a filmet, ami mindenkit felzaklat, s javasolják, hogy ezt senkinek ne mutogassa. A filmet másfél év után postázta újra anyjának, aki Cottbus-ban élt, s kérte, hogy rakja a többi film közé. Mikor a város a front része lett, az anyja menekülni kényszerült, ekkor ásta el a ház mögötti disznóólban. Lásd az interjúátiratot, mely letölthető az USHMM honlapjáról: http://www.ushmm.org/online/film/display/detail.php?file_num=556 (utolsó letöltés: 2014. július 24.)

⁴ Hirsch, Joshua: *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia, Temple University Press, 2010. 1-3.

ipari méreteit és hatékonyságát rögzítették. Míg Bergen-Belsen területét a kamera tekintete kíváncsian pásztázta végig, meg-megállva a halomba hordott meztelen testeken, addig Buchenwald az évek során elkobzott és felhalmozott tárgyakon keresztül vált érdekessé. Sőt, az Egyesült Államok hadügyminisztériuma megbízásából hadifotósok közel 2000 méternyi filmszalagot vettek fel 'Náci koncentrációs tábor' címszó alatt, amit később a Nürnbergi per során fel is használtak,⁵ de fontos megemlíteni Alfred Hitchcock szerepvállalását is, aki a brit hadsereg felkérésére dokumentumfilmet szerkesztett a szövetséges csapatokat kísérő operatőrök anyagaiból *A lágerek emlékezete* (Memory of the Camps, 1945) címmel. Hasonló módon született Billy Wilder *A halál malmai* (Death Mills, 1945) című munkája. Ezek az első filmek a zsidók szenvedéseit ábrázolták elsősorban.⁶ Holttesteket látunk, vagy azt, ahogy a szövetségesek parancsára az SS katonák tömegsírokat ásnak és temetnek, vagy a helybeli lakosság zavarát és undorát, mikor szembesül a pusztítással.⁷ A filmek vonatkozási alapul szolgáltak a holokauszt szisztematikus, abszolút és totális pusztító gépezetként való ábrázolására. Ahogy Terri Ginsberg írja, ezek azok a képsorok, amelyek a holokausztot olyan totális eseményként mutatják fel, amely teljes mértékben nyilvánvalóvá teszi annak megragadhatatlanságát és elbeszélhetetlenségét.⁸

A folyamat, melynek során a holokauszt a globális filmipar – ún. holokauszt-filmipar – tárgyává vált Alan Resnais *Éjszaka és Köd* című filmjével (Nuit et Brouillard, 1955) kezdődött,⁹ majd ezt követte Marvin Chomsky négy részes *Holokauszt* című sorozata (1978), aztán Claude Lanzmann *Shoah* (1985), Steven Spielberg *Schindler listája* (Schindler's List, 1993) vagy Roman Polanski *A zongorista* (The Pianist, 2002) című filmjei. Ezek egytől egyig a holokausztról való gondolkodásra ösztönöztek, az eseményhez, annak emlékezetéhez való viszonyt formálták, illetve egy reflektív, tudatos történelmi gondolkodásra készítettek.

A holokauszt-filmipar alatt a filmek készítése és vágása terén történő elmozdulást értem, amelynek során nem a holokauszt, hanem annak ábrázolása lesz a film tárgya. Másképp fogalmazva, a zsidók szenvedésének autentikus ábrázolása, a „mi történt?” kérdés megválaszolása helyett a hangsúly az áldozatokra (általánosságban) és az elkövetőkre helyeződik: a háborzongató, ugyanakkor költői hangvételű dokumentumfilmeket „hollywoodi melodramák követik. Ezek formai és ideológiai értelemben is utánozzák a legkorábbi, felszabadítás előtt vagy közvetlenül utána készült filmek témáját. Nem sokkal később amerikai televíziós interjúk készülnek túlélőkkel, illetve hagyományos, magyarázó-jellegű dokumentumfilmeket is forgatnak a koncentrációs táborok működéséről és tapasztalatáról. Majd megjelennek a posztrealista, »retro-stílusú« és színvonalas, művészi értékű filmek európai rendezők kezéből, melyeket aztán Hollywood is beépít egy új filmesztétikába »új-hollywoodi« stílusban.”¹⁰ Ezek a filmek kevésbé a múltbeli szenvedések bizonyítékai, sokkal inkább azért készültek, hogy az emlékezet motorjaivá váljanak, azaz, hogy kérdéseket tegyenek fel az emlékezettel, történelemmel és annak reprezentációjával kapcsolatban, és hogy mindez összekapcsolódjon az önreflexióval, az egyén valóságának megértésével.

⁵ Wood, Sophia: Film and atrocity. The Holocaust as Spectacle. In *Film and Genocide*. Szerk. Kristi M. Wilson és Tomás F. Crowder-Taraborrelli. Madison, The University of Wisconsin Press, 2012. 21-45.

⁶ Kerner, Aaron: *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Films*. New York, Continuum, 2011. 4.

⁷ Wood, Sophia: Film and atrocity.

⁸ Ginsberg, Terri: *Holocaust Film. The Political Aesthetics of Ideology*. Middlesex, Cambridge Scholars Pr Ltd, 2007. 2.

⁹ Hirsch, Joshua: *Afterimage*. 19; Ginsberg, Terri: *Holocaust Film*. 2.

¹⁰ Ginsberg, Terri: *Holocaust Film*. 2.

Az előbb említett kulturális expanziót a kulturális elméletek¹¹ felől érkező konzervatív váltás követte és „hűtötte le”, mely a holokauszttal egzisztenciális és morális ábrázolhatatlanságát hirdette – ennek alapjait pedig az adornói intelem adta: „Auschwitz után verset írni barbárság.” A kezdetekben szigorúan tudományos keretek között zajló vita a szélesebb nyilvánosság elé az amerikai *Holokauszttal* című filmsorozat vetítése kapcsán került.¹² Visszatekintve, az ekkor Elie Wiesel és Andreas Huyssen között kibomló vitában fogalmazódnak meg többek között azok a sarokkövek, melyek kiállják a hiteles, realista ábrázolás próbáját és feszegetik az ábrázolhatóság határait, formáját.¹³ Míg Wiesel Adorno kijelentését metafizikai szintre emeli, és a tanúságtételnek tulajdonít kizárólagos létjogosultságot, addig Huyssen elgondolása szerint fontos és hiánypótló filmsorozat a *Holokauszttal*, mert annak dramaturgiája, melodramatikus szerkesztése érzelmi azonosulást vált ki a nézőből egy-egy zsidó karakter irányába, ami szükséges ahhoz, hogy minél többen elköteleződjenek a holokauszttal emlékezetének ápolása mellett.

„Itt nincs miért” – A képek tekintete

A *Holokauszttal* filmsorozat mellett fontos szót ejteni a *Shoah* című filmről is, amely filmtörténeti jelentőségéből fakadóan a jelen szöveg egyik referenciapontja lesz. Lanzmann paradigmátikus filmje egyike a két legfontosabb „fogalmi áttörésnek abban, hogy hogyan gondolkodunk a holokausztról”.¹⁴ Lanzmann azt remélte, hogy filmjével műfajt teremt, amely nem illeszthető bele egyik filmes, reprezentációs kategóriába sem: nem történelmi dokumentumfilm, bár a nézőben Raul Hilberg történész magyarázó szövegét követően megfogalmazódhat az ez irányú elvárás, sem nem játékfilm, bár vannak benne színpadias, előre megtervezett jellemek. Az archívum és reprezentáció közötti különbség is alig észrevehető. Bár a szerző nem használ archív anyagokat – az archív képek felhasználásának radikális tagadásáról is híresült el –, és sokkal inkább az esemény újra-megélésére, mint ábrázolására törekszik, mégis archívumnak tekinthető, elsősorban a túlélői elbeszélések rögzítése, tárolása folytán. A film gerincét ezek a tanúságtételek adják. Különösen azoknak az elbeszélése érdekelt Lanzmann, akik a Sonderkommandóban szolgáltak, azaz akik zsidó származásúak voltak, és a különleges osztag részeként a náci gyilkoló gépezetben közvetlenül érintve voltak, úgy hogy gázkamrákat takarítottak, hullákat vetkőztettek vagy kemencéket töltöttek meg. Lanzmann meg akarta törni az őket övező csendet, hallani akarta a titkaikat, azt hogy „hogyan”, „mikor” és „mi módon” ment végbe a világtörténelem egyik legnagyobb és legembertelenebb pusztítása. Gyűjteménye páratlan, annak ellenére, hogy az interjúk radikális módon készültek, és egyes szituációk a vallatott kiszolgáltatottságát, illetve a vallató kegyetlenségét juttatják eszünkbe. Azáltal pedig, hogy a filmben kizárólagos szerepet kap a „beszéd”, a trauma és annak elbeszélhetősége, sőt a tanúságtétel kötelessége központi jelentőséget tesz szert a holokauszttal emlékezetében, a „szemtanú korában.”¹⁵

Rövid, alig egyoldalas manifesztójában Lanzmann lefekteti azokat az irányelveket, melyek mentén megfelelő módon és kellő tisztelettel lehet közeledni a holokauszthoz, mint témához. Kiáltványának címe: *Itt nincs miért (Hier ist kein Warum)*, ami Primo Levi *Ember ez?* című könyvének egyik visszaemlékezésére utal. A történetben Levi a szomjúságát kívánja csillapítani, talál egy jégcsapot az ablak felett, letöri, mikor egy arrafele portyázó őr hirtelen

¹¹ Adorno, Theodore W.: *Negative Dialectics*. New York: The Seabury Press, 1973.; Horkheimer Max és Theodore W. Adorno. *A felvilágosodás dialektikája*. Budapest: Atlantisz, 1990.

¹² Hirsch, Joshua: *Afterimage*. 4.

¹³ Ibid. 4-5. Illetve lásd: Szerk. Friedlander, Saul: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution.”* Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992.

¹⁴ Felman, Shoshana: *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Harvard, Harvard University Press, 2002. 106.

¹⁵ Wieviorka, Annette: *The Era of the Witness*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2006.

elragadja tőle. Meglepettségében és szegényes németségével Levi csak annyit kérdez, hogy „Miért?”, mire az ő válasza: „Itt nincs miért.”¹⁶

Lanzmann szövege radikális és szenvedélyes vallomás a reprezentáció és az értelmezés lehetőségeiről és korlátairól. Az „Itt nincs miért” lényegében magába sűríti Lanzmann fő állítását, azt, hogy a holokauszt kontextusában minden egyes „miérttel” kezdődő kérdés „az abszolút obszcenitás”¹⁷ aktusa, hiszen – s ez egy későbbi szövegéből kiderül¹⁸ – Lanzmann az esemény abszolút egyediségét hangoztatja, ami semmilyen más történelmi esettel nem hasonlítható össze, így mindenféle történelmi megértés és arra irányuló szándék, felesleges. Tehát a holokauszt egyediségének kontextusában minden törekvés, ami annak megértésére irányul, triviális, zavaró, a pusztá kíváncsiság hajtja, így obszcén. A „miért” történelmi perverzitás – csak a holokauszt-tagadóknak van szükségük bizonyítékra –, és a történelmi tapasztalat pusztá bizonyítékká történő leértékelése, s csupán arra jó, hogy kielégítse információ- és szenzációéhségünket vagy undorunkat. Ahhoz, hogy tisztán lássunk, javasolja Lanzmann, váljunk vakká, így megszűnnek körülöttünk a „végtelen tudományos felületességek és ócska trükkök”,¹⁹ ahogy az a „tévesen központi kérdés is, hogy »miért«”²⁰, és teret kap az alkotás, az empátia és az azonosulás lehetősége a túlélőkkel. Lanzmann kettős tiltást fogalmaz meg a Shoah reprezentációjával és megértésével kapcsolatban: abszolút elutasítja a képek használatát, és érvényteleníti a „miért” kérdést. Nincsenek képeink a holokausztról, így a tanú státuszának kizárólagosan legitim pozíciója az eseményről való emlékezésből és annak ábrázolásából, az archív képek hiánya a történelmi esemény ábrázolhatatlanságából fakad. Lanzmann végül 350 órányi tanúságtételt rögzített, melyből egy kilenc és fél órás film született, amely *Shoah* címmel 1985 áprilisában került vetítésre.

