

Gács Anna

A tanúság medialitása

A HOLOKAUSZTRÓL SZÓLÓ VIDEÓ-TANÚSÁGTÉTELEK GYŰJTEMÉNYEI A KORTÁRS ÖNÉLETRAJZI KULTÚRÁBAN

„A görögök feltalálták a tragédiát, a rómaiak az episztolát és a reneszánsz a szonettet, a mi generációnk által feltalált irodalom pedig nem más, mint a tanúságtétel.”

*Eli Wiesel*¹

Egy személyes történettel kezdem. 2017 tavaszán belevágtam egy évek óta dédelgetett tervbe: meghirdettem egy órát média és szabad bölcsész szakos hallgatóknak, amely a Vizuális Történelmi Archívum (Visual History Archive, a továbbiakban VHA) anyagán és az azt kiegészítő, IWitness oktató portálon alapult.² Kétféle megfontolás vezetett. Az egyik az a pedagógiai cél volt, hogy a népi történetek, elsősorban a magyar holokauszt túlélőinek személyes élettörténetével való találkozás olyan történelmi megismeréshez és önmegismeréshez vezet a diákokat, amilyenhez más, hagyományos egyetemi metodika segítségével nem juthatnak hozzá. Erről a kivételes pedagógiai helyzetről, folyamatról, tanár és diák számára egyformán felkavaró közös élményről voltak korábbi tapasztalataim: 2014-ben a

Nyílt Társadalom Archívum kezdeményezte Csillagos házak-megemlékezéssorozathoz csatlakozva egy kis diákcsoporttal kurrikulumon kívüli projektmunkát végeztünk: a diákok saját kutatásaik, a csillagos házak egykori és mai lakóival készített interjúik alapján állítottak össze egy emlékező anyagot.³ A holokauszt túlélőivel való személyes találkozás – a szembesülés az emlékezés, illetve emlékeztetés megfelelő módjairól szóló olykor homlokegyenest eltérő véleményekkel –, a diákok által forgatott videók közös megnézése, megbeszélése olyan intellektuális és affektív élményt jelentett mindannyiunk számára, ami szétfeszíteni látszott a megszokott egyetemi oktatási kereteket. Azt gondoltam a VHA-szemináriumra készülve, hogy bár az archívumban felsorakozó interjúk megnézése nyilván nem hat olyan erőteljesen, mint a diákok és holokauszt-túlélők személyes találkozását dokumentáló videók, a

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. – G. A.

VHA videóiban megjelenő túlélők életútjának személyes elbeszélése, az ezekkel a videókkal való bíbelődés, az archívum elveinek megismerése, az etikus szerkesztés problémájának megtárgyalása így is egy kurzusra bőven elegendő történelmi, médiaelméleti és személyes tanulással bír majd, és jócskán részesít minket olyan közös élményekben, amelyek szokatlanok, de termékenyek az oktatás hétköznapi keretei között.

A másik megfontolásom inkább hagyományos értelemben szakmai szempont volt: a VHA több mint 55 ezer visszaemlékezést tartalmazó archívuma az „amatőr”, nem irodalmi önéletrajzi elbeszélések valaha volt legnagyobb szervezett gyűjteménye, amely a digitális médiumnak köszönhetően az ilyen narratívákkal való találkozásnak újszerű, zavarba ejtően rugalmas lehetőségeit kínálja fel, s így nemcsak a népirtások történetének kutatásában, de a kortárs önéletrajzi kultúrában is kitüntetett szerepet játszik. Ahogy látni fogjuk, maguknak az ilyen archívumoknak a létrejötte nem független azoktól a társadalmi-nyilvánosságörténeti folyamatoktól, amelyekre a könyv elején az önéletrajz-boom kapcsán utaltam, de nem pusztán arról van szó, hogy a kortárs autobiográfia-kultúra egyik fontos összetevőjét képezik, hanem arról is, hogy bizonyos szempontból paradigmatiszta szerepet játszanak benne, ugyanakkor mű-

ködmódjuk és ideológiájuk sok szempontból különbözik a digitális környezetben fellelhető önéletrajzi megnyilatkozások másfajta, spontán gyűjteményeitől – mint amilyenek a személyes blogok vagy youtube-vlogok. Megkülönbözteti őket például az, hogy csak korlátozottan férünk hozzájuk, hogy nincs lehetőség nyilvános kommenteket fűzni ezekhez az önéletrajzi elbeszélésekhez, de főként az, hogy általában nagyobb tekintélynek örvendenek. Aligha vádolnánk például narcizmussal a túlélőket azért, mert közre bocsátják civil életük történetét, és azt sem szoktuk voyeurnek bélyegezni, aki időt, figyelmet szentel ezeknek az elbeszéléseknek. Azaz sokféle és jól azonosítható célokat rendelünk az ilyen tanúságtételekhez és azoknak az archívumba gyűjtéséhez: ilyen cél például a történelem megismerése, a rasszizmus és az előítéletek kritikája, az emlékéllítés azoknak, aki elpusztultak a népirtásokban, a pedagógiai megfontolások sokasága, mint ahogy én is írtam az imént.

A kiindulópontom a könyv elején az a folyamat volt, melynek során az amatőr önéletrajz polgárjogot nyer az irodalomtudományban és más tudományterületeken, illetve a hétköznapi tájékozódásban, de utaltam azokra a kritikákra is, például Jürgen Habermaséra vagy Richard Sen-

nettére, melyek a nyilvánosságnak ezt a fókuszváltását aggodalommal figyelték, a demokratikus közéletet, a kritikai beállítódást fenyegető fejleményként tekintettek rá, és attól tartottak, hogy a „narcizmus korára” jellemző tengernyi magamutogatás következtében elveszítjük a fogódzóinkat a valóban fontos közös kérdéseinket illetően. A VHA mint önéletrajzi elbeszélések hatalmas gyűjteménye tehát azért is foglalkoztatott, mert vizsgálatával olyan kérdésekhez jutottam a kutatási témámmal kapcsolatban, amelyek más módon már a korábbi fejezetekben is felmerültek – például, hogy mi lehet a jelentősége az amatőr önéletrajznak, mi a szerepe az archívumnak az öndokumentálásban, vagy hogy hogyan viszonyul a digitális szövegek szegmentálhatósága az irodalmi önéletrajzok hagyományához, másrészt olyanokhoz, amelyek új szempontokat adtak az önéletrajz-boom vizsgálatához – például hogy milyen szerepet játszik a tanúságtétel a kortárs autobiografikus kultúrában.

Nagyjából tehát ezek voltak a megfontolásaim a kurzus elindításakor, pár héttel a félév kezdete után azonban furcsa dologba ütköztem. Nem magán az órán, az körülbelül a terveim szerint, bár talán kissé iskolásabban, nehézkesebben zajlott, hanem másutt. 2017. március 31-én volt egy éve, hogy meghalt Kertész Imre, és egy emléknapra készülve

elővettem a naplóit. Az 1991 és 2001 közötti feljegyzéseit tartalmazó, a halála előtt nem sokkal megjelent kötetben⁴ egyszer csak egy olyan bejegyzésre bukkantam, ami éppen a VHA videó-tanúvallomásaira vonatkozott. Ez önmagában nem lett volna túl meglepő, Kertész naplói és esszéi igen sokszor említik a holokauszt tanú-íróit, gyakran veti össze saját életét-életművét az övékkel. Kertész nemcsak tanú-író, hanem a tanúságtétel kérdésének talán legjelentősebb magyar gondolkodója. Írói, etikai-esztétikai habitusának egyik sarkpontja volt az irodalom mint fikció és a tanúságtétel szembeállítás – nemcsak a holokauszt irodalmával, hanem általában az irodalommal kapcsolatban. 2001. április 9-én, pár hónappal a VHA videóiról írottak előtt például ezt jegyezte a naplójába: „Koestlert egy bizonyos értelemben a szellemi rokonaim közé sorolom, mint mindazokat, akiket a világért érzett felelősség elcsábított, tévutakra vitt és földönfutóvá tett, míg végül a hontalanságban megtalálták a nyugalmaikat, sőt a hivatásukat. Európa bukása a harmincas években olyan színjáték volt, amelyre még sokáig emlékszik majd a világ, s ha Koestlert olvasom, nem a fiction-jeit fogom fellapozni, hanem azokat a megrendítő dokumentumokat, amelyeket az évszázad tanújaként a polgári egzisztencia felbomlásáról, a kommunista moz-

galomban való csalódásáról, meneküléséről és franciaországi internálásáról írt.”⁵ A fikcióval szembeállított dokumentumszerűség és a tanúságtevő élet, illetve művészet összekapcsolódása végigkíséri életművét, erre vall magának a naplóformának az egyik fő műfajává emelése, az irodalom fikciós műfajaival, intézményrendszerével és ontológiai státusával kapcsolatos újra és újra megjelenő szkepticizmusa. És erre vallanak azok a sokat idézett és sokszor az életmű önreflexiójában kiemelt jelentőségűnek tartott gondolatmenetek, mint például az amúgy az irodalmi fikció hagyományos formáját választó novella, *Az angol lobogó* elbeszélőjének eszmefuttatása az irodalom kimerüléséről és a helyébe lépő tanúságtétel jelentőségéről:

