

Győri Zsolt

Trauma, narratíva, arc

Meghurcolt közösségek krónikái

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

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

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

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

A holokauszt-trauma alakzatai

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

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

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

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

2 *ibid.* p. 70.

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

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

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

Az egyéni trauma felől a kulturális trauma felé

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

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

4 ibid. p. 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16 Czirják Pál: *Elbeszélés-kényszer, dokumentumfilm és a történelmi emlékezet konstruálása*. p. 114.

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



Törvénysértés nélkül

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

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

Verbalizáció és testiség között: kevert traumanarratívák

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



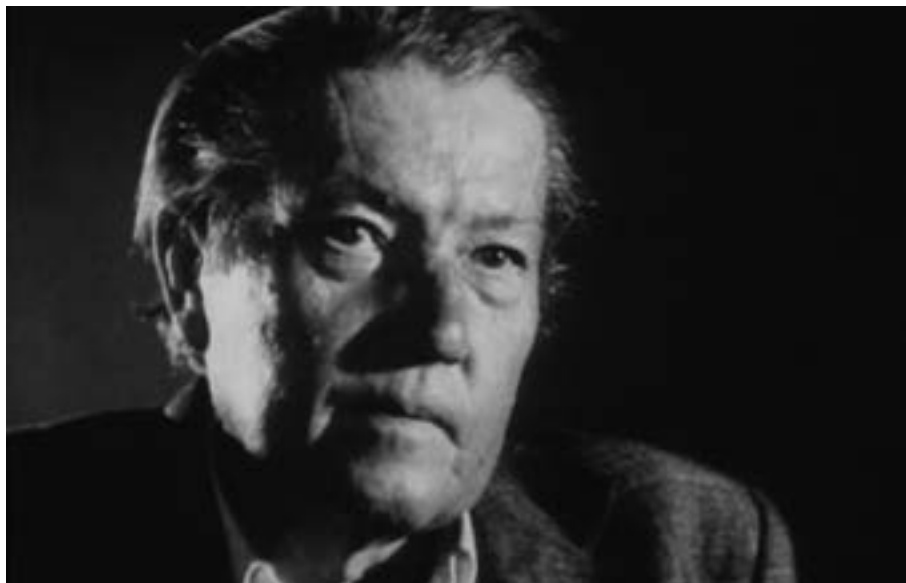
Pócspetri

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

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

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

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



Recsk

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

Traumatikus (el)hallgatás

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

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

elfojtásának kényszere esetükben olyan törést okoz, ami feloldhatatlannak bizonyul.

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

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

hogy az önfeloldozás nagy tudatossággal felépített stratégiáját olvassam ki viselkedéséből.

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

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

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

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



Törvénysértés nélkül

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

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

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

Összegzés

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

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

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

Zsolt Győri

Trauma, Narrative and the Face:

Chronicles of Politically Scapegoated Groups

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

Megjelent a Metropolis könyvtár első kötete!

Vincze Teréz Szerző a tükörben

Szerzőiség és önreflexió
a filmművészetben

Kiadja:
Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső
Kávéház Kulturális Alapítvány

Terjedelem: 296 oldal

Ára: 2600 Ft



A könyv megvásárolható az alábbi helyeken:

Írók Boltja – Budapest 1061, Andrásy út 45.
Gondolat Könyvesház – Budapest 1053, Károlyi Mihály u. 16.
Atlantisz Könyvsziget – Budapest 1061, Anker köz 1–3.
ELTE BTK Jegyzetbolt – Budapest, Múzeum krt. 6–8.
Pécsi Tudományegyetem Jegyzetbolt – Pécs, Ifjúság útja 6.

A könyv online megrendelhető a Kijárat Kiadótól (<http://kijarat.hu>)
és a Metropolis folyóirat szerkesztőségétől
(vidékre postaköltség felszámítása nélkül!
– <http://www.metropolis.org.hu/?pid=23&id=237>).



METROPOLIS KÖNYVTÁR