Elemzésemben²¹ a *Shoah* című film szolgál vonatkozási pontként, egyrészt mert meghatározó szerepe van abban, hogy hogyan képzeljük el a holokausztot, és hogy milyen jelentőséget tulajdonítunk a túlélők tanúságtételének: az elbeszélés maga, annak súlya, szerepe és helye a filmben, az elbeszélői pozíció, illetve a kérdező pozíciója mind érdekes vizsgálati egységeket alkotnak. Másrészt, az archív képek elutasítása és használata szempontjából is paradigmátikus jelentőségű a film, így az elemzés ki fog térni a képeknek a film szerkezetében elfoglalt helyére, arra, hogy mennyire hangsúlyos ez a fajta képiség (ez az emlékezet s reprezentáció összefüggéseit tekintve fontos). A képek tekintete, a hangokhoz és szöveghez való viszonya is az elemzés tárgya – ez azért is izgalmas, mert a kortárs holokauszt emlékezetben, a többedik generáció emlékezetét már nem az események, hanem azok reprezentációi, elsősorban a képek alkotják. Azaz a képi reprezentáció erőteljesebben veszi át a primer érintettség szerepét és kevésbé illusztrációként, mint a szöveggel egyenértékű reprezentációs formaként jelenik meg.

A kortárs megközelítésről

A kortárs műltfilmekben a kép nem arra szolgál, hogy realista módon, mintegy dokumentálja a megjelenített világot, nem is próbálja megválaszolni a „mi történt”; „miért történt”; „hogyan történt” kérdéseket. A trauma dokumentálása, *hiteles* átadása és megélése helyett a gondolkodást, aktív emlékezést választja. A megváltozott (többedgenerációs) nézői tekintetben ahelyett, hogy az igazság és tudás forrása vagy vonatkozási pontja lenne, a kép

¹⁶ Levi, Primo: *Survival In Auschwitz: If This is a Man*. Thousand Oaks, California, BN Publishing, 2007. 29.

¹⁷ Lanzmann, Claude: Hier ist kein Warum. In *Claude Lanzmann's Shoah*. Szerk. Stuart Liebman. New York, Oxford University Press, 2007. 51.

¹⁸ Lanzmann, Claude: From the Holocaust to the 'Holocaust'. In *Claude Lanzmann's Shoah*.

¹⁹ Lanzmann: Hier ist kein Warum. 51.

²⁰ Ibid.

²¹ Köszönettel tartozom a Pócsik Andrea és Müllner András vezetésével működő Romakép Műhelynek, melynek keretein belül a roma holokauszt filmes reprezentációjára szerveződött egy alkalom.

https://www.youtube.com/watch?v=BbB_Pk2Reoo

inkább saját kulturális-történelmi kontextusában, diskurzív, hatalmi stratégiáival válik izgalmassá és értelmezendővé.²² Joshua Hirsch egy olyan holokauszt témájú filmkészítési gyakorlatot javasol, amely szembemegy a holokauszt tapasztalatának realista, azaz tekintélyelvű, moralizáló és allegorikus ábrázolásával. Hirsch úgy gondolja, hogy „minden társadalom életében, amely egykor súlyos csapást szenvedett el, van egy olyan időszak – a megrázó történelmi esemény után, de még azelőtt, hogy az teljesen feloldódna –, amikor a trauma diskurzív feldolgozása elkezdődik.”²³ A trauma feldolgozására irányuló társadalmi párbeszéd, így a traumatikus esemény megjelenése szövegekben, képekben vagy filmekben „létrehoz egy nyelvet, melyen keresztül megindulhat az addig az egyének szintjén csödként megélt reprezentáció reprezentációja”.²⁴ Ebben a diskurzív térben, a kölcsönös megértés platformján az egyéni félelmek, csalódások és elfojtások kollektív válasza találhatók. Hirsch szerint, amikor az első képek és szövegek hozzáférhetővé váltak a szélesebb nyilvánosság számára, a trauma nyomait még direkt módon magukon hordozták, így kevésbé igényelték azt a narratív keretet, amely elbeszéli és közvetíti a fiatalabb generációk számára nem csupán a múltbeli eseményt, hanem annak traumatikus voltát is. Azaz, egy bizonyos idő elteltével „a dokumentumértékkel bíró képeket narratív keretbe kell helyezni, ami azt a célt szolgálja, hogy ha nem is szó szoros értelmében traumatizálja a nézőt, de előidézze a poszttraumatikus történelmi tudatot (...).”²⁵ A poszttraumatikus történelmi tudat nem más, mint „hirtelen meglátni azt, ami elgondolhatatlan”,²⁶ így ebben az esetben forma és tartalom elválik egymástól, és a feladat a megfelelő forma megtalálása a tartalom ábrázolására, amely ugyanakkor magában hordozza a néző „felkavarását”, illetve a jelen „megbolygatását”.

A három film

A holokausztfilmek egyik nagy hiányossága a nem zsidó származású áldozatok bemutatásának szinte teljes ignorálása. Minden bizonnyal az áldozatok sem egyenlő mértékben férnek hozzá a médiához, és így önreprezentációjuk, illetve a kollektív tudás alakításába sem egyenlő mértékben képesek beleszólni.²⁷ A következőkben három roma holokausztról készített magyar dokumentumfilmet elemzek: *Elfelejtett holtak* (Lojkó Lakatos József, 1981), *Megöltétek ártatlan családom...* (Jancsó Miklós-Daróczi Ágnes, 1994) és *Pharrajimos* (Varga Ágota, 2000). A filmek eltérő időpontban és körülmények között születtek. Az *Elfelejtett holtak* a rendszerváltás, sőt még a *Shoah* megjelenése előtt készült. A *Megöltétek ártatlan családom...* című filmet a roma holokauszt első hivatalos megemlékezésére forgatták, s a Magyar Televízió Roma Programja részeként vetítették le augusztus 2-án 1994-ben. A harmadik film közel két évtizednyi szünet után, a Holokauszt Dokumentációs és Emlékközpont megbízásából készült.

A műveket a holokausztemlékezet elméleti keretébe helyezve elmondhatjuk, hogy a diskurzusnak három különböző korszakában születtek. Míg az 1970-es és 1980-as évek a holokauszt ábrázolhatatlanságának adorniúi intelmét kívánja felülírni, tiszteletben tartva és megőrizve a túlélők emlékezetét, addig a 90-es évektől kezdve egyre nagyobb hangsúly kerül a másodgeneráció tapasztalatára. Már nem az lesz a kérdés, hogy ábrázolható-e a holokauszt, hanem, hogy hogyan lehetséges a trauma élményét felhasználva a művészet eszközeivel a későbbi generációk számára is átélhetővé tenni és kortárs diskurzusokba illeszteni az

²² Szerk. Guerin, Frances és Roger Hallas: *The Image and the Witness: trauma, memory and visual culture*. New York, Wallflower Press, 2007. 5

²³ Hirsch, Joshua: *Afterimage*. 18.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid. 19.

²⁶ Ibid.

²⁷ Loshitzky, Yosefa: Quintessential Strangers: the Representation of Romanies and Jews in Some Holocaust Films. *Framework*, 44. 2003/2. 57-71.

emlékezetét. A 2000-es években pedig már bőven globális emlékezeti térről beszélhetünk, melyben a holokauszt egyetemessé válik, azaz politikai és morális értelmezési keretűl szolgál megannyi kortárs eseménynek, identitáspolitikai küzdelemnek.

A történelmi trauma, azaz a roma holokauszt, és annak hordozója, esetünkben a film, közötti kapcsolat érdekel. Vajon „éztelenít-e” a holokauszttal szemben a talán már „unalomig” ismert képek és mozzanatok ismétlődő felbukkanása? A képi világtól, a helyszínválasztáson át a kamerabeállításig, milyen hasonlóságok és különbségek fedezhetőek fel, és milyen jelentéssel bírnak azok? Hogyan változik a túlélői elbeszélés (vagy a trauma elszenvedőjének elbeszélése) az egyes filmekben keresztül? Beszélhetünk-e külön roma holokauszt esztétikáról? Milyen politikai és társadalmi folyamatok állhatnak a filmek elkészítése mögött? Hogyan lehet beilleszteni, beléptetni a roma holokauszt emlékezetét egy már a nyugati világban a 60-as évek óta létező és kialakult holokauszt emlékezeti térbe és az azt konstruáló gyakorlatokba? Milyen ábrázolásai jelennek meg a traumának a kortárs filmművészetben; milyen *saját* szövegei, képei vannak a roma holokausztnak és melyek azok, amiket átvesz a zsidó holokausztemlékezetből?

Hogy a kérdésekre válaszoljak, a Joshua Hirsch által kitaposott utat választom.²⁸ A poszttraumatikus filmek elemzését három pillérre építi: (1) idő, mint a múlt/jelen/jövő közötti kapcsolat; (2) nézőpontként felfogott hangnem; (3) hang, mint a nyelv tudatos kibontása, használata. Elemzésem egyik központi állítása, hogy az egyes filmek narratív szerkezete erősen meghatározott az adott politikai és társadalmi környezet által. Azzal, hogy a roma holokauszt túlélői megszólalnak, a történetek elbeszélődnek, nem csupán a történelem egy elfelejtett, elhallgatott szeletét ismerhetjük meg. Az elbeszélés és az ábrázolás aktusai politikai és szimbolikus jelentőséggel bírnak. Visszakövetelik saját maguk történelmét azzal, hogy részt vesznek a kollektív tudás formálásában, ami különösen fontossá válik a 90-es évek második felétől. Olykor kényelmetlen helyzetet teremtenek a hallgatóság/néző számára azzal, hogy olyan dolgokat osztanak meg, amelyek eddig nem voltak elbeszélve, vagy ha mégis, akkor nem voltak elismerve. Az elbeszélések „titoknak” minősültek, nem feltétlenül vagy kizárólag a múltról szólnak, arról, hogy „mi történt”, hanem a jelenről, kisebbség és többség közös jelenéről, arról, hogy „mi történik”.

1. József Lojkó Lakatos: *Elfelejtett holtak*

Lojkó Lakatos Józseffél készített interjúmból²⁹ kiderül, hogy a Színház- és Filmművészeti Egyetem elvégzését követően meglátogatta a Dokumentumfilm Stúdiót egy szinopszissal a kezében, amely a roma holokauszttal kapcsolatos filmötletét tartalmazta. A stúdió biztosította a rendezőt a támogatásáról, és a film gyártása megindulhatott. Habár a film végén futó stáblista alatt 1976-ot jelölik a gyártás évének, ami a 30. évfordulóját jelenti a Nürnbergi pernek, a film licenszszáma már 1981-et mutat, ami pedig az Eichmann per 20. évfordulója. Lakatos a cenzúra működésével – amely nem csak a forgatásba, de a forgatókönyvbe is beleszólt – magyarázza a tervezetthez képest öt évvel későbbi megjelenést. Mindazonáltal, azt a lassú folyamatot tekintve, ahogy a roma holokauszt emlékezete a holokauszt emlékezet kulturális és kollektív tereiben megjelenik – az *Elfelejtett holtak* egy korai kísérlet a roma holokauszt emlékezetének ábrázolására.³⁰ Ez a „korai státusz” magyarázhatja az archív anyagok használatának stratégiáját, illetve a képek és elbeszélések politikáját.

²⁸ Hirsch, Joshua: *Afterimage*. 20. Hirsch Gerard Genette *Narrative Discourse* című munkájára hivatkozik, mikor a módszerről ír.

²⁹ Készítettem 2012. július 11-én.

³⁰ Helmut Schmidt német kancellár a roma holokauszt tényét 1982-ben ismerte el, illetve az esemény az 1990-es években kapott saját nevet Ian Hancock, nyelvész által.

„...kérem ez igaz történet, igaz volt...”

Figyelemre méltó és lényeges az, ahogyan az idősíkokkal játszik a rendező. Hasonlóan Alain Resnais *Éjszaka és köd* című alkotásához, Lakatos nem a klasszikus értelemben vett kronologikus szerkesztésmódot alkalmazza, hanem könnyed és gyors átjárhatóságot biztosít múlt és jelen között, megbontja a jelen egységét emlékezetfoszlányok bevillanásával, megszakítja a narratív szerkezetet olyan képkompozíciókkal, melyek a hiperszubjektivitás hordozóiként megrázzák a nézőt és visszarepítik a jelenbe.