Ha megfogalmazásokat keresek, többnyire az irodalmon kívül keresem, ha megfogalmazásokra törekednék, valószínűleg tartózkodnék tőle, hogy e megfogalmazások irodalmi megfogalmazások legyenek, mert – és talán elég, ha ennyit mondok, sőt ennél többet valójában nem is mondhatnék – az irodalom gyanúba keveredett. Félni kell tőle, hogy az irodalom oldószerébe áztatott megfogalmazások soha többé nem nyerik vissza sűrűségüket és életszerűségüket. Olyan megfogalmazásokra kellene törekedni, amelyek totálisan magukban foglalják az élettapasztalatot (vagyis a katasztró-

fát); olyan megfogalmazásokra, amelyek meghalni segítenek, és mégis hagyományoznak valamit a túlélőkre is. Semmi kifogásom ellene, ha ilyen megfogalmazásokra az irodalom is képes: de mindinkább úgy látom, hogy csupán a *tanúságtétel* képes rá, esetleg egy némán, a megfogalmazása nélkül leélt élet *mint megfogalmazás*.⁶

Találunk ugyan a feljegyzései között olyan helyet is, ahol a fikció mégiscsak magasabb rendű kifejezési formaként tűnik fel, és mélységes kétely gyötri a dokumentumszerű feljegyzések értékével kapcsolatban: „Rendelkezem-e még ezzel a tehetséggel, van-e bennem még plasztikus tehetség, vagy teljesen kimerültem? Vagy lehetséges-e, hogy valóban csak önéletrajzi írományokra vagyok képes, fikciókhoz nincsenek meg az adottságaim?”⁷, mégis azt gondolom, hogy korának és korunknak a legradikálisabb gondolatmeneteit fogalmazta meg Magyarországon a nyugati irodalmi-esztétikai hagyomány válságával kapcsolatban, azaz azt, hogy ez a hagyomány nem képes a holokauszt és általában a totális diktatúrák tapasztalatát sem reprezentálni, sem alkotó módon a kultúrába integrálni, ami az olyan kulturális-egzisztenciális gesztusok felértékelődéséhez vezet, mint amilyen a fikciós irodalmi formákkal részben legalábbis szembehelyezkedő tanúságtétel, az egyéni tapasza-

lat olyan felmutatása, ami az egész közösségre érvényes igazságot, törvényt tesz láthatóvá. 1992-ben Jean Améryről szólva, összhangban azzal, ahogyan a kilencvenes évek elejére a tanúságtétel jelentőségéről a holokausz emlékeztetésben Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban gondolkodtak, azt is megfogalmazza, hogy a túlélő tanú elbeszélése nemcsak az irodalom, hanem a politikai beszéd egyetlen hiteles alternatíváját is jelenti: „A holocaustnak ugyanúgy megvannak a szentjei, mint akármelyik szubkultúrának; s ha fennmarad a megtörténtek eleven emléke, akkor nem a hivatalos szónoklatok, hanem a tanúságtevő életek révén fog fennmaradni.”⁸

Talán nem igényel több magyarázatot, hogy miért olvastam izgatottan és miért vágott mellbe azonmód Kertész pár mondatnyi megjegyzése a VHA-ról, a holokausztról szóló tanúságtételek e hatalmas gyűjteményéről, melynek létét, úgy véltem, éppen azok a premisszák alapozták meg, amelyeket pár ezer kilométerrel arrébb ő maga is évtizedeken keresztül újra és újra megfogalmazott. Lássuk hát, hogyan ír a naplójában a videóról:

Amellett ott vannak Spielberg interjúalanyai, ezek az öregemberek, asszonyok és férfiak, akik az első szó után

annyira meghatódnak önmaguktól, hogy sírva fakadnak a képernyőn, vagy agresszívvé válnak. Ha egy szegletes arcú idős asszony, akinek állkapcsa akár a diótörő, a műfogait csattogtatva, gonosz indulattal elbeszéli a mindenki által ismert közhelyeket, az ember szinte azt gondolná, hogy ha már megesett, akkor jobb, hogy vele esett meg... (Nem cinikus vagyok, csak igazat beszélek, amit oly kevesen tesznek és mernek megtenni; nekem viszont most már mindegy.)⁹

A félreértések elkerülése végett jelzem, hogy ebben a meghökkentő bejegyzésben engem nem a túlélők egymás szerepléséhez vagy narratívájához való viszonyának pszichológiája érdekel,¹⁰ hanem két látszólag azonos alapokról induló koncepciónak a feszültsége: az irodalmi elbeszélésekkel szemben felértékelt tanúságtétel eltérő felfogásai. Kertész számára ezek a nyilatkozatok nem voltak autentikus tanúságtételek, ami mindenképpen elgondolkodtató.

Az idézett bejegyzés dátuma 2001. augusztus 6., így Kertész nagy valószínűséggel az előző este a TV2-n bemutatott, *A holocaust szeméi* című, Szász János rendezte dokumentumfilmben találkozott „Spielberg interjúalányaival”. Szász ugyanis egyike volt annak az öt jeles európai rendezőnek, akiket a Vizuális Történelmi Archívum felkért, hogy a saját országából származó tanúvallomások

felhasználásával állítson össze egy mozifilm hosszúságú alkotást. Voltaképpen ezek a filmek jelentették az akkor online még nem elérhető archívum európai bevezetését – vegyes fogadtatással.¹¹ Szász egy interjúban azt nyilatkozta, hogy az elkészült film bemutatása nem bizonyult egyszerű feladatnak, az elsőként megkeresett közszolgálati televízió ugyanis nem kívánta átvenni, így került végül egy kereskedelmi tévé műsorára.¹² A film bemutatása körüli bonyodalmak is jelzik azt, hogy Magyarországon és általában Kelet-Európában a 2000-es évek elejére nem játszódott le az a folyamat, ami Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban az 1970-es évektől kezdve az 1990-es évekig, a holokauszt-tanúvallomások archívumainak születéséig lejátszódott, mely folyamatot Annette Wieviorka a holokauszt-túlélő szociológiai-kulturális státusának, majd megkérdőjelezhetetlen erkölcsi tekintélyének létrejöttéként ír le.¹³ Szász filmjének fogadtatása azonban azok között is vegyes volt, akik nem maguknak a tanúságtételeknek a jelentőségét és a történelmi önmegismerés megkerülhetetlen erkölcsi kötelességét vonták kétségbe. Szász markáns rendezői stílusa sokak szemében tűnhetett feleslegesen hatásvadásznak az amúgy is rendkívüli affektív hatással bíró interjúk szcenírozásakor. Erről az affektív hatásról Szász a következőképpen nyilatkozott:

Akkor ijedtem meg először, amikor tavaly áprilisban elküldték az első archív dokumentum-felvételeket. Nagyon megijedtem, mert nem tudtam nézni őket. Ugyanakkor nem lehetett nem néznie őket, hiszen másként nem tudok filmet csinálni. Ezután borzasztó állapotba kerültem, rettenetes álmaim voltak, amelyek a munka során, fél éven át végigkísértek.¹⁴

A félrefordulás vágya és a nézés erkölcsi kötelessége, a videó-tanúságtételek megformálatlanságából, nem-irodalmi voltából következő kiszámíthatatlanság, nyers, „valóságos” hatás, illetve a médium közvetlenségéből, kvázi-jelenlét-érzéséből következő intimitás olyan sajátosságai ezeknek az interjúknak, amelyeket mindenki megtapasztal, ha csak egyetlen anyagot is megnéz, és amelyek a videóarchívumokról szóló gondolatmenetekben – legyenek azok történettudományi, irodalomestétikai, médiaelméleti vagy pedagógiai érdeklődésűek – rendre visszatérnek.

Függetlenül attól, hogy miképpen értékeli Szász filmjét, a videóinterjúkkal való találkozásáról szóló vallomása, a filmje által kiváltott ellentmondásos reakciók, köztük Kertész élesen elutasító naplóbejegyzése, illetve mindazok a tapasztalatok, amelyeket a tanítás során e tanúságtételekkel való bibelődésről szereztem, a Vizualis Történelmi Archívumot rendkívül komplex és

szerteágazó kérdések csomópontjaként kezdték láttatni velem. A továbbiakban arra szeretnék kísérletet tenni, hogy miközben felvázolom két tanúságtétel-archívumnak mint az önéletrajzi elbeszélések reprezentatív kortárs repozitóriumainak a keletkezését, működésmódját és jelentőségét, megpróbáljam megérteni azokat az ellenérzéseket – nem utolsósorban Kertészéit –, melyek elsősorban a VHA-t övezték és övezik. Először – főként Annette Wieviorka könyve alapján – röviden felvázolom azt a kulturális-történelmi helyzetet, amelyek közepette ezek az archívumok megszülettek, azután bemutatom a két legnagyobb amerikai archívum, a Vizuális Történelmi Archívum és a Fortunoff Archívum koncepcionális különbségeit. A videó-tanúságtételek gyűjteményeivel kapcsolatban a következő kérdéseket szeretném részletesebben tárgyalni: a videóvallomások és az irodalmi, illetve más művészi és dokumentummédiumokban létrejövő elbeszélések viszonyát, az archívumba gyűjtés és az elbeszélések szegmentálásának jelentőségét, illetve a videó-interjúnak azt a mediális sajátosságát, hogy mintegy jelenlévővé teszi a túlélőt, s így az örök találkozás lehetőségét, egyfajta időn kívüliséget kölcsönöz neki. Végül arról ejtek szót, hogy a tanúságtétel fogalma hogyan járulhat hozzá az önéletrajzi szövegek kortárs tobzódásának leírásához.

