

Margitházi Beja

Az érzékeny felébresztése**Fotografikus traumanyomok és****mediális emlékezetmunka****(Saul fia, Regina, Varsói felkelés)**

A traumakutatás egyik talán legfontosabb kérdése a traumatikus esemény megtörténése és a vele való szembenézés, feldolgozás közötti időtérítés megértése, melyet Freud a lappangási időszak (latencia) fogalmával kísérelt meg leírni. Miért, hogyan és mitől aktiválódik az emlékezést és megértést egymáshoz közelítő, traumatikus történésekkel való értő szembenézés? Thomas Elsaesser ebből kiindulva a nyolcvanas-kilencvenes évek olyan nagy visszhangot kiváltó holokausztfilmjeit, mint a *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) vagy a *Schindler listája* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993) a zsidó népirtás traumájának kései feldolgozásaként, ugyanakkor a posztmodern állapot és diskurzus elfojtott gyász munkájának következményeként írja le, mely véleménye szerint nem véletlenül esett egybe az ekkoriban körvonalazódó traumaelmélet (*trauma studies*) indulásával. A Cathy Caruth, Dori Laub és Shoshana Felman nevével fémjelzett, pszichoanalitikus ihletettséggű elméletek Elsaesser szerint igen alkalmasak arra, hogy „megértsük a késelem természetét (...) és feltegyük a kérdést: miért éppen most ez vagy az a film?”¹ A traumák irodalmi vagy filmes elbeszélései Elsaesser szerint nemcsak a különböző temporalitások intim kereszteződését hozzák létre, hanem ezen eltérő időbeliségeket

közös perceptuális és szomatikus mezőbe kapcsolják, felfüggesztve a pszichikai és kronológiai idő közötti különbséget, megnyitva az affektusok és jelentések közti közlekedés kapuit.² Bár a továbbiakban nem foglalkozik ezzel az aspektussal, Elsaesser lényegében itt a mediált trauma érzéki és affektív potenciáljára irányítja a figyelmet, melyet – a humán tudományok ezredvégi szenzuális-, illetve és affektív fordulataitól nem függetlenül – később olyan szerzők kezdenek behatóbban vizsgálni, mint Jill Bennett vagy Meera Atkinson és Michael Richardson.³

A holokauszt és a második világháborús atrocitások iránti kortárs filmes és akadémiai érdeklődés egyszerre föl a dokumentumok, archív anyagok felhasználásának és a történelmi traumák affektív vonásainak a kérdését a tanúk utáni (*post-witness*) korba való átlépés küszöbén. A traumatikus élmény érzéki minőségeit aknázza ki Nemes-Jeles László *Saul fia* (2014) című filmje is, amely kiemelkedő, de nem egyedülálló példája a második világháborús egyéni és kollektív élmények érzéki, mozgóképes felidézésének. Ebben a szövegben Nemes-Jeles játékfilmjét két olyan közelmúltbeli dokumentumfilm kontextusában vizsgálom, melyeket szintén a megidézett történelmi eseményekben résztvevő szemtanúk által létrehozott képi vagy

1 Elsaesser, Thomas: Postmodernism as a Mourning Work. *Screen* (2001) no. 42. pp. 193–201. p. 195. (Kiemelés az eredetiben.) A reprezentáció módjait és kereteit problematizálva Elsaesser egyetért Caruth-al abban, a trauma feldolgozásához a nyilvános történelmi események felszíne mögé kell hatolni, személyes emlékek, családi történetek formájában feltárva annak rejtett aspektusait, de figyelmeztet annak veszélyeire, hogy a különböző mediális reprezentációkat történelmi igazságok direkt referenciájú, autentikus felidézéseként értékeljük.

2 *ibid.* p. 197.

3 Bennett, Jill: *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005.; Atkinson, Meera – Michael Richardson: Introduction. In: Atkinson, Meera – Michael Richardson (eds.): *Traumatic Affect*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. pp. 1–21.

írott archív dokumentumok inspirálták, és ilyenként fikciós elemeket és hiteles dokumentumokat ötvöznek. Míg a *Saul fia* az „auschwitz tekersekben”⁴ is leírt eseményeket dolgoz fel, nyíltan megidézve az 1944 augusztusában Sonderkommando foglyok által készített, híres fényképeket, Groó Diána *Regina* (2013) című dokumentumfilmjének egyik kiindulópontja a világ első ismert női rabbijáról, Regina Jonasról (1902–1944) fennmaradt két fotográfia volt; Jan Komasa *Varsói felkelés* (Powstanie Warszawskie, 2014) című lengyel háborús dokumentumfilmje ugyanakkor teljes egészében az 1944-es varsói felkelés idején filmezett fekete-fehér híradófelvételek alapján készült. Mindhárom film fiktív elemeket vegyít történelmi dokumentumokkal, és lényegében három különböző, műfaji vagy egyéb besorolási kategóriákon átívelő, experimentális stratégiát használ az archív vizuális források felhasználására és beágyazására: a *Saul* narratív játékfilmként kísérleti és mainstream gyakorlatokat vegyít,⁵ a *Varsói felkelés* dialógusok formájában ad fiktív szereplőket a restaurált archív anyaghoz, a *Regina* pedig valahol a „poétikus”, illetve „experimentális” dokumentumfilm között helyezkedik el.⁶