Az *Elfelejtett holtak* témája a múlt, de kiindulópontja a jelen. A film nyitójelenete egy fotómontázs, romákról készített fotókból. Vannak köztük portrék, nyomorúságos élet- és lakókörményeiket bemutató vagy a mindennapi életükről és tevékenységeikről mesélő szociofotók. A szociofotográfia első három évtizedét követően, amikor kamera tekintete pusztán etnográfiai és művészi érdeklődésből pihent meg tárgyan,³¹ a fotó „a társadalmi egyenlőtlenségekre próbálta a társadalom figyelmét felhívni, és hol csak szánalmat, máskor azonban szolidaritást is akart kelteni. A művészek nem is tartották mindig fontosnak a képek meghatározásánál feltüntetni a képeken szereplő emberek esetleges cigány származását. Számukra a szegénység még nem etnicizálódott, annak tehát nem etnikus, hanem osztályjellegét emelték ki.”³² Ahelyett, hogy etnikai vagy rassz alapon képezett volna kategóriákat, az emberi körülményeket dokumentálta.

1961. június 20-án politikai határozat született arról, hogy az etnikai vagy nemzeti alapú kategóriák helyett a romák szociális értelemben kerüljenek meghatározásra, ami tulajdonképpen kimondja, hogy a „cigányság” mint kollektíva megszűnik létezni, és csupán szociális kategóriaként (problémaként) jelentkezik. „A párthatározatot követő évtizedek propaganda fotói arról szólnak, hogy (elsősorban a párt jóvoltából és segítségével) megváltozik a cigányság élete, a gyerekek boldogan járnak iskolába, a felnőttek munkáik nyomán új otthonokat emelnek, konszolidált családi életet teremtenek, a tanácsok pedig megszüntetik a régi szegénytelepeket és új házakhoz segítik a cigányokat.”³³ Tíz évvel a határozatot követően Kemény István szociológus és csapata elkészítették az első reprezentatív felmérést a roma népességről, ami részben kritizálta a fotókból sugárzó optimizmust. Az 1970-es évektől kezdve, a szociofotózás a társadalmi érzékenységet kívánta előmozdítani rámutatva a társadalmi egyenlőtlenségekre, szegénységre és igazságtalanságra. A Politikai Bizottság optimizmusával szembeni politikai reakciónak, válasznak minősült. Annak a rendezői döntésnek, hogy a film nyitójelenete a 20. század második felében készült szociofotókból álljon, szintén politikai töltete van: felhívja a figyelmet a romák nyomorúságos és még megoldatlan életkörülményeire, marginalizált helyzetükre, arra hogy nem csupán topográfiai, hanem ontológiai értelemben is a társadalom peremén helyezkednek el.

Az első képkockák akár zavaróan, sokkolóan is hathatnak a nézőre. Sőt, míg a képek peregnek, egy ritmikus, instrumentális zenei aláfestést hallunk, ami ahelyett, hogy az empátiát erősítené, vagy érzelmileg közelítene a képeken látottakhoz, megbontja a figyelmet, és a néző inkább kellemetlenül és kényelmetlenül kezdi érezni magát. Milyen célt szolgálnak ezek a képek, és miért nem a holokausztról látunk archív fotókat? Milyen jelentést hordoz ez a montázs, és főképp, hogyan értelmezhetőek a roma holokauszt kontextusában? Az „elfelejtettség” nem kizárólag a roma holokauszt emlékezetére vonatkozik, hanem a romák státuszára és helyzetére a mindenkor magyar társadalomban? Lehet, hogy a „holtak”

³¹ Tomsics, Emőke: Tábori Kornél és a szociofotózás. *Fotóművészet*, XLIX. 1996/3-4. mit? Megtaláltam Pócsik Andrea doktori disszertációjában, melynek címe: *A film cigány teste. A magyar filmtörténet romaképei a kortárs kultúrakutatások tükrében*. (Kézirat) 57.

³² Szuhay Péter: Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig. *Beszélő*, 7-8. 2002/július-augusztus. 99.

³³ *Ibid.*

kifejezés nem csak biológiai értelemben értendő, hanem átvittebb értelemben is, így beletartoznak mindazok, akik meg vannak fosztva emberi méltóságuktól?

Aztán egy gyors váltással a kamera ráfókuszál a szögesdrót kerítésére, majd megpihen azon. Resnais *Éjszaka és köd* című filmjében is van egy hasonló gesztus. Az üres mezők után az előtérben megjelenik a szögesdrótkerítés, miközben a néző a narrátort hallgatja: „Még egy békés táj; még egy aratás előtti mező, felette repülő varjakkal és tüzekkel; még egy út, ahol autók, parasztok és párok haladnak; még egy üdülőfalu templomtoronnyal és vásárral is el tud vezetni a koncentrációs táborig.”³⁴ A szöveg és a kép egységéből, párbeszédéből kibomló feszültség nem hagy kétséget afelől, hogy ez nem egy *üres* mező, és ez nem csak *egy* szögesdrót. Sem az előbbi, sem az utóbbi nem szokványos, hanem egy koncentrációs tábor részei. A kerítés a küszöb: a határvonal a kint és a bent között, Giorgio Agamben³⁵ szerint az élet és a halál között. Ez „garantálja egy kinti és egy benti lét közötti különbség tagoltságát, vagy az anómia és a törvénykezési kontextus különállását, ami a felfüggesztésekor életbe lép a jog révén; ez inkább az anómia és a jog közötti abszolút meghatározhatatlanság zónája, amiben [élet és törvény] egyetlen katasztrófa részei.”³⁶ Az élet és halál közötti küszöbhez hasonlóan a szögesdrót nem csupán egy választóvonal az élők és a holtak között. Egy ennél alapvetőbb azonosságot jelöl múlt és jelen között, amiben lehetlenné válik különválasztani őket. A kerítés az „azonosság zónája”, ahol a történelem és a jelen közötti különbség válságban van, azaz a különbség jelentései, jellemzői és attribútumai megkérdőjeleződnek. Így (az *Éjszaka és köd* óta) a múlt ikonikus képét a jelen formálja, és ha valaki a szögesdróra tekint, óhatatlanul is visszakerül a múltba, és előhívja a holokauszt emlékezetét. A kerítés az emlékezetet ábrázolja, pontosabban a holokauszt emlékezetét. De ez az emlékezet ápolásra szorul, törődést igényel. Lakatos filmjében a szögesdrót kerítés megsimogatása, megérintése ezt jelenti, ezt a fajta gyengédséget és ápolást érzékelteti. Ahelyett, hogy távolról tekintenénk az emlékekre, vagy gyáván az objektivitás hamis maszkjába bújtatnánk, a múlt arra vágyik, hogy megszemélyesítsük. A múltban ejtett sebeket magunkévá kell tenni, hogy a gyógyulás elkezdődhessen.

A film, túlélői tanúságtételek és archív anyagok váltakozó használatával, ide-oda ugrál az idősíkok között. Három túlélőt szólaltat meg. Az első elbeszélő 15 éves volt, mikor a Nyilaskeresztes Párt tagjai összegyűjtötték a romákat, beleértve őt is, és elvitték Németországba. A németek oldalán kellett volna harcolniuk, de idővel megbízhatatlanoknak minősültek, és Dachaubába kerültek. „Hát kérem szépen, azt sose tudom elfelejteni, ami engemet ott ért. Mikor bementünk oda, fürdőbe vittek bennünket, csikos ruhát adtak ránk, megszámoztak bennünket”³⁷ – emlékszik vissza. Nem sokkal a megérkezésüket követően két csoportra osztották őket: azokra, akik munkaképesek voltak, és azokra, akik nem. „Ott úgy feküdtek a halottak kint, mint nálunk az ölfák a fal mellett, az eresz alá voltak rakva a halottak. Akkor jött nappal egy kocsis, azt is emberek tolták. Rátettek hármat, négyet vagy ötöt (...) letakarták és vitték az égetőbe, krematóriumba, igen.”³⁸ Úgy tűnik, ezt követően történetét a táborok felszabadulásával folytatja, de megtorpan. Eddig a tábor területén, a kerítés túloldalán, annak mentén sétál. Ekkor megáll, majd lassan, tagoltan, minden egyes szót kicsit megnyomva meséli: „A farkaskutyák, amit mondtak, kérem ez igaz történet, igaz volt. Ezeket az embereket belökték a farkaskutyákhoz, vagy kiengedték a farkaskutyát és úgy

³⁴ Elfelejtett holtak (Lojkó Lakatos József, 1981) 0:01:40 – 0:02:10

³⁵ Agamben, Giorgio: *State of Exception*. Chicago, Chicago University Press, 2005. vagy *Remnants of Auschwitz: the Witness and the Archive*. New York, Zone Books, 2008.

³⁶ Agamben: *State of Exception* .57.

³⁷ 03:02-03:15 nem biztos, hogy ezekre a jelölésekre szükség van.

³⁸ 08:34-08:54

tépték széjjel az embereket, vagy pedig len kérem szépen bedobták hozzájuk az embert. A krematóriumba két, három ember is befért egyszerre, amit égettek.”³⁹

A második elbeszélő története 1945. január 12-ével kezdődik, amely nap „örökké emlékezetes”⁴⁰ marad számára. Ekkor viszik el a Nyilasok Komáromba, majd három napra rá Hannoverbe, később Dachaubá. Az örök izgatottsága, az állandó kiabálás, és a foglyok instruálása – „Los! Los! Marsch! Marsch!” – az, amit első emlékként említ onnan. Az emberekre ráparancsoltak, hogy hagyják el a vonatot, és haladjanak a láger bejárata felé. Elmondása szerint nem tudta, hol vannak, nem tudta, hogy egy lágerbe vezet az út, és nem értették azt a parancsszót sem, amit a katonák a fülükbe ordibáltak, mikor elérték a kaput: „Mütze ab! Mütze ab!”⁴¹ Végül az egyik katona „odajött az egyik gyerekhez, aki elöl állt és lekapta a fejről a sapkát és akkor tudtuk következtenni”,⁴² hogy mit jelent az előbbi felszólítás. Azért kellett levenni a sapkát, mert „egy vas kapu volt, egy ilyen boltívezet volt rajta, boltív, és azon, annak a közepében volt a felségjelvény, a német.”⁴³ Majd elmeséli azt a folyamatot, amelynek során megfosztották mindenétől, és a láger egyik közönséges foglyává vált. A „látványosság”, amiben része volt, és amit soha nem fog tudni kitörölni az emlékezetéből, a fürdőben érte, ahol „körülbelül 40 vagy 50 ember lehetett, akik egymásba kapaszkodtak, úgy fogódzkodtak, mert ahogy vágott a vízszög, úgy vágta, döntögette őket, és egymásba kapaszkodtak, aztán ahogy tudtak, úgy mosakodtak”,⁴⁴ majd hozzáteszi, hogy „nem messze tőlünk, ahogy álltam ott a medencénél, egy hulla feküdt, hát szóval lelkileg annyira megrázkódtató volt, hogy nem tudtunk napirendre térni.”⁴⁵ A harmadik túlélő egy nő, aki csodálatos megmenekülésének történetét meséli el. Őt és többeket Várpalotára szállították és egy üres istállóba zárták. A férfiakat egy gödör ásására kényszerítették az erdőben, majd az éjszaka folyamán az egész csoportot kivezényelték és belelőtték őket a gödörbe. Ő az utolsó transzportba került és látta, ahogy anyját és apját kivégzik, ezért mielőtt a katonák meghúzták volna a ravaszt, a gödörbe ugrott a szülei mellé. Így is kapott pár lövést, amiknek a hegeit az elbeszélés közben megmutatja, de túlélte.

Van valami szokatlan az *Elfelejtett holtak* három tanúságtételében. Ahhoz, hogy ezt megértsük, vagy magyarázatot találjunk rá, érdemes egy rövid elméleti kitekintést tennünk. A múlt emlékezetének közege nem korlátozódik egyetlen nemzetállam nyilvánosságára, hanem transznacionális jelentőségre tesz szert. Ebben az emlékezetpolitikai folyamatban a holokauszt emlékezete döntő szerepet játszott, kezdetben elsősorban a nyugati országokban, majd a rendszerváltások követően Európa keleti részén is. A holokauszt, ami kezdetben pusztán atrocitások sorozatának és a világháború eseménytörténetében jelentéktelen eseménynek minősült, univerzális emberi tragédiává válik, így elszakad lokális, történeti kontextusaitól és absztrakttá, illetve nemzetek felettivé válik. Az elszakadás és az univerzalizáció folyamata Jeffrey C. Alexander⁴⁶ szerint két pilléren nyugszik: egyrészt az identifikáción, azaz az áldozatokkal és az elkövetőkkel való azonosulás lehetőségén; másrészt a „szimbolikus kiterjeszhetőségen”, azaz hogy a holokausztra ne a múlt részeként tekintsünk, hanem olyan eseményként, mely bármikor megtörténhet. Így a „Soha többé!” morális imperatívusza mellett a múlt elbeszélése is a holokauszt-emlékezet szerves része. Bár a túlélői elbeszéléseket már a háborút követően elkezdték gyűjteni,⁴⁷ az 1961-es jeruzsálemi Eichmann

³⁹ 09:03-09:28

⁴⁰ 05:05-05:08

⁴¹ 06:21

⁴² 06:25-06:30

⁴³ 06:36-06:42

⁴⁴ 07:20-07:30

⁴⁵ 07:35-07:43

⁴⁶ Alexander, Jeffrey C.: On the Social Construction of Moral Universals: The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama. *European Journal of Social Theory*, 5. 2002/1. 5-85.