A tanú kora és a videó-tanúságtételek

A *tanú kora* c. könyvében Annette Wieviorka a második világháború éveitől a kilencvenes évek közepéig tekinti át azt a folyamatot, mely során Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban kialakult a „túlélő” társadalmi-kulturális kategóriája és erkölcsi presztízse. Ennek a folyamatnak az első szakaszát „az elsüllyedő világ tanúi” nyitják,¹⁵ azok a zsidók, akik a holokauszt idején, általában a túlélés reménye nélkül jegyezték fel az eseményeket s reflexióikat elsősorban abból a megfontolásból, hogy az utókor ne pusztán a nácik szemszögéből megírt történelemmel találkozzon. Ezeket a feljegyzéseket, naplókat már a gettókban archiválni kezdték, és ezek egészültek ki a háború után a koncentrációs táborokban született feljegyzésekkel, illetve a közvetlenül a háború után összegyűjtött tanúvallomásokkal. Ezek a szövegek azonban Wieviorka megállapítása szerint meglehetősen sokáig nem hatottak különösebben a közvéleményre, nem születtek irodalmi-művészi reflexiók rájuk. Az egyre szaporodó, s az ötevenes évek végére minden korábbi történelmi esemény emlékezetével összevetve meghökkentő, több tízezres nagyságrendet elérő spontán emlékezések, irodalmi önéletrajzok ellenére a szerző szerint a korszakot – a túlélők

és a nagyközönség mentalitását egyaránt – inkább a felejtésvágy, illetve a kontinuitás nélkül felszámolt múltvaló emlékezés nehézsége okozta bénuultság jellemzi. Az emlékezés elsősorban az intimszférába, a családba, a kis közösségekbe van utalva, a túlélők nem alkotnak koherens csoportot, történeteik nem lépnek be a szélesebb körű nyilvánosságba – nemcsak a szovjet antifasiszta ideológia uralma alá került kelet-európai országokban, de a nyugati világban sem.¹⁶

A túlélő kulturális státusában a fordulatot az Eichmann-per (1961) jelentette, ehhez köti a szerző annak a korszaknak a kezdetét, amelyet „a tanú születésének” nevez.¹⁷ Az Eichmann-per azért is játszhatott szerepet a holokauszt és a holokauszt-túlélő köztudatba kerülésében, mert ez volt az első olyan per, amit nemzetközi tévéközvetítésen lehetett követni, s amelyet deklaráltan pedagógiai szándékokat szem előtt tartva terveztek meg. Míg Nürnbergben a túlélő tanúk szerepe elsősorban az volt, hogy adatokat szolgáltatassanak az (általában a náci által) írott bizonyítékok kiegészítésére, itt ők váltak főszereplővé, szóban előadott történetük egyre inkább magára vonta a figyelmet, és némiképpen a háttérbe szorította Eichmann alakját. Míg eleinte nehéz volt vállalkozókat keresni a tanúk padjába, a per előrehaladtával egyre többen jelent-

keztek, hogy elmesélik a történetüket. A bizonyítási eljárás részleteinél a tanúk és a közönség számára is fontosabbnak bizonyult az, amit Gideon Hausner, a per főügyésze a büntetőeljárások „javító, nevelő aspektusának” nevezett: azaz hogy „megragadják az emberek figyelmét, elmesélnék egy történetet, erkölcsi tanulással szolgálnak”.¹⁸

Azt mondhatjuk tehát, hogy a perben a tanúskodás kétféle, jogi és spirituális értelme egyformán szerepet játszott: a tanúk információt szolgáltatottak egy bírósági eljárás lefolytatásához, de közben valami olyan nem pusztán jogi vagy történelmi értelmű igazság megnyilvánulásáról is tanúságot tettek, ami meggyőződésük szerint az egész szélesebb értelemben vett közösségük – nemcsak a túlélők, nemcsak a zsidók, hanem a nyugati társadalmak vagy akár az egész emberiség – önmegértése számára lényegessé válhatott. Ma általában így szoktuk érteni a tanúságtétel kifejezést, kevésbé a jogi (tanúskodás) értelmében, inkább a fogalom spirituális eredetéhez közeli értelemben (a személyes történet elbeszélése rámutat isten jelenlétére vagy a szekularizált verzióban valamilyen magasabb rendű törvényszerűség megnyilvánulására az illető életében).

A harmadik korszak, amelyet Wieviorka a könyv címéül választott ki-

fejezéssel „a tanú korának” nevez, és kezdeteit a hetvenes évek végére teszi, az írott és audiovizuális tanúságtételek szisztematikus összegyűjtésének, archívumokba rendezésének időszaka. Ebben a korszakban válik a túlélő igazán láthatóvá, tekintéllyé – erkölcsi értelemben is, és abban az értelemben is, hogy a történészek számára forrásként szolgál. Ezek a fejlemények a Nyugat-Európában, Izraelben és az Egyesült Államokban zajló politikai változások mellett erősen összefüggnek azokkal a társadalmi, kulturális és nyilvánosság-történeti folyamatokkal, amelyekről az önéletrajzi boom kapcsán a kötet elején én is beszéltem. Wieviorka a hétköznapi emberek élettörténete iránt megnövekvő érdeklődés összetevői közül három tényezőt emel ki: Elsőként az 1968 utáni időszak intenzív demokratizálódási folyamatait, a tudományos és laikus etnográfiai jellegű szemlélet előtérbe kerülését, azaz a mindennapi ember tapasztalatait, lélektana iránti kíváncsiságot, a marginalizált csoportok hangja iránti fogékonyságot. Ettől nem független a második tényező, az emberi jogok ideológiájának győzelme, az a kultúrtörténeti változás, mely nyomán a közeli és távoli korszakok, társadalmak megítélésében fontos státusra tesz szert az emberi jogokhoz való viszonyuk. A harmadik, nyilvánosság- és médiatörténeti fejlemény, amit a tanú korának fel-

tételeként jelöl meg, a profán tapasztalat, a hétköznapi értelemben vett tanúságtétel diadala a médiában, elsősorban az amerikai hatásra Európában is egyre inkább meggyökerező „intim televízióban”¹⁹, a talk-showk, stúdió-vallomások világában.

A szemtanúk elbeszéléseinek felértékelődésében, legalábbis Amerikában, szerepet játszottak a holokauszt olyan művészi reprezentációi is, amelyeket a túlélők hiteltelennek érzekeltek, ezek között a legnevezetesebb az Amerikában 1978-ban bemutatott *Holocaust* című minisorozat volt, mely hollywoodi dramaturgiával, egy német és egy zsidó család párhuzamos történetén keresztül mesélt a II. világháborúról. Az éles kritikai reakciókat kiváltó sorozatról Eli Wiesel úgy nyilatkozott, hogy „egy ontológiai eseményt szappanoperává változtatott [...], és itt a tanú kötelességének érzi kijelenteni, hogy amit a képernyőn a nézők láttak, az nem az, ami ott történt”.²⁰ Ennek a sorozatnak, illetve a hiteles reprezentációról fellángoló vitának a nyomán egyre több túlélő vállalkozik rá Amerikában, hogy több mint harminc évvel a háború vége után, immár stabil társadalmi helyzetben, gyermekekkel, unokákkal maguk körül felidézzék a náci népirtás emlékét. Ebből a készletéből született az első videóarchívum, a későbbi For-

tunoff Archívum²¹ alapja, a Holokauszt-túlélők Filmes Projektje, melyet New Haven-i civilek szerveztek meg az 1970-80-as évek fordulóján.

A hiteltelen reprezentációkra adott reakció tehát az egyik fontos ösztönzője volt a videó-tanúságtételek megszületésének. Érdeemes talán Wieviorka gondolatmenetéhez hozzátenni, hogy ez a fordulat visszahatott a művészi reprezentációra is: sokan gondolják azt, hogy Claude Lanzmann *Soá* című dokumentumfilmje (1985) éppen amiatt jelentett fordulót a holokauszt-reprezentációk sorában, mert a tanúk (áldozatok, elkövetők vagy közönyös szemlélők) megszólaltatásával olyan fajta hitelességre tudott szert tenni, amire a fikció, még a legjobb szándékú is, még az önéletrajzi szövegeket adaptáló is, fiktív státusából következően képtelen. A túlélők megszólalásának, a tanú színrelépésének történetében kulcsjelentőséget tulajdonít neki Shoshana Felmann,²² Geoffrey Hartman pedig, aki a Fortunoff Archívum első igazgatója volt, és aki irodalomkritikusi munkássága mellett a videó tanúságtétel-gyűjtemények úttörője és egyik legjelentősebb apológétája, a filmre vett tanúságtételek jelentőségét indokolva azt írja, „Lanzmann filmje a holokauszt-reprezentációkat előttére és utánára osztja”.²³ A tanúkat beszélgető film a későbbi reprezentációk kritikájában is origóként szolgál: a holokauszt amerikanizáció-

ját bemutató tanulmányában Alvin Rosenfeld a *Schindler listája* (1993) ellenpontjaként említi, mint olyan pozitív példát, ami nem kényszerít megváltó narratív keretet, könnyű katarzist az anyagára.²⁴

Két archívum vitája

A filmes ábrázolás és a videóarchívumok történetének kölcsönviszonya korántsem ér véget Lanzmann úttörő filmjével, ugyanis a mára egyértelműen a legnagyobbba növekedett gyűjtemény, a VHA születése éppen a nagyközönség történelmi felvilágosításában elévülhetetlen érdemeket szerzett, ugyanakkor a holokauszt-reprezentáció kérdéseire érzékeny közönség köreiből oly sokat bíralt Spielberg-film, a *Schindler listája* forgatásának köszönhető: a legendás történet szerint Spielbergben akkor fogant meg a gondolat, hogy videóra kellene venni és össze kellene gyűjteni a holokauszt-túlélők személyes történeteit, amikor a lengyelországi forgatáson tanácsadóként résztvevő túlélők történeteit hallgatta.²⁵ És ahogy utaltam rá, az archívum promóciója is fikciós-film-rendezőik által készített, művészi eszközöket használó, egész estét betöltő filmekkel indult. A történeti hűség kedvéért azonban először a Fortunoff Archívum keletkezéséről és mai felépítéséről írok röviden.