Ebben a tanulmányban ezt a három filmet az ezredforduló után átalakuló emlékezetkultúra olyan tipikus darabjaként elemezem, melyek Aleida Assmann szerint

egy „emlékezet utáni” (*post memory*) kor új „emlékezet-közvetítési kereteiben” jelennek meg.⁷ Elemzésemben egyfelől arra szeretnék rámutatni, hogy mi a jelentősége annak, hogy az erőszak és veszteségek elbeszélhetőségének eszközeit keresve Groó és Komasa dokumentum-, valamint Nemes-Jeles játékfilmje feltűnő médiumtudatossággal kezeli saját celluloid-alapú (*Saul fia*), digitálisan felújított (*Varsói felkelés*) és fotó-filmes (*Regina*) nyersanyagait és technikáit. Másrészt a vizsgálat során az analóg fotografikus, archív forrásokat beágyazó hang- és képi stratégiáikat „mediális emlékezetmunkaként” azonosítom be, és amellet fogok érvelni, hogy stílusbeli, műfaji és tematikus különbségeik ellenére, mindhárom film alapvetően a források traumanyomaiban dokumentált „érzéki emlékezetét”⁸ (*sense-memory*) igyekszik megragadni és audiovizuálisan remedálni.

Holokauszt, háborús trauma és utóemlékezet-kultúra

A holokausztrepresentáció módjáról és formájáról szóló korábbi diskurzusok a traumatikus események és ezek felidézése közti feloldhatatlan episztemológiai és morális

4 Az „auschwitz tekersek” öt Sonderkommando tag földben elásott emlékiratainak összefoglaló neveként terjed el a köztudatban. Az 1945 és 1980 között Auschwitz-Birkenau egykori krematóriumainak környékén több fázisban feltárt kéziratok nagy része Ber Mark történész átiratában *Megiles Oyshvits* címmel jelent meg először, ennek későbbi angol fordítása: Mark, Ber – Isaiah Avrech: *The Scrolls of Auschwitz*. Tel Aviv: Am 'Oved Publishing House, 1985. Magyarul az egyik tekercs töredékét lásd: Gradowski, Zalmen: *Auschwitz tekercs. A pokol szívében*. Budapest: Múlt és Jövő, 2017.

5 Erről lásd: Vincze, Teréz: A lelkiismeret hangja. Hang és haptikus érzékelés a *Saul fia* című filmben. *Metropolis* (2015) no. 3. pp. 58–70.

6 Kerner, Aaron: *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. New York: Continuum, 2011. pp. 225–279.

7 Assmann, Aleida: Transformations of Holocaust Memory. Frames of Transmission and Mediation. In: Bayer, Gerd – Oleksandr Kobrynsky (eds.): *Holocaust Cinema in the Twenty-first Century: Images, Memory, and the Ethics of Representation*. New York: Columbia University Press, 2015. pp. 23–40.

8 Bennett, Jill: The Aesthetics of Sense-memory: Theorizing Trauma through the Visual Arts. In: Radstone, Susannah – Katharine Hodgkin (eds.): *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*. Piscataway: Transaction Publishers, 2003. pp. 27–39. Bár Assmann és Bennett e mnemontechnikai fogalmaikat eredetileg a holokauszt emlékezetével és traumájával szoros összefüggésben dolgozták ki, felvetésem szerint a háborús poszt-traumatikus emlékezetre általában véve is érvényesíthetők. Erre Aleida Assmann maga is utal fenti tanulmányában, de a gondolat Marianne Hirschnél is megjelenik, lásd: Hirsch, Marianne: Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. *The Yale Journal of Criticism* (2001) no. 14. pp. 5–37. p. 9–10. [Magyarul: Hirsch, Marianne: Túlélő képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája. (trans. Pintér Ádám) In: Szász Anna Lujza – Zombory Máté (eds.): *Transznacionális politika és a holokauszt emlékeztörténete*. Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014. pp. 185–213.]