⁴⁷ Lásd például: Deportáltakat Gondozó Országos Bizottság. <http://www.degob.hu/>

per, illetve az 1985-ös *Shoah* című film az a két mérföldkő, amely különös jelentőséget tulajdonít a túlélői tanúságtételeknek, amely így a holokauszt-emlékezet kitüntetett formája lesz.⁴⁸

Az a pozíció, melyből az *Elfelejtett holtak* narrátorai megszólalnak, nem egyezik meg a már kanonizálódott holokauszt-emlékezet „szabályával”. Ahelyett, hogy a holokauszt-emlékezet központi fogalmán, a traumán keresztül szólalnának meg, és saját szenvedéseiket beszélnék el, ezzel az empátia és a szolidaritás érzését keltve a nézőben/hallgatóban, elbeszélésük rövid, kimért, néha egy kívülálló nézőpontjából mesélődik el. Mintha tudósítók lennének, akik a látott, megtapasztalt eseményekbe beágyazva, beleszöve megosztják velünk saját szenvedéseiket is. A megszólaló nem az emlékező sem nem az emlékeztető, inkább a tanúságtevő státuszából beszél, s célja, hogy a megtörtént eseményeket nyilvánosságra hozza, hogy lehúzza róluk a felejtés és a törlés fátylát.

Tulajdonképpen ez nem meglepő, tekintve, hogy a film az első lépések egyike afelé, hogy a roma holokauszt emlékezete közösségi emlékeztető váljon – ebben a kontextusban pedig elengedhetetlen a rendező személye, aki az 1970-es években kialakuló roma mozgalom egyik aktív tagja. A tanúságtétel egy szükséges eszköz a roma holokauszt fogalmának elismeréséhez és a kanonizálásához, s így politikai tettnek minősül. Hasonlóan a korai zsidó túlélők narratíváihoz, melyek bizonyítékul szolgáltak az elkövetőkkel szemben, azok felelősségre vonása érdekében, úgy a roma túlélők elbeszélése is mintha egy nagyon pontos számadás lenne a múltból. A tanúságtételek kevésbé az egyéni és kollektív szenvedéseket ábrázolják, és ha éppen személyes traumáról esik szó, az elbeszélő csendben van, ahogy az egyik legemblematisabb jelenetben, amikor a harmadik túlélő hang nélkül, némán mutatja meg sebeit.

Ellentétben a másik kettő, elemzésre kerülő filmmel, a néző számára itt rejtve marad a kérdező, nem csak a személye, de az elbeszélés kereteit megteremtő és strukturáló kérdése(i) is. A filmet elbeszélő (és keretező) narrátor pozícióját átveszi a már megjelenésében is tekintéllyel bíró történész, akinek megfontolt, kimért történelmi okfejtései révén felsejlik a roma holokauszt története. A film második felében szólal meg, mintegy értelmezve s keretbe illesztve az előtte megszólalókat, mely keret ugyanakkor hiányos és vitatható. Egészen a magyarországi német megszállás napjáig kizárólag a németországi roma-ellenes intézkedések és azok intézményesülése kerül felsorolásra, kezdve a Cigány Hivatal felállításával, a nürnbergi törvényekkel, német cigány kartotékrendszerrel, vagy a lengyel áttelepítésekkel. A német megszállás és 1944. augusztus 3. közötti intervallumban említődik meg az események résztvevőjeként Magyarország, s már a felelősségvonás kapcsán a hangsúlyt visszahelyezi Németországra. Ez egy nagy hiányossága a filmnek, mert nem csak pontatlan, de mintha ellentmondásba is kerülne önmagával: Magyarország története és a romák, illetve a roma holokauszt története két külön narratívaként fogalmazódik meg a történész elmondása alapján, míg a tanúságtételek ezzel szemben a két történet összekapcsolására bizonyítékul szólalnak fel.

Az elbeszélések között hosszabb-rövidebb fotómontázsok vannak beszúrva. Egy pár pillanatig a kemencéről, a latrinákról, az ágyakról látunk képeket, majd a szögesdrótkerítést és a tájat, később vonatokat és holttesteket. Továbbá van egy pillanat, mikor a néző előtt Auschwitz kapuja jelenik meg. A képek illusztrálják az eseményeket, sőt, néha a vizualitás erejével igyekszik a rendező alátámasztani, érzékeltetni, demonstrálni az események nagyságát és tragédiáját. Másrészt azáltal, hogy Resnais *Éjszaka és ködjének* akkora már ikonikusnak minősülő képsoraiból merítkezik, mintegy, beilleszti a roma holokauszt eseményeit a kanonizált holokauszt emlékeztetőbe, annak ikonográfiájába és szimbólumrendszerébe. Sőt, a képek szerkesztése egy különleges keveredését nyújtja a múlt

⁴⁸ Wieviorka, Annette: *The Era of the Witness*.

és a jelen idősíkainak. Ebben a modernista montázsban, ahol a jelen és a múlt nem egymás után, hanem egymás mellett helyezkedik el, a holokausztt nem a múlt tragédiájaként értelmeződik, hanem egy olyan tapasztalatként, amit nem szabad és nem is lehet elfelejteni, és ami örökké kísérti a jelenünket. Ezért is létfontosságú a múlt feldolgozása – ahogy a szögesdrótkerítés sugallja – hogy az azzal való foglalkozás és törődés az egyetlen út egy békésebb jövő felé.

„Hát egy keresztre rá lehet löni?”

Az *Elfelejtett holtak* beszédmódja két végpont – a klasszikus elbeszélői forma, azaz a film történése, és a történelem alanyának narratívája, azaz a szemtanú – között oszcillál. Ez utóbbi pozíciója kettős: egyrészt túlélőként/szemtanúként szólal meg és beszél el, tesz tanúságot arról, ami a múltban történt, másrészt ott van az, aki másodkézből értesült a történetekről, a rendező, akinek az emlékezetét és múlthoz való viszonyát a tanúságtételek, a képek, a táj, de saját kutatásai is alakítják.

A film számos önéletrajzi elemet tartalmaz Lakatos életéből. Pár kockán keresztül a kamera az ablakon keresztül tekint egy hegedűre, ami kintről az ablaknak van támasztva. Majd egy fehér ruhába öltözött nő jelenik meg, és egy kis tükörbe pillant. Majd benéz a szobába és mintha rémülten rámeredne valamire/valakire. A kamera megmozdul, és az ablak melletti tükörre fókuszál. A tükörben megjelenik egy férfi, fehér ingben. Hirtelen megáll, puskaropogást hallunk, és a tükör darabokra törik.⁴⁹ Később, egy másik jelenet ugyanazzal a kompozícióval indul, ám a férfi alakja helyett a nő tűnik fel a tükörben egy gyertyát tartva a kezében. A tükröt lövés éri, de a szilánkok lassabban hullnak, és a néző hosszabb ideig látja a nő portréját. Majd egy éles váltással a következő jelenetben egy kereszt lóg a falon, jobbán és balján egy-egy keretbe foglalt fotó lóg. Az egyik fotón egy nevető nő van, a másik fotó két mosolygó lányt ábrázol, amint egy szalmabályn ülnek. Hirtelen egy gépfegyverből puskatüz éri a falat: először a két lányt, majd a nőt ábrázoló képet éri a golyó, s míg a néző fülében még mindig visszhangzik a puskaropogás, egy esküvői ruha darabjait látjuk a szögesdrótkerítésen fennakadva, és a szélben lengedezve, illetve a szökést megkísérlő, de a kerítésen fennakadt, meghalt emberek archív fotóit. Végül, szinte már a zárójelenetben, a nő, Bangó Margit énekes, fekete ruhában egy roma dalt énekel, miközben a tábor barakkjai⁵⁰ között a kerítésen belül sétál: „Vándorolnak, sej haj a cigányok / Mert nincs nekik sehol sem hazájuk / Útszélén a nagy karaván megáll / Táborúznél énekel sok cigány / Haaj, romaaa hej, haaj roma heej hej”. A film azzal a jelenettel ér véget, amelyben valaki puskatüzet nyit az asztalra, ahol a hegedű, a gyertyatartó, egy tükör és egy baba feje fekszik. A golyózápokban szilánkokra törnek a tükör.⁵¹

Ezek az álomszerű jelenetek telítve vannak önéletrajzi elemekkel, utalásokkal, metaforákkal, szimbólumokkal s közvetve a holokausztt emlékezetével. A tükör minden jelenetben szerepel, és minden jelenetben darabokra törik. A közhiedelem szerint az eltört tükör szerencsétlenséget és katasztrófát jelez, tehát ha eltörik, rossz szerencsét hoz hét éven keresztül a házhoz; gyertyát gyújtani is tilos előtte, mert az előhívja a múlt rossz szellemeit és démonait. A hét bűvös szám, hiszen a hiedelem szerint a test hét évente újul meg teljesen, ami azt is jelentheti, hogy legalább hét év kell ahhoz, hogy a trauma feldolgozása megkezdődhessen. A nő az esküvői ruhában, gyertyával a tükör előtt meghívja az összes holtat, hogy vegyen részt a munkában. A tekintete és arckifejezése hívogató és optimista. De a tükör összetörik, az ajtó bezárul és a „projektben” nem lehet részt venni a múlt árnyainak

⁴⁹ 03:44 – 03:55

⁵⁰ A rendezővel készített interjúból kiderül, hogy a barakkok valójában a Sylvester Stallone főszereplésével Magyarországon forgatott *Menekülés a győzelembe* című film (1981) hátrahagyott díszletei.

⁵¹ 14:26 – 16:37

segítségül hívásával, egyedül kell megbirkózni a feladattal. Azok, akik meghaltak, akiket megöltek, soha nem jönnek már vissza. A falról lelőtt keresztnek is hasonlóan baljós jelentése van. Lakatos elmondása szerint: „Egyik nagynéném mesélte, mikor a náci katonák bevonultak a putriba, akkor ott feküdtek a gyerekek... és géppisztollyal a falat... És neki az emlékezetében volt az, hogy a kereszt lezuhan. Nekem még mindig megvan a kereszt. Hogy arra rálőnek az neki olyan volt, hogy a világ vége volt. Hát egy keresztre rá lehet lőni? Hát a keresztől visszapattan a golyó! De ez azt jelentette, hogy ők most olyan kiszolgáltatott helyzetben vannak, ha az a kereszt, amit ő a nagyanyja nagyanyjától örökölt, gyakorlatilag nincs többé az életünkben. Szóval kétségbeesés.”

A fotómontázs mögötti politikai motiváció: a múltnak a jelennel való audiovizuális találkozása, nem az emlékezet alakjában, hanem a mindennapi élmények megnyilvánulásaiban.

Az első elbeszélőhöz hasonlóan, a zárójelenetben Bangó Margit a barakkok között sétál, és egy roma balladát énekel. A nyitójelenet instrumentális zenével kísért fotómontázsa és Bangó elégikus hangvételű, az örök vándorlásról énekelt dala keretezik a filmet, és kemény társadalomkritikát tartalmaznak. Magukban hordozzák a rendező társadalmi érzékenységét, a társadalmi igazságtalanság jelenkori, romákkal szembeni manifesztációját és azt, hogy a holokauszt tapasztalata a mai napig a kézzelfogható valóság része. A tábor területéről „kifele” beszélés és énekelés mind azt sugallja, hogy a romák a mai napig a diszkrimináció áldozatai. A múlt foglyai két értelemben: a többség és a kisebbség közti viszonyban nem ment végbe szignifikáns változás, és nem mondhatták el, mi történt velük.