A New Haven-i önkéntes interjúprojektet 1981-ben befogadta a Yale Egyetem, és ahogy Geoffrey Hartman fogalmaz, „elismerve a televízió pedagógiai értékét”²⁶, a holokauszt túlélőinek meginterjúvolásába kezdtek. (A Fortunoff nevet később, egy magánadomány nyomán vette fel az archívum.) A projekt középpontjában egy, a tanúk státusának történetéből következő morális megfontolás állt:

Nem szabad helyettük beszélnünk; éppen hogy az a kötelességünk, hogy meghallgassuk őket, és hogy helyreállítsuk a párbeszédet azokkal az emberekkel, akikben olyan mély nyomot hagyott mindaz, amin keresztülmentek, hogy a normális életbe való beilleszkedésük csak látszat – igaz, létfontosságú és megnyugtató látszat.²⁷

A médium jelentősége abból fakadt Hartman szerint, hogy a dokumentumfilmzés vagy a tévés újságírás nem nyújthatja azt a fajta alapos, kitartó figyelmet, amit csak az oral history tesz lehetővé, illetve hogy a videó közvetlenebb, nagyobb bizonyító erővel bír és testiesebb tapasztalatot nyújt, mint a hangzó anyag önmagában. Érdekes módon Hartman az irodalmár, azt a munkát, amit az archívum végez, a kéziratok összegyűjtéséhez hasonlítja – ezzel is azt hangsúlyozza, hogy nem (dokumentum)filmes vállalkozásba kezd-

tek, hanem szerkesztetlen nyersanyagok összegyűjtésébe, amelyeket később akár filmesek is használhatnak.²⁸ Ennek megfelelően irányítatlan interjúk készítésére képezték ki az önkénteseket: olyan beszélgetéseket akartak inspirálni, amelyeket a lehető legnagyobb mértékben az interjúalany ural. Ezért lehetséges az, hogy a videointerjúk terjedelme másfél és negyven (!) óra között mozog. Jelenleg 4400 videót őriznek, melyeket Észak- és Dél-Amerikában, Európában és Izraelben rögzítettek. A kulcsszavak szerint katalogizált videók nagyrészt videokazettán érhetőek el a Yale Egyetem könyvtárában előzetes kérésre, néhányat az archívum munkatársai által tematikusan szerkesztett formában online is elérhetővé tettek.

A kilencvenes évekre a Yale gyarapodó archívuma már nem volt egyedülálló, az évtized végére legnagyobb vetélytársává a Steven Spielberg által alapított Vizuális Történelmi Archívum vált. A VHA ma már nemcsak a holokauszt tanúinak elbeszéléseit tartalmazza, hanem a genocídiumokról szóló tanúságtételek hatalmas archívuma. Több mint 55 ezer rendszerezett, szegmensenként kereshető, online elérhető videót tartalmaz, melyeken a holokauszt, az örmény, a ruandai, a guatemalai népirtás és a nankingi mészárlás túlélői, tanúi mesélnek az életükről. Ehhez a hatalmas gyűjteményhez néhány

éve egy online tanulófelületet kapcsoltak: az IWitness-t²⁹, mely interaktív, multimédiás tanulási környezetet biztosít a videók kutatásához, feldolgozásához (elsősorban 12-18 éves) diákok és tanáraik számára. A VHA tehát maga mögé utasít minden korábbi archívumot (más témájúakat is) – nemcsak méretével, de a digitális technológia lehetőségeinek maximális kihasználása révén is. Túl a videók általános indexelésén (a szereplő neve, neme, nemzetisége, az interjú nyelve, melyik népi történetéről szól az interjú, milyen szerepet játszott ebben a történetben a beszélő, hol vették fel a beszélgetést stb.), a több tízezer, általában 2 óra hosszúságú videó mindegyike egyperces szegmensekre van osztva, és ezekhez egyenként is kulcsszavak vannak rendelve aszerint, hogy épp miről beszél a nyilatkozó. Azaz 55 ezer interjúval számolva körülbelül 6 millió 600 ezer szegmenst tageltek meg több kulcsszóval. Ez az önmagában is megdöbbentő mértékű feldolgozási munka azzal jár, hogy az archívum használója kutatási kérdésétől függően nemcsak a témához kapcsolódó videókat, teljes élettörténeteket kap, aminek a végignézésével neki kell kiválogatnia a számára releváns részeket, hanem kontextusukból kiragadott egyperces töredékek százait, ezreit is akár. A részletes keresésének ez a lehetősége tudtommal egyetlen más, audiovi-

zuális narratív anyagokat tartalmazó archívumban sem létezik. A VHA nagyszabású vállalkozása jól láthatóan azzal a céllal született és működik ma is, hogy a lehető legnagyobb forrásráfordítással, a digitális technológia legújabb fejlesztéseit inkorporálva ne csak egyszerűen egy jól használható, óriási archívumot hozzanak létre, hanem egy monumentális interaktív emlékművet: eleinte a holokauszt, majd általában a genocídiumok nemzetközi emlékművét.

Világos, hogy a Fortunoff és a VHA viszonya egymáshoz nem egyszerűen versenyhelyzet, hanem koncepcionális különbséget is jelez. A kilencvenes évek végétől kezdve maga Hartman is nemegyszer burkoltan vagy nyíltan a VHA-val összehasonlítva magyarázza a Yale-projekt alapelveit és gyakorlatait: a tanú lehető legnagyobb kontrollját, a tanú, az interjúkészítő és az interjú nézőjének affektív közösségét, az általuk kidolgozott önkéntes képzési módszert, interjútechnikát és terjesztési (nem-terjesztési) szisztémát, ami mind szerves része annak, hogy mit jelent a tanúságtétel a számukra és milyen jelenőséget tulajdonítanak neki a történelem megismerésében és a pedagógiában.³⁰ A VHA ugyanis – feltehetőleg ipari méreteiből adódóan is – egy jóval formalizáltabb interjútechnikát dolgozott ki. Előre

megszabták, hogy a beszélgetésnek mekkora része szóljon a nyilatkozó háború előtti és azóta eltelt életéről, illetve a holokausztról, és az interjúk túlnyomó többsége úgy végződik, hogy a beszélő családi fotókat mutat meg, majd köré gyűlnek a családtagjai, és a jövő generációk számára valamilyen (általában optimista, lelkesítő) üzenetet fogalmaz meg. Szemben a Yale-projekt videóival, amelyeket egy semleges stúdióban forgattak, ami a tapasztalatok integrálhatatlanságát hangsúlyozta, itt a nyilatkozók saját otthonukban beszélnek. Annette Wieviorka, a VHA-projekt szigorú kritikusja egyenesen úgy látja, hogy a Spielberg-féle archívum tanúvallomásai „a *Schindler listájával* szimbiozisban, annak kiegészítéseként, nem pedig vele szemben”³¹ jöttek létre, azaz nem a giccses művészi reprezentáció(k) kritikájaként, a tanút a maga jogaiba helyezve; és akárcsak a játékfilm, az interjúk is egy olyan uniformizált narratív keretbe vannak kényszerítve, amelyek a megmenekülést, az élet diadalát sugalmazzák. Mindez, együtt az archívum ipari méreteivel, amit a létrehozói nem győznek hangsúlyozni, jól beleilleszthető abba a sok évtizedes folyamatba, amelyet a Wieviorka által is idézett Alvin Rosenfeld a holokauszt amerikanizálásának nevez. Ennek során a holokausztot „individualizálják, heroizálják, moralizálják, idealizálják és univer-

zalizálják”.³² A megmentés, megmenekülés témájának a pusztulás fölé helyezése Rosenfeld szerint azzal az amerikai populáris habitussal kapcsolatos, mely kerüli a tragikummal való szembesülést. Rosenfeld Yehuda Bauert idézi ennek megvilágítására: „Az állam által rendszeresített és az állampolgárok lelkes együttműködésével végrehajtott kegyetlenkedés és jogfosztás olyannyira ellentétesek az amerikai gondolkodásmóddal és erkölcsi képzelettel, hogy jóformán felfoghatatlanok a számára.”³³

Hozzáférés és szegmentálás

A hozzáférés és a szegmentálás problémája olyan kérdések, amelyek a digitális önéletrajzi elbeszélések cirkulációjában általában is alapvető fontosságúak. A Yale döntése, hogy a videókat csak könyvtárakban teszi elérhetővé és az interjúk intaktóságát a lehető leginkább igyekeznek megőrizni, következetes megoldás egy olyan koncepcióban, amely a tanúknak nyújtott erkölcsi igazságtételt, az ő szóhoz juttatásukat és a narratívájuk feletti lehető legnagyobb kontrolljukat tarja szem előtt. Ez azonban nagymértékben korlátozza az anyaghoz való demokratikus hozzáférést és a kutatásbeli és pedagógiai használatot. A rendelkezésre álló technológia és a mai tájékoztatói szokások bőven több lehetősé-

get biztosítanának. Erre a dilemmára Hartman is utal, amikor arról beszél az idézett interjúban, hogy bármennyire is óvni szeretné minden egyes vallomás intimitását, különlegességét, emberi voltát, valóságosságát (ellentétben a Spielberg-féle projekt ipari dimenzióival), vannak olyan technika- és nyilvánosságtörténeti folyamatok, amiket nem lehet megállítani.³⁴ Ennek ellenére ma, az interjú készülte után 16 évvel sem kínál internetes hozzáférést anyagához a Fortunoff Archívum, mindössze körülbelül tucatnyi olyan videó érhető el a honlapjukon, ami egy-egy interjút mutat meg rövidített formában, vagy több interjúból szerkesztett tematikus blokkokat. Ezek a youtube-ról vannak beágyazva a honlapra, úgyhogy elvileg letölthetők és szerkeszthetők, de erre természetesen nem bíztatják a nézőt. A videók elején felirat jelenik meg, ami figyelmeztet rá, hogy kisgyermeknek nem való anyag következik, amit tantermi körülmények között, tanár jelenlétében kell nézni.

A VHA videóinak nagy többsége sem nézhető korlátozás nélkül. Ugyanakkor anyagából a youtube-on több mint 1000 tanúságtétel nézhető meg teljes terjedelmében és több száz olyan tematikus oktató anyag, ami az interjúk részleteit tartalmazza. Regisztráció után bármi-

lyen eszközzel elérhető az interneten az IWitness oktató felület (tanárok és az ő általuk meghívott diákok számára), ami 1200 teljes interjút tartalmaz, és felkínálja a diákoknak, hogy a megoldandó feladathoz részleteket vágjanak ki és saját videókat hozzanak létre. A teljes archívum azonban csak válogatott oktatási és kutató intézményekben (világszerte), helyben telepített szerverekről, zárt hálózaton keresztül elérhető. Ez a fajta félnyilvánosság arra vall, hogy a VHA is számolt azzal a kockázattal, hogy a bizalmi viszonyon alapuló tanúságtételek olyan kezekbe kerülnek és olyan diskurzusok részévé válhatnak, amelyek sértők volnának az áldozatokra nézve, vagy legalábbis ellentétesek a feltételezhető szándékaikkal; vagy egyszerűen hogy a videók olyan mediális környezetbe kerülnek, ami lehetetlenné teszi az elmélyült foglalkozást velük. Az IWitnessen egy „Etikus szerkesztés” című oktató videót javasolnak megnézni a diákoknak, mielőtt az interjúk digitális szerkesztését, részleteinek új összefüggésbe helyezését is magába foglaló feladatok megoldásához látnának. A hozzáférés megkötései, a szerkesztés etikai aspektusának hangsúlyozása is azt mutatja, hogy a VHA egyensúlyozni próbál egyfelől a tanúságtételek integritásának, eredeti kontextusának tiszteltében tartása, másfelől a demokratikus hozzáférés és a digitális technika

nyújtotta felhasználási lehetőségek között.

Az egyperces, felcímkézett szegmensekre osztás – ami, nem győzöm hangsúlyozni, egészen kivételes lehetőség – azonban további kérdéseket is felvet a tanúságtételek integritásával kapcsolatban. A kereshetőségnek ez a fajtája, ami voltaképpen textualizálja a videókat, vagyis a digitalizált szövegekhez hasonlóan kereshetővé teszi őket, arra csábít, hogy a videókat adatbázisként kezeljük, a célunknak megfelelő részleteket kiragadva új összefüggésbe helyezzük őket anélkül, hogy az élettörténetbeli elbeszélésben betöltött helyükről fogalmat alkotnánk. Ez a probléma, a teljes szöveges kereséssel egyidejű és a digitális szöveg elméleteiben a kilencvenes években rendre visszaköszön. A kérdés az, amire a bevezetőben már utaltam, hogy mi a jelentősége ennek az élettörténeti narratívák esetén. És különösen a tanúságtételek videói esetén, amelyek a közmegegyezés szerint nagyobb tiszteletnek örvendenek, mint az amatőr önéletrajzi megnyilatkozások más műfajai. Ez a fajta szegmentálás és újrakombinálás a szövegek narratív koherenciáját számolja fel, ami etikai, esztétikai és a megértés természetével kapcsolatos kérdéseket vet fel. A szegmentálás potenciálisan felszámolja a videóinterjúknak több olyan tulajdonságát, ami ezeknek a tanúságtételeknek a

jelentőségét magyarázza. Az egyik ilyen, hogy a videóvallomás a tanú jelenlétének érzetében különbözik az olvasott vagy pusztán hallgatott visszaemlékezéstől. Hartman arról beszél például, hogy a bizonyítási eljárásban a látásnak kiemelt jelentősége van, s a videóvallomásokat kétféle vizualitás is jellemzi ebben az értelemben: a szemtanú szemtanúi vagyunk, amikor a videót nézzük.³⁵ Bár ez a kettős vizualitás elvileg megmarad akkor is, ha a kutatási témánkhöz illeszkedő videószeget nézzük csak meg, mégis a vallomás szövegszerűsége, adatszolgáltató jellege kerül előtérbe. A narratív ív megtörése további kérdéseket vet fel. Az egyik azzal kapcsolatos, hogy a szóban előadott tanúságtételek egyik sajátossága éppen az, hogy nem korlátozza őket az írott szöveg rendezettségre, az ellentmondások felszámolására, narratív koherenciára, műfaji minták követésére való törekvése. Lawrence Langer például ebben és az identitás ehhez kapcsolódó töredezettségében látja az általa elemzett több száz videóinterjú elbeszélésmódjának közös jegyét.³⁶ A narratíva és a narratív identitás koherenciájának meglétét vagy hiányát azonban csak akkor lehet felfedezni, ha a tanúvallomásokat megbonthatatlan egységként kezeljük, és teljes egészében végignézzük, csak így adhatnak hozzá valamit ahhoz, amit a történelemkönyvek vagy az

irodalmi reprezentációk problémátlanabb elbeszéléseiből ismerünk. És ami talán még fontosabb: a szegmensek kontextus nélküli kiválogatása és újrendezése megfoszt attól az intimitásélménytől, amit csakis az interjúval való elidőzés hozhat létre. Azt gondolom, a Hartman által hangsúlyozott affektív közösség, aminek az alapja a nyilatkozó és a kérdező közötti „tanúságtevő szövetség”³⁷, de amibe az interjú későbbi nézője is belép, nem lehet automatizmus, a ráfordított idő, a ráhangolódás, a teljes narratíva befogadásának szándéka is feltétele a létrejöttének. Úgy tűnik tehát, a tanúságtétel mint az affektív közösség alapja és mint a kutatás hajlékony tárgya néha olyannyira távol kerül egymástól, hogy szinte fel sem lehet ismerni egyikben a másikat.

Narratív keretek és instrumentalizálás az archívumban

Az egyik legfontosabb különbség a két archívum interjúkészítési gyakorlata (és a mögöttük húzódó tanúságtétel-felfogás) között, hogy az egyik a megformátlanságot, a narratív keretek kijelölésének – ha úgy tetszik, a fikció minimumának – az elkerülését tűzi ki célul, így látja biztosítva azt, hogy az áldozat szóhoz juttatásának erkölcsi kötelességén kívül semmilyen, nem a tanú-

tól származó előzetes értelmezés ne íródjon be az anyagba. A tanúságtétel jelentőségét az is adhatja, hogy a maguk formátlanságában kibomló személyes emlékekkel való találkozásunk segít benne, hogy ne akarjuk a múltat túl gyorsan, túl kézenfekvően értelmezni, ne hagyjuk, hogy az emlékezet üres szertartássá váljon. A holokauszt reprezentációjáról szóló könyvének bevezetőjében Hartman a holokauszt emlékezetével kapcsolatban éppen a lezárulás problémáját látja a legfontosabb kérdésnek: ahogy sokat idézett aforizmájában mondja: „Auschwitz után vagyunk, de semmi jele annak, hogy »túl« lennénk Auschwitzon”.³⁸ Saját dekonstrukciós irodalomkritikusi múltjára is hivatkozva beszél arról, hogy az emlékezetnek arra kell törekednie, hogy elkerülje a jelentés szorongás szülte rövidre zárását. A tanúságtétel e szerint a koncepció szerint az emlékműszerűen rögzült jelentés ellentéte, az emlékezet éberentartása, az újraértelmezésre való állandó felhívás. Azt gondolom, ez a felfogás nagyon sok párhuzamot mutat Kertészével, akinek számára a tanúságtétel, a tanúságtevő élet a folyamatos munka, Auschwitz emlékének állandó újra-felkeresése, és a korábbi saját megfogalmazásainak állandó mérlegre tétele. Ezért is lehetett az egész élete során írt napló, az önmagán, saját emlékein és azoknak művé formálásán végzett szüntelen

munka az egyik legfontosabb műfaja. A sors keserű iróniája (vagy Kertész makacs következetességének elkerülhetetlen velejárója), hogy amikor Magyarországról, vagyis abból a közegeből, ahol nem játszódtott le a tanú születésének az a folyamata, amire fenn utaltam, végre átlépett a nyugat-európai közönség elé, vagyis abba a közegbe, amely piedesztálra emelte a tanúságtételt, mélységes kétséggel töltötte el az a gondolat, hogy belemerevedett a tanú-szerepbe, vagyis hogy a Németországban befutott írói karrierje, a „holokauszt-bohócság”, talán lehetlenné teszi a lezáratlanságra való törekvést. „Egy részvénytársaság lett belőlem. Egy márka. A Kertész nevű márka” – nyilatkozta a *Die Zeit*nak.³⁹ Talán a Szász János-filmben látott interjúkkal is azért lehetett elutasító, mert nem keltették benne annak az autonómiának a benyomását, amit számára a tanúságtétel mint szüntelen újraértelmezés, a mások által felkínált narratívák adoptálásának elutasítása jelentett.