2. Jancsó Miklós és Daróczy Ágnes: *Megöltétek ártatlan családom...*

Daróczy Ágnest az 1990-es évek legelején kérték fel a Magyar Televízió Patrin Roma Magazinjának felelős szerkesztői pozíciójára. A magazin heti rendszerességgel, 26 percben kulturális témákkal jelentkezett.⁵² Nem sokkal kinevezését követően, a személyesen is jól ismert ki által? lengyel Andrzej Mirga kereste fel Daróczyt: „Ugye annak nagy nemzetközi híre volt, hogy a Magyar Televízió van roma programja, még hozzá olyan, amit romák csinálnak. És ez a hír bejárta Európát, jó néhány televízió-stúdió volt akkoriban vendégünk, de Andrzej Mirga, aki valamikor 92-ben kezdte el szervezni az 50. évforduló ünnepségeit, azzal jött el Magyarországra és keresett meg engem televíziós szerkesztőként, hogy egy nagy nemzetközi projektet kezdeményezzen (...).” A projekt a roma holokauszt 50. évfordulójáról emlékezne meg 1994. augusztus 2-án. Daróczyék tudatosan és nagy erővel készültek a megemlékezésre civil szervezetek bevonásával. 1994 tavaszán ígéretet kaptak, hogy „a kezdeményezésünknek zöld utat adnak”, és „akár lesz váltás a televízióban, akár nem, a magyar televíziózás történetében először 1994. augusztus 2-án roma napot tarthatunk.” Ez azt jelentette, hogy az egész műsorfolyamot ez a tematika határozhatta meg. Daróczyék gyűjtőmunkája így nem bizonyult hiábavalónak, a sok hónapos kutatás, forgatás eredményeit beépíthették a megemlékezés programjába. „Az ünnep tiszteletére készült film rendezését Jancsó Miklós vállalta. A Kalocsai Hagyományörző Cigány Folklór Együttesnek volt egy *Gyásztörés* című szokás felelevenítése, amelyet évekkorábban színpadra vittek. És tulajdonképpen egy túlélő Horváth Zsuzsa néni vallomását és ezt a *Gyásztörést* raktuk össze az 50. évfordulóra.” Aztán Daróczy hozzáteszi, mintegy magyarázatképpen a film születéséhez és annak szerkezetéhez, hogy „50 év után ideje elmondani, hogy mi történt, még hozzá a leghitelesebb, a túlélő vallomásával. És 50 év után talán megtörhetjük a gyászt, vagy elsirathatjuk nyilvánosan is a halottainkat. És persze természetesen szeretnénk volna, ha ez a közzondolkodásba, közpolitikába is bekerül. És azt ugyan nem tudtuk elérni, hogy a televízió képernyőjén nyilvánosan kérjen bocsánatot a kormányfő vagy az államfő, de

⁵² Készítettem: 2012. június 20-án.

becsületére legyen mondva, Horn Gyula miniszterelnök levelet írt és ebben megkövette a cigányságot a vele történekeért.”

A film egy olyan társadalmi kontextusban született, amely felismerte és kifejezte az igényét a roma holokauszt emlékezetének ritualizálására.⁵³ Ez a viszonylag fiatal, politikailag független roma értelmiség az emlékezet intézményesítésére törekedett emlékműállításon, hivatalos megemlékezéseken keresztül. Az üldözések emlékének életben tartása és ápolása egyrészt közösségformáló erővel bírt, a „saját történelem” elbeszélésére és megírására törekedett, másrészt az elismerésért folyó harc egyik eszköze volt, egy út arra, hogy az európai történelem, így Európa legitim és szerves része legyen a romák történelme

„már hallottuk a híret”

Lojkó Lakatos filmjéhez hasonlóan a film nyitányaként képek és jelenetek folyamát, montázsát látja a néző. A sorozat első képei egyből a holokausztra engednek asszociálni: szögesdrótkerítés; vasúti sínek; táj kéményekkel; gyászoló emberek tradicionális ruhákban, egy roma nő portréja; gyertyák; záróképként pedig barakkok és szögesdrótkerítés. A képsor második része betekintést nyújt a romák életébe a korabeli Magyarországon. Madártávlatból mutat egy romák lakta utcát, aztán egy fiú ugrál, játszik a kamera előtt, s megbotlik egy darab fában, belenevet a kamerába, majd elszalad. Ezt követően egy roma nő sétál a kamera felé, amely végül hosszan elidőzik egy szabadon futkosó, zabolátlan lovon.

Archív anyagok használata helyett a film a holokauszt-emlékezet által meghatározott jelenben kalauzolja a nézőt. A képek elsőre a zsidó képiség ikonográfiájának jegyeit hordozzák, a film, kissé görcsösen, már nyitányában is a zsidók szenvedéstörténete által meghatározott holokauszt-reprezentáció diskurzusába igyekszik illeszkedni. Talán a roma holokauszt narratívájának alakulása és alakítása a zsidó holokauszt ernyője alatt mankóként szolgál a néző számára, hogy értse és értelmezni tudja a romák holokauszt-történetét, illetve egy jól ismert, legitim keretbe kívánja pozicionálni a romák történelmét. A képek nem csupán illusztráció történelmi eseményeknek de cselekvő erővel bírnak,⁵⁴ és úgy mesélik el a roma holokauszt történetét, hogy abban a romák jelenléte sem nem kivételes, sem nem lényegi. Bár a roma specifikus tartalommal vagy esztétikával bír, a roma holokausztot elbeszélő képek hiányoznak, a gyászoló roma tömegeket ábrázoló filmrészletek mégis a romák üldöztetésének kontextusában válnak értelmezhetővé. Annak ellenére, hogy nincs kifejezetten az eseményhez kapcsolódó kép, a kollektív gyászra tett képi utalások arra engednek következtetni, hogy a vézskorszak a kollektív identitás része. Sőt, a nyitó képsor vége felé úgy tűnik, mintha minden kép és jelenet önbecsülést és önbizalmat sugározna, mintha a hagyományok megőrzése, a népviselet hordása mind-mind azért lenne fontos, hogy ellensúlyozza mindazt, ami a múltban történt.

A múlt emlékezte a gyáson, a közös megemlékezéseken keresztül marad életben. Az első roma holokauszt emlékművet Nagykanizsán emelték 1991-ben, majd nem sokkal később, 1993-ban Nyíregyházán is készült egy. Ekkor „a civil, polgárjogi értékeket valló, sőt abban cselekvően tevékenykedő értelmiségiek (köztük Daróczi Ágnes, Lojkó Lakatos József) megemlékezni, majd ünnepelni kezdenek, s rendezvényeik ritualizálódnak, létrejön a virrasztás kulturális intézménye. Kezdetben nem, később azonban egyre intenzívebben bekapcsolódik ebbe a politika (...).”⁵⁵ Az 1990-es évektől kezdve ezek a megemlékezések a büszkeség és a közösségiség forrásai voltak, és állandó kritikát fogalmaztak meg a magyar történetírással szemben.

⁵³ Szuhay, Péter: A holokausztól a pharrajimosig. Egy szemünk előtt kialakuló rítus mint a romák történelmének metaforája. *Élet és Irodalom*, 49. 2011/46.

⁵⁴ W.J.T. Mitchell nyitó idézete. In *The Image and the Witness*. 1. Szerk. Guerin, Frances és Roger Hallas

⁵⁵ Szuhay Péter: A holokausztól a pharrajimosig.

A montázst követően Horváth Zsuzsa (néni) mesél a múltjáról. A film egésze a túlélői elbeszélésre figyel, nincsenek képi beszúráások a tanúságtétel illusztrálására, a szenvedés érzékeltetésére vagy dokumentálására. A kamera tekintete az elbeszélőn pihen, mohón és kíváncsian vizsgálja, nem hagyja figyelmen kívül egyetlen egy gesztusát, mozdulatát sem, és a néző feladata marad kitalálni és elképzelni, vajon hol is készülhetett az interjú, és ki az, aki az elbeszélőt faggatja. Az elbeszélés a Zsuzsa néni deportálását megelőző körülményekkel kezdődik. „Az előzmények is ugye úgy voltak, hogy már hallottuk a hírét.⁵⁶ A férfiakat már azelőtt elhurcolták. Arra nem is gondoltunk, hogy a nőket is, vagy a gyerekeket, jobban mondva, elviszik.”⁵⁷ A családja aludt, mikor a csendőrök az ajtón dörömböltek, így nem volt elég idejük elbújni. A 14 éves Zsuzsát és édesapját kiválasztották, és többekkel együtt Sárvárra kerültek a cukorgyárba dolgozni. Közel 120 roma kényszerült elhagyni otthonát, hogy elvigyék őket Toronyból Sárvárra.⁵⁸ Egy befolyásos, helyi embernek köszönhetően Zsuzsa apja, hogy családjáról gondoskodni tudjon, otthon maradhatott. A szombathelyi gyűjtőtáborba került, majd bevagonírozták, és Komáromba, onnan pedig Németországba vitték. Komáromban „szenvedtünk annyit, hogy talán a Krisztus urunk se szenvedett annyit, mint mi gyerekek. Ugye enni se adtak, meg ott annyi tetű volt, hogy az valami fürtelem.”⁵⁹ Aztán említi a korán keléseket, azt, hogy órákon keresztül kellett állni a gyülekező téren, a nehéz munkát és az éhséget: „Rengeteget sírtunk. Nagyon sokat betegeskedtünk. Fölfáztunk. Nem volt rendes, ruhánk, cipőnk. Lekopaszítottak bennünket.”⁶⁰ Néhányukat szabadon engedték, de a többség nyomorúságos körülmények között töltötte a mindennapjait, majd először Dachaubá, később Ravensbrückbe kerültek. A tábor területén nem volt hol aludniuk, így lementek a pincébe, hogy megvédjék magukat a hideg éjszakától. A pincében egymásra dobált meztelen testeket láttak: „Életembe soha nem feledem el.”⁶¹ Megérkezésük másnapján a pincéből a krematóriumba kellett szállítaniuk az emberi tetemeteket. Később Horváth elmeséli, hogy kaptak egy sátrat, amiben aludhattak, azt tömték ki szalmával, hogy szigeteljék, és abból készítettek ágyat is. 1945 tavaszán bombatalálat érte a tábort, és Zsuzsa néni toronyi ismerőseivel – 16-17-en lehettek – megszökött a táborból. Az amerikaiak kapták el őket, és az akkori Csehszlovákián keresztül kerültek tízen Szombathelyre, onnan pedig hazáig sétáltak.

„Hogy történt?”⁶² – kérdezi a kérdező, miután Zsuzsa néni hezitál, nem tudja, mit és honnan kezdjen el mesélni: „Nagyon sokat lehetne mesélni róla. Még egy könyvet is lehetne írni róla. Csak, hát, most mit mondjak én erről? Hogy elhurcoltak bennünket, talán azt?”⁶³ Daróczi Ágnes, a hang mögött megbúvó kérdezőt, a náci népiirtás roma áldozatainak története érdekli, és azért jött létre ez a találkozás közte és Horváth Zsuzsa között, hogy az utóbbi felidézze a múltat, a holokauszt alatti emlékeit, és empirikus anyagot szolgáltatson a kutatáshoz, azaz az általa létrehozott narratíva a történetírás egyik forrásává váljon/válik. Ugyanakkor az élettörténeti elbeszélés nem csupán történeti forrás: igaz, hogy a kérdező

⁵⁶ Az *Elfelejtett holtak* narratívája nagyrészt a történetírás diskurzusára épül, hiányzik belőle az üldözések területi és időbeli kontextualizációja, azaz sem nem a szélesebb értelemben vett történelmi kontextus, sem Magyarország szerepe nem kerül megemlítésre. A történész egy szigorú narratív keretet vázol fel, amelyben a náci Németország, az üldözések epicentruma és Magyarország szerepvállalása és felelőssége csupán a német megszállást követően, 1944. március 19-e után merül fel. Ezzel szemben a *Megöltétek ártatlan családom...* elbeszélésében Magyarország a németek cinkosa, az az ország ahonnan Horváth Zsuzsát és társait deportálják. Elhangzik- pontosabban?, hogy „már hallottuk a hírét”, ami arra enged következtetni, hogy az üldöztetések sem a német megszállással, hanem előtte, a magyar csendőrség aktív részvételével indultak meg.