Ahogy láttuk, a VHA más kritikusai is felvetik ezt a problémát, azaz hogy a Spielberg alapítványából kinőtt archívum olyan előre megszabott narratív keretet kényszerít minden személyes elbeszélésre, mely eltünteteti ezeknek a sokféleségét, illetve az egyes elbeszélések szükség-

szerű inkoherenciáját. Bármennyire rokonszenvesebb is számomra a Fortunoff Archívum szerényebb pozíciója, az intimitáshoz ragaszkodó terjesztési politikája, a tanú önértelmezését mindenek fölé helyező retorikája és önreflexiójának intellektuális komplexitása, mint a VHA ipari méretei és reflektálatlan, diadalmas marketingje, vannak kételyeim azzal kapcsolatban, hogy vajon tényleg minden ponton annyira nagy különbség van-e a két archívum koncepciója és anyaga között. A VHA koncepciójának az alapja kétségkívül az a megfontolás, hogy egy történetet mindig valamilyen célból mesélünk el, illetve hogy egy archívum szükségszerűen instrumentalizálja az anyagát. De vajon létezik-e olyan archívum, ami ezt el tudná kerülni? A VHA nem rejti el sem az ideológiai-pedagógia célját, sem az instrumentalizálás tényét. Ez különösen az IWitness tanító felületen szembeötlő, ahol az interjúk részleteit tematikus leckékké rendezik, és olyan, a holokauszt egyszerű eseménytörténetétől eltávolított problémák osztálytermi megvitatására kínálják fel, mint a rasszizmus, a felelősség, a propaganda stb. Ebből és az interjúk kereteinek előzetes rögzítéséből azonban véleményem szerint még nem következik, hogy uniformizálná az anyagát – az 55000 interjú aligha egyetlen kaptafára szabott történetet mesél el, és ha valaki

veszi a fáradságot, és végignéz több beszélgetést, feltehetően ugyanúgy sokféle tapasztalattal, sokféle – és hasonlóképpen inkoherens – elbeszéléssel fog találkozni, mint a Fortunoff anyagában. Az viszont igaz, hogy a VHA sokkal könnyebbé teszi azt a fajta használatot, ami a túlélők történeteit ugyanannak az átfogó fogalomnak (népirtás, rasszizmus, kegyetlenség, túlélés) a felcserélhető példáiként kezeli. Ám ahogy erre a bevezető fejezetben már röviden utaltam, maga a jelenség nemcsak a VHA sajátja, hanem általában az archívum átka, ami, bár kevésbé láthatóan, a Fortunoffot is szükségszerűen sújtja.

A holokauszt művészi reprezentációinak nagyhatású szakértője, Ernst Van Alphen a két általam tárgyalt gyűjtemény kapcsán felveti azt a kérdést, hogy vajon elkerülheti-e az archívum, hogy a használhatóság szempontja felülírja a létrehozásának eredeti szándékát, a nyilatkozó áldozatok rehumanizálását. Arra a következtetésre jut, hogy függetlenül az anyaggyűjtés eredeti szándékától, az archívum szükségszerűen előtérbe fogja állítani a kutató érdeklődésének kiszolgálását – például a kategóriákba soroláson, a kulcsszavas keresés lehetőségén keresztül.⁴⁰ Az archívum szükségszerűen dehumanizál, amennyiben az egyéni élet lenyomatát – írott, hangzó vagy éppen videódokumentumait – egy kate-

góriarendszernek rendeli alá; e nélkül ugyanis nem volna archívum. A VHA esetében a kategóriarendszer komplexitása, a videók szegmentálása és az archívum ipari méretei sokkal plasztikusabbá teszik ezt a szükségszerűséget, de a Fortunoff vagy bármelyik másik archívum sem kerülheti el, ha igényt tart az archívum voltra, azaz anyagának valamilyen mértékű szisztematikus rendezésére és mechanikus előhívhatóságára. A Fortunoff egyetlen eszköze arra, hogy legalábbis jelezze ezt a problémát, hogy korlátozza saját lehetőségeit, ám ez a gesztus kényszerűen csökkenti archívum-értékét.

A VHA mennyiségi ambíciói azonban még inkább előtérbe állítják azt a problémát, amit Van Alphen holokauszt-hatásnak nevez a művészi reprezentációk kapcsán: azt a jelenséget nevezi így, amikor a művészi reprezentáció egy náci által előszeretettel használt módszert sajátít ki reflektálatlanul vagy reflektáltan a holokauszt megidézésében.⁴¹ Az áldozatok nevének listáit megjelenítő emlékművek kapcsán írja, hogy míg ezek egyfelől azt célozzák, hogy az áldozatokat ne allegorikus módon, hanem referenciálisan, individuális jegyekkel idézzék meg, másfelől felidézik a náci listakészítő gépezetet, ami kényelmetlenül hat a befogadóra. Hartman is felveti azt a problé-

mát, hogy a holokauszt emlékezetének egyre technicizáltabb karaktere számot kell vessen egyfelől a technológia gyilkos náci kultiválásával, másfelől azzal, hogy a mai tömegmédiában a technológia egyre inkább a valóság és fikció, illetve propaganda elválaszthatatlanságát szolgálja.⁴² A videóinterjú számára nemcsak a fiatal generációk audiovizuális tájékozódására adott válasz, hanem szikár, arcra koncentráló képi retorikájával a filmes fikció látványosabb technikájától és a szenzációhajhász, hamis valóságérzetet teremtő vizuális médiakörnyezettől való elkülönülést is jelentette. „A lényeg az a mentális tér, amit ez a minimális vizualitás kínál” – írja.⁴³

A VHA viszonya reflektálatlanabb az új technológiák nem szándékolt hatásaival kapcsolatban, ezért is lehet lenyűgöző voltában hátborzongató.

Tanúk a tanú utáni korban

Az elmúlt években a holokauszt emlékezetének kutatása egyre inkább affelé a kérdés felé fordul, hogy miféle új formái, lehetőségei és kötelességei vannak, lesznek az emlékeztetésnek az utolsó szemtanúk halála utáni korban. A videóra rögzített interjúk is nem utolsó sorban azt a célt tartották szem előtt, hogy a holokauszt túlélőinek emlékeit megőrizték

a haláluk után születők emlékezetében. Ahogy a bírósági tárgyaláson, úgy a tanúságtétel nem jogi változatában is kulcskérdés a tanú jelenléte. Hogy megint visszatérjek Kertészhez, a kilencvenes évektől kezdve elsősorban a németországi meghívásainak köszönhetően az élő előadás válik a napló mellett a másik legfontosabb műfajává, és ezekben a szövegekben bőségesen reflektál is a személyes jelenlétre, mint a tanúskodás színpadi helyzetére. „Épp ily irrelevánsan, idegenen és fel nem ismertén, mint a bécsi zsinagóga kapujában, állok most itt önök előtt is, Hölgyeim és Uraim” – utal például a szituációra *A holocaust mint kultúra* című előadásában.⁴⁴

„A tanú utáni kor”⁴⁵ holokauszt-reprezentációiban megjelennek a játékos, humoros, tragikumtól idegen vagy éppen az áldozatok helyett az elkövetőket fókuszba állító, provokatív és sokak szemében szentségtörő emlékezeti formák a művészetben ugyanúgy, mint a pedagógiában. Az irodalomban Martin Amis *Időnyíl* (1991) című regénye, a képzőművészetben Zbigniew Libera *Lego koncentrációs tábora* (1996), a filmművészetben Roberto Benigni *Az élet szép* (1997) című vígjátéka talán a legtöbbször hivatkozott, az átalakulást jelző alkotás. De idetartoznak azok a tágan értett pedagógiai programok is, amelyek sokszor a digitális technológia legújabb eredményeit

kihhasználva kínálnak a diák, néző számára interaktív felfedező túrákat iskolai kiállításokon, emlékmúzeumokban, letölthető applikációkkal kiegészített városnéző túrákon. Ezek a projektek a néző involválásának olyan módozatait kínálják fel, amelyek nem annyira a tanú jelenlétéből fakadó megrendültséget és reflexiót, hanem másfajta reflektált aktivitást kívánnak meg. A VHA a kétféle emlékeztetésnek a keveréke: a videók végignézése azt a fajta affektivitást váltja ki, amit csakis a tanúval való intim találkozás tesz lehetővé; a videók feldarabolása, újrakombinálásának a lehetősége, az interaktív feladatok a tanuló felületen meg inkább már a tanú utáni kor (meg)emlékezési technikái közé tartoznak.

A videóinterjú egyfajta virtuális jelenléte kölcsönöz ugyan a tanúnak, de magát a halált nem győzheti le a médiatechnika. A tanúk halálával lezárul a tanúk kora, felmagasztalásuk is a múlt részévé válik. Az archívumok videóit átértelmezi, hogy a közeljövőben nemcsak, hogy múltbeli eseményeket idéznek meg, de maga a megidézés is menthetetlenül a múlt részévé, halott emberek múltbeli elbeszélésévé válik, és ez a tudásunk meg kell, hogy férjen azzal a megrendültséggel, amit a videók megnézése, a tanú kvázi-jelenléte akár évtizedek múltán is kivált majd

belőlünk mint nézőkből. A tanúk utáni kor megkerülhetetlen velejárója, hogy nem lehet már kérdezni.

A VHA azonban olyan projektbe kezdett a Tanúságtétel Új Dimenziója címmel, ami a digitális technológia felhasználásával számomra bizarr végletekig fejleszti a Spielberg-féle archívum alapnarratíváját, az élet halál feletti győzedelmének demonstrációját. Ez a projekt a jelenlét *non plus ultrá*ját, az interaktivitásnak olyan dimenzióit akarja megvalósítani, ami kérdés, hogy összeférhet-e mindazzal, amit a tanúságtétel méltóságáról és jelentőségéről ezeknek az archívumoknak a születésekor gondoltak. A program előkészítése során néhány túlélővel újra interjút készítettek, és azokat a kérdéseket tették fel nekik, melyekről a program létrehozói úgy gondolják, a jövő generációkat a leginkább érdekelni fogja. A felvételekhez és feldolgozásukhoz a legfrissebb technológiai újításokat használják fel:

Ez a születőben lévő technológia lehetővé teszi majd a néző számára, hogy a túlélőt adaptív módon bármilyen szemszögből láthassa. A túlélő valószínűleg fog hatni akár az osztályteremben, akár a múzeumban, mintha „szemkontaktust” létesítene, miközben beszélgetést folytat és autentikus, spontán válaszokat ad. [...] Évek múlva, jóval az után, hogy az utolsó túlélő is itt hagy minket, a Tanúságtétel Új

Dimenziója lehetőséget teremt majd arra, hogy szóba elegyedjünk a túlélőkkel és közvetlenül kérdezzük őket, egyenként arra kérjük őket, hogy a holokauszt mélyreható és jelentőségteljes következményeiről beszéljenek mindnyájan, a saját szemszögükből. A túlélők megkérdésének lehetősége hozzájárul a diákok aktív tanulásához és a kommunikáció, illetve és kritikai gondolkodás fontos képességének fejlődéséhez.⁴⁶

Felmerül az emberben a kérdés, hogy vajon ez a korszakokat áthidaló virtuális beszélgetés, amely ma legalábbis olyan háttorzongatónak tűnik, mint Verne regényében, a *Várkastély a Kárpátokban* ördögi trükkjei, melyek révén Stella, a halott díva újra megjelenik szerelme előtt, összeegyeztethető-e a tanúságtétel mint önéletrajzi elbeszélés integritásával? Vajon szükség van-e a tanúságtétel igazságának a tanú virtuális halhatatlanságára? Vajon nem végtelenül narcisztikus-e az az igény, hogy a tanú (legalábbis látszólag) az én kérdésemre válaszoljon? Vajon nem része-e az érettségnek és így nem célja-e a pedagógiának, hogy elfogadjuk, hogy az elbeszélő jelenléte egyszer múlttá válik, és a mi szerepünk már csak az elbeszélés újraolvasása, újranézése és folyamatos újraértelmezése lehet?

Miközben az örök jelenlétre kárhoztatott tanúval kapcsolatos ké-

telyeimen töprengek, persze azt is meg kell jegyeznem, hogy a démoni technikák, melyek Teleky gróftól kis híján az örületbe kergették a Kárpátokbeli kastélyban, ma nagyrészt hétköznapi eszközeink, és egy átlagos hatéves is könnyedén használja őket anélkül, hogy egy percre is összekeverné a valóságot az illúzióval. Meglehet, hogy mire a Tanúságtétel Új Dimenziója valósággá válik, épp olyan naivnak fognak hatni ezek a kételyek, mint Teleky gróf döbbenete.

A tanúságtétel és a köznapi önéletrajzi megnyilatkozások

Ahogy korábban utaltam rá, a holokausztról szóló nyilvános tanúságtételek megszaporodásának és tekintélyessé válásának az egyik feltétele az a nyilvánosságtörténeti folyamat volt, amely előtérbe állította a hétköznapi emberek életéről szóló egyes szám első személyű elbeszéléseket, azaz, amit a hetvenes évek végétől induló önéletrajzi boom részeként írtam le korábban. Most meg szeretném fordítani a kérdést, és elgondolkozni azon, hogy vajon a tanúságtétel felértékelődése mennyire adhat nekünk fogódzót az „amatőr önéletrajz” napjainkban még inkább tapasztalható virágzásához. A holokausztról vagy más népi történetről beszámoló áldozatok, szemtanúk maguk

is civilek abban az értelemben, hogy nem a kivételes teljesítményük tesz kíváncsivá minket az életük történetére, hanem annak a tapasztalatnak a rendkívülisége, amit elszenvedtek. Önéletrajzi megnyilatkozásuk tekintélye ebből a tapasztalattól, és nem utolsó sorban az elbeszélés spontaneitásából, nem megformált voltából, dokumentumszerűségéből fakad, ezek miatt vagyunk hajlamosak valamilyen értelemben igazabbnak tekinteni beszámolójukat, mint a művészi reprezentációkat, a kívülálló szemszögéből rögzített és szerkesztett riportokat vagy a történelemkönyveket. Ugyanakkor elbeszélésüket kitünteti az amatőr önéletrajzi aktusok sokasága között az, hogy úgy tekintünk rá, mint ami valamilyen általánosabb, egyéni élettörténetünk szerencsésjétől vagy szerencsétlenségétől függetlenül miránk mint egyénekre és közösségekre is vonatkozó törvényszerűsége, a történelemtől, a létről, az ember természetéről, a morálról szóló igazságra vall. Emlékezzünk vissza, hogy William Glass éppen azért ostromozta a kortárs önéletrajzi kultúrát, mert a túl sok jelentéktelen feltárulkozás lehetetlenné teszi, hogy az élettörténet valami általános emberit jelenítsen meg a nagyközönség számára.⁴⁷ A tanúságtétel ennek a jelenségnek az ellentétéként tűnik fel: a jelentőség-tesztelés élet elbeszéléseként. A kérdés tehát az, hogy mennyire tágítható ki

a tanúságtétel fogalma úgy, hogy ne csak a kifejezetten erre a célra létrehozott és népi történelméhez kapcsolódó archívumok vallomásai vagy az ilyen témájú kanonizált szépirodalmi alkotások férjenek bele. Nyilván nem tekinthetünk minden személyes blogot vagy könnyes televíziós vallomást, bulvárinterjút tanúságtételnek, de értelmezhetjük-e úgy a tanúságtételt a kortárs autobiográfia-kultúrában, hogy az a megszólalások populárisabb verzióinak némelyikét is potenciálisan magába foglalja?

A kilencvenes évek televíziójának dokumentum- és reality-műsorait vizsgáló könyvében John Dovey⁴⁸ nyilvánosságtörténeti és műfaj-történeti keresztmetszetét adja azoknak a módozatoknak, ahogyan az én-narratívák a televízióban megjelennek. Elsősorban a hétköznapi, civil szereplők reprezentációja érdekli, szűkebben az a kérdés, hogy a hétköznapi élettapasztalat megjelenítése mennyire képes a televízió intézményrendszerében hozzájárulni a valóban demokratikus nyilvánosság létrejöttéhez. A televízióban megjelenő személyes vallomásokat és önéletrajzi elbeszéléseket vizsgáló fejezetben⁴⁹ Foucault vallomás-felfogásából kiindulva azt elemzi, hogy igaz-e a kilencvenes évek televíziós műfajaira, hogy bár látszólag

helyzetbe hozzák a civil szereplőt, valójában az általa színre vitt hamis vagy valós őszinteség, a szubverzív tapasztalatok szóhoz engedése csak megerősíteni képes a fennálló hatalmi viszonyokat, normákat. Bár Dovey elismeri, hogy az alternatív életformák, korábban nyilvánoságot nem kapó tapasztalatok normatívtól eltérő, nevetséget, megbélyegzést, elutasítást kiváltó vagy egyszerűen spektakulumként való színre vitele, ami a Daytime Talkshow-k vagy sok reality-műsor gyakori narratívája, legalább annyira hathat a normák megerősítéseként, mint megkérdőjelezéseként, felveti, hogy a képernyőn való megjelenésnek létezhetnek olyan módjai, amelyek kívül állnak a foucault-i ördögi körön.

Médiaelméleti szempontból különösen érdekes, hogy a televízió énnarratíváinak ekülönítésére Dovey az irodalomból veszi kölcsön az életrajz és az önéletrajz megkülönböztetését. Az énelbeszélések skálájának egyik végpontját – mondja –, azok a megnyilatkozások alkotják, amelyek, noha az én-elbeszélőt látjuk a képernyőn, mégis a biográfiához hasonlítanak, amennyiben a műsorkészítés apparátusa felülírja az elbeszélő szándékát, megfosztja a saját életéről szóló elbeszélés szerzőségétől, és jól bevált narratíváknak rendeli alá. A másik pólust a megnyilatkozásnak azok a módjai alkotják, ahol

a megszólaló szubjektum kontrollálhatja a saját elbeszélését, amit Dovey az irodalmi önéletrajzhoz hasonlít.⁵⁰ Ebben az elsősorban a hatalmi struktúra, az elbeszélés kontrollja szempontjából tett megkülönböztetésben az irodalmi önéletrajz felértékelődik mint autonóm produkció, míg a többi médium én-elbeszélései kiszolgáltatottabbnak tűnnek mások szándékainak és narratíváinak. Dovey szerint azonban a biografikus és az autobiografikus televíziós elbeszélésmódok között is találkozunk olyan „szubjektum-modalitásokkal”, melyek – látszólag legalábbis – felülírják Foucault-nak azt az elgondolását, hogy a vallomás csakis megerősítheti a hatalmi viszonyokat. Ezeket az köti össze egymással, hogy noha a vallomás szituációját és retorikáját idézik, semmi esetre sem bűn az, amit megvallanak. Dovey ezek közül hármat emel ki: a feltárást (*disclosure*) – egy elszenvedett traumáról, például abúzusról szóló beszámolót; az előbújást (*coming out*) – a személyiség egy olyan jegyének, például szexuális orinetációjának a feltárását, ami korábban nem volt nyilvános; és végül a *tanúskodást* és a *tanúságtételt* – amivel kapcsolatban Dovey megjegyzi, hogy a fogalom jogi és spirituális értelme a huszadik század második felében olyan kontextusokkal egészül ki, mint például az amerikai fekete polgárjogi mozgalmak, aminek a következtében ma már „tanúskod-

ni ebben az értelemben annyit tesz, mint úgy nyilvánítani ki az én ontológiáját, ami implicit módon egy közösségi identitáshoz kötődik”.⁵¹ S ily módon a tanúságtétel felforgató ereje abban rejlik, hogy a neveket adó, kategóriákat létrehozó hatalommal szembehelyezkedve a szubjektum úgy konstruálja meg magát, hogy a megbélyegzett közösséghez való tartozását állítja előtérbe.⁵²