⁵⁷ 00:03:00-00:03:09

⁵⁸ Toronyban kutatott: Schermann Vera és Sárközi Gábor.

⁵⁹ 00:05:44-00:05:56

⁶⁰ 00:11:27-00:11:38

⁶¹ 00:13:02

⁶² 00:02:52

⁶³ 00:02:37-00:02:50

határozza meg az interjúhelyzetet, mégis annak keretein belül az interjúalany választhatja meg az elbeszélés eszközeit – a sorrendet, a szereplőket vagy a szerkezetet –, s története önreprezentációs gyakorlattá válik. Saját élettörténetén keresztül beszéli el Horváth Zsuzsa, hogy honnan jött, ki ő és hova tartozik; a múlt rekonstruálásának során adja át tapasztalatait, társítja jelentéssel és értelemmel „önmagát” és a körülötte levő világot.

Az *Elfelejtett holtak* narratívája nagyrészt a történetírás diskurzusára épül, hiányzik belőle az üldözések területi és időbeli kontextualizációja, azaz sem nem a szélesebb értelemben vett történelmi kontextus, sem Magyarország szerepe nem kerül megemlítésre. A történész egy szigorú narratív keretet vázol fel, amiben a náci Németország, az üldözések epicentruma és Magyarország szerepvállalása és felelőssége csupán a német megszállást követően, 1944. március 19-e után merül fel. Ezzel szemben a *Megöltétek ártatlan családom...* elbeszélésében Magyarország a németek cinkosa, az az ország ahonnan Horváth Zsuzsát és társait deportálják. Sőt elhangzik az a mondat is Zsuzsa néni szájából, hogy „már hallottuk a híret”, így az üldözések sem a német megszállással, hanem előtte, a magyar csendőrség aktív részvételével indultak meg.

„Hadd éljenek. Nem? Szerintem.”

A fenti gondolatmenetet folytatva, a film narratívája nem a tragikus és traumatikus múltbéli események felelevenítésén nyugszik kizárólag, hanem a gyógyulás lehetőségét is felvillantja. „Hát mit tudtunk volna csinálni? A csendőrök nem voltak már itt. Ők már elmentek. Hát mit lehetett volna még csinálni. A faluban meg nem volt biztos az, hogy ki volt az pontosan, aki ezt aláírta, vagy fölírta a nevünket, vagy mittudomén. Senki nem tudott abban biztosat mondani. – Nem is keresték az ilyen bűnösöket? – Nem. Nem kerestük. Mert hát azért már, kin álljunk bosszút? Már nekünk mindegy volt. Már ezen keresztülestünk. Akkor már mit lehet csinálni? Hadd éljenek. Nem? Szerintem.”⁶⁴

Paul Ricoeur *Le Juste* című értekezése kifejti, hogy a megbékélés „az ajándék ökonómiájából fakad, a túlzott bőség folytán, amihez kapcsolódik, és amit az igazságosság felett uralkodó egyenértékűség logikája miatt el kell utasítani.”⁶⁵ A Ricoeur által „a megbocsátás pedagógiájának”⁶⁶ nevezett logika alapján kizárólag az áldozat képes a megbocsátásra, és a megbocsátás aktusa korrigálja az emlékezet patológikus jegyeit. A megbocsátás révén nem merül feledésbe az adott esemény, tett, csupán az ahhoz kapcsolódó bűn, vétkeesség. Az elkövető megszabadul tettének terhétől, annak minőségétől, minősítésétől, az áldozat pedig maga mögött hagyja „rossz emlékeit”. Ez a fajta megbocsátás úgy működik, mint az ajándékozás: a megbocsátást ajándékként kapjuk.⁶⁷ Ricoeur értelmezésében az ajándék egyfajta kötelesség, felszólítás az „adásra”, ami ugyanakkor befolyásolja az ajándékozó és az ajándékozott közötti kapcsolat milyenségét, és a megbocsátás lehetőségét ajánlja fel; egy másik, egy új erkölcsi rend létrehozása a célja.⁶⁸ Ez azt jelenti, hogy „az ajándék ökonómiája olyasvalami, ami képes átértékelni a tapasztalatot, megszelídíteni a cselekedetet úgy, hogy a másik integritását és másságát tisztelje és fenntartsa. Megköveteli, hogy ez a bőkezűség a másik felé irányuljon, és afelé, hogy az egyenlőtlenül elosztott társadalmi javak kiegyenlítésének lehetőségei befogadóbb módon valósuljanak meg.”⁶⁹

⁶⁴ 00:22:11-00:22:56

⁶⁵ Ricoeur, Paul: *The Just*. Chicago, University of Chicago Press, 2000. 144.

⁶⁶ Maria Duffy kifejezése könyvének címében *Paul Ricoeur's Pedagogy of Pardon: the Narrative Theory of Memory and Forgetting*. London, Bloomsbury Academic, 2012.

⁶⁷ Ricoeur: *The Just*. Oldalszám.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Leichter, David: *The Poetics of Remembrance: Communal Memory and Identity in Heidegger and Ricoeur. Dissertations (2009-)*, Paper 106. 2011. 316.; http://epublications.marquette.edu/dissertations_mu/106

Így a megbocsátás gesztusa Horváth Zsuzsa részéről, az ő személyén keresztül az egész társadalom felé irányuló gesztus és egy arra való felhívás/meghívás, hogy az egymással való kapcsolatok, a másik felé irányuló tekintetek megszelídüljenek. Egy egyenlőbb, befogadóbb, egymás kölcsönös elismerésén alapuló világ jelenik meg ebben a gesztusban. Így a film nem csak poétikai, de politikai értelemben is meghatározó munka. A rendszerváltást követően, egy új, remélhetőleg befogadóbb berendezkedés megszületése küszöbén annak a reményét és igényét fejezi ki, hogy a múltbeli bűnök elismerése, de megbocsátása lehetséges és egyben szükséges. Egy jobb jövő megteremtése érdekében be kell látni múltbeli tévedéseinket és sérelmeinket, viszont azokon keseregni nem szabad, hanem „nagylelkűen” meg kell tudni bocsátani és tovább kell lépni, együtt. A film politikai vonatkozása a második felében válik nyilvánvalóvá, mikor a Kalocsai Hagyományőrző Egyesület „színpadra viszi”, eljátssza a gyásztörés szertartását. A rituálét performálók köre szélesebb, mint a hagyományőrzők csoportja. Beletartozik Horváth Zsuzsa néni és minden Magyarországon élő roma – felülemelkednek a gyűlöleten és a gyűlöletet szító emlékeken, és feloldják az elkövetőket és leszármazottaikat múltbeli tettük súlya alól. Ahogy Hannah Arendt írja „a megbocsátás és az ezáltal létrejött kapcsolat mindig, elsősorban személyes (bár nem szükségszerűen egyéni vagy bizalmas) ügy, amely során az, *amit* tettek, meg van bocsátva annak érdekében, *aki* elkövette”.⁷⁰ Különösen a 21. század első évtizedének árnyékában tűnik optimistának a film. Egy olyan politikai-társadalmi kontextusban született, amikor a roma kulturális élet pezsgett, mikor megvalósulni látszott a konszenzus a különböző roma szervezetek között egy közös párt megalakítására, mikor úgy tűnt, a többség és kisebbség közötti egyenlőtlenségek mérséklődni fognak. Egy olyan társadalom képe jelenik meg a filmben, amely nincs etnikai vonalak mentén szétszabdalva, hanem egyesül egy közös, szebb jövő reményében.

A társadalmi tudatosságon túl, formális tudatosságot is felfedezhetünk. A látás helyett a hallásra/hallgatásra helyeződik a hangsúly. Hallószerveinkké a főszerep, hogy a roma holokauszt zenei és szövegbeli reprezentációjában eligazodjunk. Hallgatni annyit jelent, mint (aktívan) részt venni a tudás létrehozásában: a hallgató lesz az az „üres felület, amibe az esemény először vésődik be”.⁷¹ A hallgató nem passzív, miközben csendben van és figyel, hanem részt vesz az elbeszélés alakításában: az elhangzottak alapján a képzelőerejére kell hagyatkoznia. A részvétel az együttérzésben, de a csendben is megnyilvánul. „Hallgatnia kell és hallania a csendet, szótlantul megszólalni a csendben és a szavakban, a szavak mögül és a szavak mélyéről. Fel kell ismernie, el kell ismernie és meg kell szólítania a csendet, akkor is, ha ez csupán azt jelenti, hogy figyel a másokra – és tudja, hogyan kell várni.”⁷² A mi feladatunk, hogy míg Horváth Zsuzsa néni elbeszélését hallgatjuk, végigkísérjük képzeletben azon az úton, amit megtett Toronyból Komáromba, majd Németországba és vissza, és mindeközben megtanuljunk együtt érezni, szolidárisnak lenni vele. Az elbeszélés során nem csak a hallgatóság tanul, de az elbeszélő előtt is feltárulkozik, hogy mi történt, és „megismeri az eseményt”.⁷³ S mindeközben a kérdező észrevétlenül és az empátia hangján szólal meg. „Érzékeny” és „diszkrét jelenléte”⁷⁴ kérdéseiben, megjegyzéseinek tónusában is érzékelhető. Minden egyes megszólalása a helyén van, s igyekszik megnyugtatni a beszélőt, hogy érezze, biztonságban van. A kellemes, figyelmes és segítőkész jelenléte arra bátorítja Zsuzsa nénit, hogy megossza a hallgatókkal a történetét, és jelzi, hogy a története értékes, megéri figyelni. A túlélő narrációja központi helyet foglal el a dokumentumfilmben, a kérdező aurája,

⁷⁰ Arendt, Hannah: *The Human Condition*. New York, Doubleday, 1959. 241.

⁷¹ Felman, Shoshana – Dori Laub: *Testimony. Crisis of Witnessing. Literature, Psychoanalysis, Witnessing*. New York, Routledge, 1992. 57.

⁷² Ibid. 58.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid. 71.

láthatatlan, mégis érzékelhető jelenléte, a csend és a hang egymásmellettsége van túlsúlyban. Zsuzsa néni elbeszélése, ami a romák üldözését tanúsítja, azonban csak a hallgatón keresztül lesz diskurzíve jelentékeny és nyer létjogosultságot.

3. Varga Ágota: *Pharrajimos*

Varga Ágota filmje a svájci kormány magyarországi jelenlétének eredményeképpen készült el. A történet 1998-ig nyúlik vissza, mikor is a kárpótlások kapcsán a roma holokauszt áldozatainak felkutatására a Vörös Kereszt kapott megbízást Svájctól. A szervezet Varga Ágotával együttműködve 1999 és 2002 között kereste fel az áldozatokat és leszármazottaikat országszerte. Varga a találkozások során interjúzott, s az így létrejött gyűjteményből készült el *Pharrajimos* című filmje.

A megnevezésnek ontológiai jelentősége van.⁷⁵ A névadás aktusában az emberiség újra meg újra megtapasztalja „nyelvi valóját”, a nyelven keresztüli érintkezést másokkal, saját „szellemi életének”, gondolatiságának kreatív kifejezőmódját. Továbbá, ahhoz, hogy emlékezni tudjunk, el kell neveznünk a körülöttünk levő dolgokat, embereket, eseményeket. Ez az egyik első lépés a kommunikatív emlékezet intézményesüléséhez és formalizálásához. Az „elfelejtett”,⁷⁶ „elhallgatott”,⁷⁷ vagy „visszafojtott”,⁷⁸ jelzők magukért beszélnek és jellemzik a kollektív tudásnak és emlékezetnek a roma holokauszt emlékezetéhez való viszonyát. A holokauszt-kutatás megkésve fordult a romák felé,⁷⁹ az 1990-as évek elején kezdtek a romák holokauszt alatti történetéről beszélni. Ian Hancock, Angliában született roma származású nyelvész, a Porrajmos („felfalás”, „elemésztés”, „pusztítás”) szót gondolta alkalmasnak az esemény megnevezésére, elmondása szerint „egy hétköznapi, ebédidei összejövetel alkalmával Snagov konferenciaközpontjának bárjában, Romániában 1993-ban.”⁸⁰ A szót megfelelőnek találta, később egy kicsit változtatott rajta Baro Porrajmosra (nagy pusztítás), hogy még exkluzívabb legyen. Megjelentek más ötletek is, de úgy tűnt, hogy Hancock ötlete a leginkább használt és elfogadott mind közül, mígnem különböző oláh nyelvjárásokat beszélő roma csoportok nemtetszésüket fejezték ki a névvel kapcsolatban. Choli Daróczi József, Vajda Imre, Raduly József és Rostás Farkas György érvelése szerint a terminusnak szexuális jelentése van, „nemi kitárulkozást” jelent.⁸¹ A könyv, amit a Roma Sajtóközpont⁸² adott ki *Porrajmos* címmel, 3 nyelven – angol magyar, lovari – és a roma holokauszt túlélőivel készített, szerkesztett interjúk gyűjteménye, a névvita áldozata lett. Az elnevezés körüli vita kapcsán a szerkesztőség úgy határozott, hogy amíg a kedélyek le nem csitulnak, a roma holokauszt nevet használják. Hasonló sorsra, de más következtetésre jutott a *Porrajmos* című film is, amely elsősorban oktató célból készült, és emléket kívánt állítani az áldozatoknak, de nevet kellett hogy változtasson, így lett Porrajmosból Pharrajimos. Ez utóbbi elnevezést Daróczi Ágnes és Bársony János népszerűsítette, jelentése szétszóratás. Bár Ian Hancock szerint a Pharrajimos szóból „erednek az olyan roma szavak, mint az orgazmus, vagina vagy prostituált”,⁸³ a Bársony-Daróczi páros mégis jelentős erőfeszítéseket és

⁷⁵ Benjamin, Walter: On Language as Such and the Languages of Man. In *Selected Writings Volume 1, 1913-1926*. Szerk. Bullock, Marcus és Michael W. Jennings. Cambridge, Harvard University Press, 2002.

⁷⁶ Szerk. Bársony, János – Daróczi Ágnes: *Pharrajimos: Romák sorsa a náciizmus idején*. Budapest, L'Harmattan, 2004.

⁷⁷ Az Elhallgatott Holokauszt című kiállítás. (2004, Múcsarnok)

⁷⁸ Katz Katalin: *Visszafojtott emlékezet: a roma holokauszt emlékezete*. Budapest, Pont Kiadó, 2005.

⁷⁹ Hancock, Ian: On the Interpretation of a Word: Porrajmos as Holocaust.

http://www.radoc.net/radoc.php?doc=art_e_holocaust_interpretation&lang=en&articles=true

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ A vita itt követhető: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/%E2%80%9Eporrajmos%E2%80%9D>

⁸² 1995-ben alapított, független hírügynökség, célja, hogy hozzájáruljon a valós és kiegyensúlyozott roma kép kialakulásához.

⁸³ Hancock, On the Interpretation.

sikereket ért el a név kodifikálása terén. Példaként hozható, ahogy a Roma Sajtóközponttal kéz a kézben, rendületlenül és sikeresen lobbiztak amellett, hogy a roma holokauszt emlékezete része legyen a Holokauszt Dokumentációs és Emlékközpont ideiglenes és állandó kiállítási anyagának. Lobbizási tevékenységük eredményeképpen 2004-ben az ideiglenes kiállításon *Pharrajimos emlékezete* címmel jelent meg a roma anyag, amelyet aztán egy könyv is követett *Pharrajimos. Romák sorsa a náciizmus idején* címmel.⁸⁴

„Hát biztos már nem élnek.”

A film archív és kortárs képeket egyaránt felhasznál. Az archív fotók elsősorban a családi archívumokból kerülnek ki, és rokonokat, családtagokat ábrázolnak, de Alain Resnais *Éjszaka és köd* című filmjéből is láthatunk részleteket, mint például a krematóriumot vagy a haladó vonatokat megmutató képsorok. A képek illusztrálják az elbeszéléseket – különösen Resnais jeleneteinek beillesztésénél lehet ezt értékelni –, vagy a történelmi bizonyíték státuszát töltik be, és vizuálisan megtámogatják a tanúságtételt, ahogy azt a film elején látni/hallani lehet.

Az illusztráción túl a fotó megörökíti azt, „ami már nincs többé, és a gyászra sóvárgást, annak szükségességét, ugyanakkor nehézségét és lehetetlenségét jelzi”.⁸⁵ A gyász nehéz, különösen akkor, ha nincs tudásunk arról, mi történt. Ahogy az egyik elbeszélő, Bogdán János mondja: „az én apám ott maradt meg a 17 éves testvérem. Elvitték, deportálták onnét mindjárt. Bevagonírozták, elvitték örökre, soha nem jöttek vissza. Hát biztos már nem élnek. Mert akkor valami hírt azért adtak volna magukról. Senki, sehol, semmi.”⁸⁶ Ugyanakkor a családi fotók az emlékezet kontextusában különleges helyet foglalnak el. Hiszen egy család nem tud elbújni a történelem viharai elől, életét azok alakítják és formálják. A primér érintettség terepén így egy családi fotóalbum érzékeny és személyes vallomás a múltból, ahogy a filmben előkerülő fotók is a vészkorszakban szétesett, elsodródott és megcsönkített roma családról mesélnek. Így van ez Bogdán János és felesége esetében is, akik a kezdeti visszakozást követően egy képen keresztül osztják meg történetüket a kérdezővel és a nézővel. A kép egy kisebb szelete hiányzik, mintha valaki letépte volna, talán tudatosan, hogy eltüntessen vagy elfeledjen valamit a múltból. Talán a csendőr állt ott a sarokban, s jelenlétével nem csak megbontotta a családi fotók harmóniáját és személyességét, de jelezte is, hogy ez nem egy „baráti” fotózás, hanem kötelező aktus, és a kép a csendőri nyilvántartás része lesz. A portré megszabadítása a csendőrtől a kép újra-kontextualizálásához vezet. Ezzel az aktussal megváltozik a nézői tekintet, és így a kép státusza is. Már nem az elkövetők szemével nézzük és nem egy csendőri dokumentumot látunk benne, hanem a túlélők szemével vizsgáljuk, és egy családot látunk, annak történetiségét, genealógiáját.

A kép visszaszerzése a magyar csendőrségtől egy jelentőségteljes pillanat a pár életében. Ahogy Balogh János magyarázza: „Ez a kép 1944-ben készült. A Sárközy csendőr tiszthelyettesnek volt egy albuma. Amikor minket összeszedtek, fényképeztek. Most én azt nem állítom, hogy ő fényképezett vagy a másik, mert sokan voltak, csendőrök. Ezt akkor csinálták. És én őtöle vettem el, ezelőtt 15, 16 éve.”⁸⁷ Nem csak a fotó, de annak „keretezése”, jelentésekkel való megtöltése, így a reprezentáció akarata, joga, lehetősége is visszakerül hozzájuk. A kép alapján a történelmi folyamatok és a múlt interpretálása folyamatosan, ismétlődve – azaz az egyes történeteken keresztül – zajlik, igaz az ismétlődés ebben az esetben „nem a megváltoztathatatlan vagy megbénítás eszköze, vagy egyszerűen csak az újratraumatizálásé, ahogy az egyébként gyakori egy traumatikus eseményt túlélők körében,

⁸⁴ Éva Kovács – Lénárt András – Szász Anna Lujza: A magyar Holokauszt személyes történetének digitális gyűjteményeiről [Digital Collections of Personal Narratives of the Holocaust in Hungary]. *BUKSZ.* 23 (4, 2011)

⁸⁵ Hirsch, Marianne: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Harvard University Press, 1997. 20.

⁸⁶ 00:37:37-00:37:54

⁸⁷ 00:33:43-00:34:09

hanem egy *jobbára* hasznos út a trauma feldolgozásához”.⁸⁸ A túlélő fotó – „Ez a kép volt róluk, semmi más” – rögzíti a párt, különösen a férfit, hozzájárul a családi viszonyok megmutatásához és az egyén, illetve a család identitásának a megfogalmazásához, elbeszéléséhez. Néha, ebbe az elbeszélésbe a táj is becsatlakozik, pontosabban a történet hallatán megelevenedik az addig passzívnak gondolt környezet, és úgy tekintünk a tájra, mintha egy háromdimenziós fotót látnánk magunk előtt. Emlékekkel van „megírva” mindaz, ami az embert körülveszi, s a kamera tekintete az elbeszélések horizontján végigpásztazza a tájban nyomtalanul eltűnt, az emlékező előtt megelevenedő múltbeli atrocitások helyszíneit – az emlékek élnek, és generációról generációra szállnak át. „A testvérem a liszteszákok mögött bújt el” – meséli az egyik túlélő. A spájzban bujkált, amíg a csendőrség el nem ment. „Amíg megvoltak a házak, azt a spájzot a nagybácsim nem meszelte be. Ott a tenyere, a véres tenyere. Legalább 15 évig, ha nem 20 is, rajta volt a véres tenyér. Nem meszelte be, úgy volt nagyon sokáig. – És miért nem meszelte be? – Hát emlékül hagyta ott.”⁸⁹

„Elvittek Istenem Komáromba”

A holokauszt kulturális emlékezetének egy másik hordozója a nyelv, ami nem csak az elbeszélésekben, hanem a zenében, dalokban jelentkezik. Három dalt hallunk a filmben. Az elsőt Bogdán János felesége énekli. Érezhető, hogy feszültség van a pár és a kérdező-rendező Varga Ágota között, különösen találkozásuk legelején. A férfi ideges, metakommunikációja azt sugározza, hogy kényelmetlenül, kellemetlenül érzi magát, és nem hajlandó megosztani a „betolakodóval” történetét. A törekeny légkört – igaz, ideiglenesen, hiszen később a férfi nyelvet vált, és nem magyarul hanem lováriul beszél el a történetét, ami a kirekesztést, intimitást, biztonságot jelezheti, illetve néha kérdőre vonja a kérdezőt, megdorgálja stílusáért – a következő dal töri meg: „Jaj már meghalok Istenem / Nem tudok mit tenni / Elvittek Istenem Komáromba / Jaj meghalok Istenem, meghalok / Nem tudok mit csinálni / Nincs már nekem se apám se anyám / Elvittek Istenem a fekete ruhás csendőrök / Nem jövök már vissza soha / Ott kell hogy meghaljak.”⁹⁰ A dal a deportálás történetét meséli el, azt ahogy elvitte a csendőrség Komáromba; az állandó és elemi félelmet, amit a szüleitől való távolság miatt élt át. A nő dalban meséli el túlélésének történetét, majd megkéri férjét, hogy ossza meg ő is történetét. A komáromi látogatásukat követően, a film utolsó harmadában még találkozunk a párral. A földeken állnak, az üldözések utáni életükről beszélnek, a falusiak romákkal szembeni ellenséges magatartásáról: „Nem engedtek be bennünket!”⁹¹ Mind a kettő izgatottan beszél arról az időről, amikor elűzték őket a településről, és menedéket kellett találniuk az erdőben az antagonisztikus, keserű környezet elöl, ami körülvette őket. Majd a nő megemlíti, hogy van egy dal, amit a szüleitől tanult, és az üldöztetésekről szól. A férfi ódzkodása ellenére Varga ragaszkodik a dal meghallgatásához, így pár pillanatnyi hezitálást követően a nő belekezd a dalba: „Elvittek Istenem Komáromba / Onnan nem tért vissza senki csak az öregek / Vége nekem anyám meg kell halni / Megettek minket a németek...”⁹² Mindeközben a férfi fel és alá járkal a felásott szántón, és mikor a nő hanga elcsuklik, ő folytatja: „Betettek engem jaj a vagonba / Vizet se kaptam / Itt halok meg Istenem / És nem tudok mit tenni.”⁹³ A harmadik dalt egy idősebb nő énekli, aki egy vonaton utazik éppen: „Jaj haza fogok menni /

⁸⁸ Hirsch, Marianne: *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. In *Visual Culture and the Holocaust*. Szerk. Barbie Zelizer. The Athlone Press, London, 2001. 218

⁸⁹ 00:28:41-00:29:20

⁹⁰ 00:31:15-00:32:04

⁹¹ 1:07:31

⁹² 1:08:50-1:09:13

⁹³ 1:09:26-1:09:42

De nem fogok meghalni / Haza fogok menni / Nem fogok itt maradni / Elmész, anyám elmész / Jó utat kívánok.”⁹⁴

Verbális művészet, beleértve a dalokat, fontos hordozói a múlt emlékeinek. Az írott dokumentumok hiánya vagy megkésettisége, illetve az alacsony fokú írni és olvasni tudás révén az emlékek szóbeli áthagyományozásának, így a múlt dalban elbeszélésének jelentősége megnő. A szájhagyomány fontos hordozója, médiuma lesz a személyes és politikai meggyőződéseknek, illetve a kollektív emlékezetnek. Tekintetbe véve a nemi szerepek tradicionális megosztását egy közösségen belül, a nők felelőssége elsősorban a gyerekek felnevelése, nevelése. A tudás átadása, leginkább kora gyermekkorban és az írni-olvasni tudás alacsony foka miatt, a verbális művészetten keresztül történik. Ugyanakkor az is fontos, hogy ezek a dalok bírálóan szólnak a „mi” történelemtudásunkról. Tartalmukban konfrontálódnak a többségi társadalom múltból alkotott képével, és felelősségre vonják az európai történelem uralkodó nézeteit, amik figyelmen kívül hagyják, semmisnek tekintik a lokális közösségek múlthoz való viszonyát. Ezek a dalok egyfajta kísérletek arra, hogy kifogásolják az írott világ hegemoniáját, és kiterjesszék a történetírás vizsgálódási körét, amibe a szóbeli úton történő tudásátadás és tudás is bele kell hogy tartozzon.