A tanúságtétel struktúráját követő identitáskonstruáló narratíva tehát ebben a felfogásban valamilyen megbélyegzett, üldözött, marginalizált csoport tagjának olyan nyilvános beszámolója az életéről, ami a csoporthoz való tartozásából következő sajátos tapasztalatokról, sérelemről és büszkeségről ad számot, és közönsége vagy maga a csoport, vagy a tágabb, többségi társadalom. A példaszzerű élet problémájáról szóló fejezetben láthattuk, hogy tulajdonképpen hasonló koncepciót fogalmaz meg Laurent Berlant, amikor a nem domináns csoportok kultúrafogyasztásáról és abban az önéletrajzi megnyilatkozások szerepéről ír. Az intim nyilvánosságot, az ilyen közösségek kultúrafogyasztását Berlant az affektív érintkezés világaként írja le, melyben a személyes történetek fogyasztása és megvitatása az élet uralkodó normáinak a szelíd kritikáját teszi lehetővé. A személyes törté-

netek ebben a modellben nem egyediségük vagy egyszeriségük miatt fontosak, inkább mert hasonlítanak a közösség más történeteire, ebben az értelemben szolgálnak „kollektív önéletrajzokként”.⁵³

A kollektív önéletrajznak ez a tanúságtétellel rokon felfogása sokféle közösségre jellemző lehet: betegség, abúzus, negatív megkülönböztetés elszenvedőire, akiknek az életéről szóló beszámolóival nemcsak az érintett közösség tagjai, de a nagyközönség is lépten-nyomon találkozhat: könyvben, tévéműsorban, a galéria falain vagy egy blogban, amibe belebotlunk. A tanúságtétel fogalmának ilyen kitágítása a holokauszt és más népirtások túlélőinek elbeszéléseit a mai önéletrajzi tobzódás egyik paradigmatis beszédmódjaként tünteti fel, olyan módon, hogy ezeknek a gyűjteményeknek a látszólagos, fizikai elszigeteltsége mellett megmutatja azt is, hogy bőven vannak olyan önéletrajzi beszédmódok, amelyekhez rokonság fűzi őket. Ez nem jelenti persze, hogy azoknak az eseményeknek a kitüntetett, máshoz nem hasonlítható borzalmát relativizálnánk, amelyekről a holokauszt és más emberiség elleni bűntettek tanú beszámolnak. Inkább amellet érvelek, hogy függetlenül attól, hogy egy önéletrajzi elbeszélés milyen formában, milyen médiumban, milyen műfajban jut el hozzánk, magában hordozza azt a

lehetőséget, hogy tanúságtételként értsük meg valami olyan tapasztalatról, amely vagy azért lehet fontos

a számunka, mert osztozunk benne, vagy azért, mert olyannira különbözik a miénktől.

JEGYZETEK

1. The Holocaust as Literary Inspiration, 1977. Idézi Shoshana Felman: Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching. In: Shohsana Felman és Dori Laub: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge, 1992. 5–6.
2. <https://sfi.usc.edu/vha>, illetve <http://iwwitness.usc.edu/SFI/>. A Vizuális Történelmi Archívum páratlan anyaga Magyarországon két helyen, a Közép-európai Egyetemen 2009 óta, az ELTE-n 2013 óta érhető el.
3. <http://eltemmi.wixsite.com/csillagoshazak>
4. Kertész Imre: *A néző*, Magvető, Budapest, 2016.
5. Kertész Imre: *Mentés másként*, Magvető, Budapest, 2011. 20.
6. Kertész Imre: Az angol lobogó. In uő: *Az angol lobogó*, Magvető, Budapest, 1991. 31. Kiemelések az eredetiben.
7. *Mentés másként*, 24.
8. Kertész Imre: A holocaust mint kultúra. *A holocaust mint kultúra*, Magvető, Budapest, 1993.
9. *Mentés másként*, 62.
10. Ennek a pszichológiának az egyik aspektusa lehet, amiről Primo Levi ír: a holokaust okozta, hosszan megmaradó „beszennyezettség”, ami a túlélők egymás iránti gyűlöletében nyilvánul meg. Idézi Geoffrey H. Hartman: Learning from Survivors: The Yale Testimony Project. *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, Palgrave Macmillan, 2002. 142.
11. Az amerikai bevezetést egy néhány túlélő elbeszéléséből összeállított CD-ROM jelentette: *Survivors: Testimonies of the Holocaust*, 1999.
12. Szász János: *A holocaust szemei*. A film.hu interjúja, 2001. augusztus 3. <http://archiv.magyar.film.hu/filmhu/premier/a-holocaust-szemei-filmnevjegy-premier.html>. Letöltés: 2017. augusztus 31.
13. Wieviorka, Annette: *The Era of the Witness*. Cornell UP, Ithaca és London, 2003. Eredeti megjelenés: *L'Ère du témoin*. Plon, Paris, 1998.
14. Szász. Lásd 12. jegyzet.
15. Wieviorka, i. m. 1.
16. Vö. i. m. 54–55.
17. I. m. 56.
18. Idézi Wieviorka, i. m. 66.
19. Wieviorka Dominique Mehl kifejezését használja, i. m. 97.
20. Idézi Wieviorka, 100. Kihagyás és kiemelés, mint az eredetiben.
21. Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies: <http://web.library.yale.edu/testimonies>.
22. Shoshana Felman: The Return of the Voice: Claude Lanzmann's *Shoah*. In: Shoshana Felmann és Dori Laub:

- Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge, 1992. 204–283.
23. Hartman: Learning..., 144. Lásd 10. jegyzet.
24. Alvin Rosenfeld: The Americanization of the Holocaust. In uő: szerk.: *Thinking About the Holocaust: After Half a Century*, Indiana UP, 1997. 143.
25. Wieviorka, i. m. 110.
26. Hartman: Learning... 133.
27. Uo.
28. Hartman: Learning... 144.
29. <http://iwitness.usc.edu>
30. Lásd például Learning from Survivors: The Yale Testimony Project. *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, Palgrave Macmillan, 2002, 133–150.; ill. Witnessing Video Testimony: An Interview with Geoffrey Hartman. *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, no. 1, 2001: 217–232.; ill. Memory.com: tele-suffering and testimony in the dot com era. In Barbie Zelizer szerk.: *Visual Culture and the Holocaust*. Rutgers UP, 2001. 111–126.
31. I. m. 111.
32. Rosenfeld, i. m. 123.
33. Uo. Az eredetileg 1995-ben megjelent tanulmányban Rosenfeld leg részletesebben elemzett példája az „amerikanizálódásra” a Schindler listája. A Spielberg-féle Holokauszt-alapítványról, a VHA öséről ő még pozitív példaként beszél a Fortunoff Archívummal egyetemben, mint a tanúk vallomásainak rögzítésére és megőrzésére tett erőfeszítésekről (i. m. 137.).
34. Witnessing Video Testimony..., 223.
35. Witnessing Video Testimony..., 218–219.
36. Lawrence L. Langer, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. Yale University Press, 1991. és A hősiesség viselkedés fogalmának újradefiniálása. Fordította Hidas Judit. In Kovács Mónika szerk.: *Holokauszt: Történelem és emlékezet*. Hannah Arendt Egyesület – Jaffa Kiadó, Budapest, 2005: 273–284. Hadd jegyezzem meg, hogy az inkoherens narratíva és identitás természetesen az írott szövegnek – fikciónak és dokumentum-szövegnek – is a sajátja lehet. Szűcs Teri például éppen a videóvallomásokban Langer által detektált inkoherencia jelenlétét vizsgálja Kertész szövegeiben: Szűcs Teri: *A felejtés története: A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*. Kalligram, Budapest, 2012.
37. Witnessing Video Testimony..., 220.
38. Introduction. *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, Palgrave Macmillan, 2002, 7.
39. Magyarul a *Népszabadság*ban jelent meg az interjú, 2013. szeptember 14. nol.hu/kultura/a_teljes_kertesz-interju_holokauszt-bohoc_voltam_1412999. Letöltés: 2017. szeptember 14.
40. Ernst van Alphen: A vizuális archívumok és a holokauszt. In: *Enigma* 2004/42. 19.
41. Vö. van Alphen: A vizuális archívumok..., 9. és List Mania in Holocaust Commemoration. In Diana I. Popescu, Tanja Schult eds. *Revisiting Holocaust Representation in the Post-witness Era*. Palgrave Macmillan, 2015. 14.
42. Introduction, 7.

43. Hartman, Geoffrey H.: „Memory. com: tele-suffering and testimony in the dot com era”. In Barbie Zelizer szerk.: *Visual Culture and the Holocaust*. Rutgers UP, 2001: 118.
44. A holocaust... 86.
45. A kifejezést a Diana I. Popescu és Tanja Schult szerkesztette *Revisiting Holocaust Representation in the Post-witness Era* (Palgrave Macmillan, 2015) című kötetből kölcsönzöm.
46. <http://sfi.usc.edu/collections/holocaust/ndt>. Letöltés: 2017. augusztus 30.
47. William Gass: *The Art of Self: Autobiography in an Age of Narcissism*. *Harper's Magazine*, 1994 május, 43–52.
48. *Freak Show: First Person Media and Factual Television*. Pluto Press, London and Sterling, 2000.
49. *The Confessing Nation*, i. m. 103–132.
50. I. m. 111.
51. I. m. 113.
52. Uo.
53. Lauren Berlant: *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham – London, Duke University Press, 2008. vii–viii.



© Fortepan, tm