A dalok szempontjából érdekes a három filmet is összehasonlítani. Az *Elfelejtett holtak* utolsó jelentében Bangó Margit éneklé a roma himnuszt. Ez az az időszak, amikor a múlt birtokbevétele zajlik, aminek során a roma értelmiség szerepe létfontosságú a múlt nyilvánossá tételében, így a himnusz, a saját himnusz éneklése is a társadalmi-politikai erőterbe való bekerülést célzó performatív gesztus. A *Megöltétek ártatlan családom...* című filmben ugyan nem hangzik el egyetlen egy dal sem, viszont a film második részében előadott, zenével átszőtt gyásztörés szertartása lényegi és domináns része a filmnek. A szertartás optimista légkört sugároz: mintha a romák szenvedéseinek elismerése és a magyar történelem részévé tétele nem csupán szükséges, de lehetséges a jelenkori Magyarországon. A *Pharrajimos* társadalmi kontextusa egy másik jövőképet vázol már fel, és ez a dalok hangvételében és szövegében tapinthatóvá válik. A film felelősségre vonja a létező társadalmi struktúrákat, de az elbeszélők narratív pozíciója kevésbé magabiztos és sokat ígérő/remélő, inkább sérülékeny és meggyengített. A romák egyoldalú kiszolgáltatottsága a csendőrség felé, illetve a „nem tudunk semmit sem csinálni”, vagy „meg fogunk halni” ismétlődő elhangzása, és a passzív szórend – „elvittek” – folyamatos használata jelzi, hogy az a társadalom, amely az 1990-es évek elején a többség és a kisebbség békés együttéléséről álmodott, mára csak utópia.

El is kell játszani

Sok minden elhangzott Varga Ágota filmje kapcsán a múltól, mégis a film a jelen időben játszódik. Technikája sok hasonlóságot mutat Lanzmannéval, azaz nem kifejezetten a múlt elbeszélése érdekelte, inkább az, ahogy „[az interjúalanyok] mindazt át kell hogy éljék. Ez az, ami meghatározza a képzeletet: a tudat-talanítása. És ez a színészet paradoxonja. Nem csak egy bizonyos tudatállapotba kell hogy kerüljenek, hanem fizikummal is kell hogy rendelkezzenek. Nem azért, hogy beszéljenek, hanem hogy beszédük kommunikáljon, és többletjelentést nyerjen”.⁹⁵ Lanzmann és Varga „főszereplői” „színészekké”⁹⁶ válnak. Ez a tudás tökéletes átadásának megnyilvánulása: nem csak a túlélés történetének elbeszélése, de a múlt újraélése. „Elbeszéljük saját történetünket. De az újra-elmondás önmagában nem elég. El is kell játszani, teljesen át kell élni.”⁹⁷ Például a *Shoah* című filmben a lokomotív irányítója, aki akkoriban a zsidó transzportokban részt vett, mikor megérkezik Treblinka állomásra, kihajol

⁹⁴ 1:14:24-1:15:11

⁹⁵ Chevie – Roux: Site and Speech. 45

⁹⁶ Ibid., p.44.

⁹⁷ Ibid., p.45

az ablakon, és egy olyan mozdulatot tesz, mint amikor valakinek elvágják a nyakát. Lanzmann erről később úgy nyilatkozott, hogy „az archív fotók ezzel a képpel összehasonlítva elviselhetetlenek. Ez a kép igazat beszél.”⁹⁸ Vagy a híres/hírhedt jelenete Abraham Bomba, auschwitz-i fodrásznak, aki a gázkamrákba kerülő nők haját vágta. S Lanzmann a filmjében Bombát egy fodrászszalon díszletei közé helyezve faggatja arról, mit és hogyan csinált akkor, kiket látott, tudott e rajtuk segíteni: „–Ismertem őket. A városomban éltek, az utcámban, és néhányuk közeli barátom volt. És mikor megláttak, az összes megölelt, Abe, ez meg az, mit csinálsz itt, mi fog velük történni? Mit is mondhattam? Mit? Egy barátom, szintén fodrászként dolgozott, jó fodrász volt a szülővárosomban, amikor a felesége és a lánytestvére... a gázkamrába kellett menniük... nem tudom. – Gyerünk Abe, folytatnod kell.... Muszáj. – Nem tudom. Túl nehéz. – Kérem...Meg kell csinálnunk. Jól tudod. – Nem leszek rá képes. – Képes vagy rá. Tudom, hogy nagyon nehéz. Tudom és elnézést kérek érte. – Ne kényszeríts! – Kérlek, folytassuk.”⁹⁹

A *Pharrajimos*-ban Varga visszaviszi a toronyiakat Komáromba, ahol számtalan napot töltöttek a transzportokra várva, és ami egy közös hivatkozási pont minden egyes túlélői elbeszélésben. Sőt Varga az általa választott interjústratégiában az elkövető és az áldozat szembesítésével is a múlt újra-élését igyekszik elősegíteni. A legemlékezetesebb találkozás a film elején van, mikor egy már elhunyt csendőr fia kíváncsi apja tetteire, és roma származású szomszédját kérdegeti, akit egyébként meghurcolt akkoriban a csendőrség. Gondolhatjuk, hogy ez a fajta megszállott újraélése a múltnak az áldozatnak segít a múlt feldolgozásában, és megkönnyítheti a jelenhez való viszonyát azzal, hogy megszabadítja a múlt kísérteties és súlyos terhétől, hogy számon kérheti az elkövetőn múltbeli tetteit, vagy csak ismeretet szerezhet arról, mi és hogyan történt. Mégis, van ebben az újrátjátsztatásban valami kegyetlen, felelőtlen és önző. Kegyetlen és felelőtlen, mert ha nincs meg az érzékeny egyensúly a trauma újraélése és feldolgozása között, akkor az alanyokkal való szenvedésközösség kialakítása az esemény olyan mértékű újratraumatizálását okozhatja, ami összetöri az „én”-t és a múlt foglyává teheti. Illetve önző, mert a kérdező így kívánja „tökéletesíteni” a túlélői elbeszélést és talán kevésbé az interjúalanyra, mintsem inkább magára figyel, arra, hogy „beleborzongjon”, hogy minél inkább a történetek hatása alá kerüljön.

A *Pharrajimos* című filmben Ferkó elkezd mesélni a csendőr fiának, s elmondja, hogy soha nem kívánta megbosszulni az elkövetők tetteit, bár az unokái már máshogy gondolkodnak: „Apu, te nyugodt gyerek vagy. Én már agyonöltem volna.”¹⁰⁰ Története apáról fiúra száll és élő emlékezet a családja körében, de a fiatalabb generáció háborog, elégedetlen, mert nem lett jobb világ, mert a *Megöltétek ártatlan családom...* filmből sugárzó optimizmus a 2000-es évekre utópisztikussá vált. Vajon milyen film készülne most, a roma gyilkosságokkal a hátunk mögött? Az elismerésért való küzdelemben az eszközök is változnak: a szemtanú pozíciója helyett a traumatizált áldozat pozíciójából szólalnak meg az utolsó filmben az elbeszélők. A *Megöltétek ártatlan családom...* film narrátora, Horváth Zsuzsa néni, a *Pharrajimos*-ban a „hírhozó” helyett „áldozat” lesz, és ahelyett, hogy átadná, hogy mi történt, elbeszélése a trauma átadásának folyamatára vonatkozik. Vajon a roma holokauszt narratívája szerepet játszhat-e a kollektív identitás és pozitív önkép kialakításában, vagy csak fenntartja és megerősíti az áldozati önképre épülő identitást?

⁹⁸ Ibid., p.44

⁹⁹ 0:29:23 - 0:32:24 *Shoah* III.

¹⁰⁰ 0:16:03 – 0:16:08

Irodalomjegyzék

Agamben, Giorgio: *State of Exception*. Chicago, Chicago University Press, 2005.

Alexander, Jeffrey C.: On the Social Construction of Moral Universals: The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama. *European Journal of Social Theory* 5. 2002/1.

Arendt, Hannah: *The Human Condition*. New York, Doubleday, 1959.

Benjamin, Walter: On Language as Such and the Languages of Man. In *Selected Writings Volume 1, 1913-1926*. Szerk. Bullock, Marcus - Michael W. Jennings. Cambridge, Harvard University Press, 2002.

Felman, Shoshana – Dori Laub: *Testimony. Crisis of Witnessing. Literature, Psychoanalysis, Witnessing*. New York, Routledge, 1992.

Felman, Shoshana: *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Harvard, Harvard University Press, 2002.

Ginsberg, Terri: *Holocaust Film. The Political Aesthetics of Ideology*. Middlesex, Cambridge Scholars Pr Ltd, 2007.

Guerin, Frances - Roger Hallas: *The Image and the Witness: trauma, memory and visual culture*. New York, Wallflower Press, 2007.

Hicks, Jeremy: *First Films of the Holocaust. Soviet Cinema and the Genocide of the Jews 1938-1946*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2012.

Hirsch, Joshua: *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia, Temple University Press, 2010.

Hirsch, Marianne: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.

Hirsch, Marianne: Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. In *Visual Culture and the Holocaust*. Szerk. Barbie Zelizer. The Athlone Press, London, 2001.

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

Kovács, Éva – Lénárt András – Szász Anna Lujza: A magyar Holokauszt személyes történetének digitális gyűjteményeiről. *BUKSZ*, 23. 2011/4.

Lanzmann, Claude: From the Holocaust to the 'Holocaust'. In *Claude Lanzmann's Shoah*. Szerk. Stuart Liebman. New York, Oxford University Press, 2007.

Lanzmann, Claude: Hier ist kein Warum. In *Claude Lanzmann's Shoah*. Szerk. Stuart Liebman. New York, Oxford University Press, 2007.

Levi, Primo: *Survival In Auschwitz: If This is a Man*. Thousand Oaks, California, BN Publishing, 2007.

Loshitzky, Yosefa: Quintessential Strangers: the Representation of Romanies and Jews in Some Holocaust Films. *Framework*, 44. 2003/2.

Ricoeur, Paul: *The Just*. Chicago, University of Chicago Press, 2000.

Szuhay Péter. Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig. *Beszélő*, 7-8. 2002/július-augusztus.

Szuhay Péter: A holokausztól a pharrajmosig. Egy szemünk előtt kialakuló ritus mint a romák történelmének metaforája. *Élet és Irodalom*, 49. 2011/46.

Tomsics, Emőke: Tábori Kornél és a szociofotózás. *Fotóművészet*, XLIX. 1996/3-4.

Wieviorka, Annette: *The Era of the Witness*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2006.

Wood, Sophia: Film and atrocity. The Holocaust as Spectacle. In *Film and Genocide*. Szerk. Kristi M. Wilson – Tomás F. Crowder – Taraborrelli. Madison, The University of Wisconsin Press, 2012.

Internetes forrás:

Hancock, Ian: On the Interpretation of a Word: Porrajmos as Holocaust. (http://www.radoc.net/radoc.php?doc=art_e_holocaust_interpretation&lang=en&articles=true; 2014.05.31)

Leichter, David: The Poetics of Remembrance: Communal Memory and Identity in Heidegger and Ricoeur. *Dissertations (2009-)*, Paper 106. 2011. (http://epublications.marquette.edu/dissertations_mu/106; 2014.05.31)

Massenerschiessungen in Liepaja, Lettland(<https://www.youtube.com/watch?v=yTg6wEVrWVE>; 2014.05.31)