ellentmondásokat feszegetve problematizálták a „representáció határainak” kérdését.⁹ Az új évezred holokauszt-filmjeiről szerkesztett kötetükben Oleksandr Kobrynsky és Gerd Bayer arra a tényre hívják fel a figyelmet, hogy a Theodor Adorno, Elie Wiesel vagy Claude Lanzmann erős ellenvetései által fémjelzett, a holokausztrepresentáció lehetőségeit és legitimitását megkérdőjelező kritikai diskurzus – a szemtanúk nemzedékének fokozatos eltűnésével párhuzamosan – egyre inkább átadja a helyét az olyan representációs módok, formai és etikai paradigmák, ábrázolási stratégiák és technikák iránti érdeklődésnek, amelyekkel a traumatikus emlékek életben tarthatóak.¹⁰ Az új évezred holokausztmozija más karakterjegyeket mutat, állítják Bayerék: új történelmi alapokat és felfedezéseket emel be, eddig rejtett vagy kevésbé tárgyalt vonatkozásokat tár fel és tematizál (pl. a Sonderkommando, vagy a civil lakosság felelőssége), és szakít a régi sztereotípiákkal (pl. a passzív zsidó áldozat figurája). A szerzők szerint egyre inkább kifejezésre jut az audiovizuális representáció határainak tudatosítása, a filmes mediáció tényének önreflexív kezelése,¹¹ valamint az archív vizuális anyagok szerepének növekedése, különösen a fényképek beillesztése,¹² mely gesztus expliciten jelzi az emlékezet megváltozott, mediatizált természetét.

Míndez nemcsak a közelmúltbeli holokausztfilmekben figyelhető meg. Aleida Assmann szerint a túlélők által megtestesített élő, kommunikatív kapcsolat fokozatosan elhalványulásával a tanúk utáni korszak az emlékezet-közvetítés új kereteit hozza létre,¹³ melyek az eredeti traumatikus eseménytől való kronológiai és affektív

távolságuk alapján definiálhatóak. Az „azonosulási mód” például a túlélők leszármazottaira jellemző, az „etikai mód” tipikusan másodgenerációs németekre, míg az „empátia mód” egy bárki számára nyitott érzelmi bevonódást tesz lehetővé, személyes, családi vagy nemzeti kapcsolatoktól függetlenül.¹⁴ Ez utóbbi mások szenvedése iránt ébreszt érzékenységet, elősegítve hogy a távoli megfigyelő beleképzelhesse magát egy hasonlóan fájdalmas helyzetbe, ugyanakkor képes legyen fenntartani a távolságot saját maga és a másik között, amennyiben az „*empátia mód (...) a holokauszt traumáját az áldozat szemszögéből rekonstruálja.*”¹⁵ Ha egy ideje már a Marianne Hirsch által definiált „utóemlékezet” (*postmemory*) korában éltünk, melyet a második generációnak az áldozatokétól eltérő, kizárólag történeteken és képeken keresztül megtapasztalt emlékezete határozott meg,¹⁶ az új évezred Assmann szerint már egyértelműen az „emlékezet utáni” (*post memory*) korszak, amikor mindazt, amit a túlélők elsődleges tanúkként megtestesítettek „*újra kell alkotni és újra megtapasztalni mediatizált formában, egy új médiakörnyezetben*”, a későbbi generációk számára is hozzáférhetően.¹⁷

A továbbiakban tárgyalt filmek a felhasznált fotografikus, illetve mozgóképi dokumentumokat mediális „emlékhorgonyként” kezelik, vagyis megőrzik az eredeti archív anyagok történelmi dokumentum státuszát, de segítségükkel Nemes-Jeles, Groó és Komasa egyéni, személyes és közösségi, nyilvános aspektusokat kapcsol össze, tudatosan hozva létre „emlékezet utáni” médiaszövegeket. A múlt így nem csupán témaként vagy történetként idéződik meg, hanem mivel az adott fotografikus vagy filmes médiumok

9 Friedländer, Saul (ed.): *Probing the Limits of Representation: Nazism and the „Final Solution.”* Cambridge: Harvard University Press, 1992.

10 Bayer, Gerd – Oleksandr Kobrynsky: The Next Chapter in the History of Holocaust Cinema. In: Bayer, Gerd – Oleksandr Kobrynsky (eds.): *Holocaust Cinema in the Twenty-first Century: Images, Memory, and the Ethics of Representation.* New York: Columbia University Press, 2015. pp. 1–20. p. 2.

11 *ibid.* pp. 4–5.

12 *ibid.* p. 7.

13 Assmann: *Transformations of Holocaust Memory.* p. 32.

14 Az áldozatok iránti empátia és/vagy azonosulás kérdését, Walter Benjamin, Dominick LaCapra, Giorgio Agamben és Margarete Mitscherlich holokauszt- és trauma diskurzusai alapján, átfogóan és kritikusan tárgyalja Meek, Allan: *Trauma and Media: Theories, Histories, and Images.* London – New York: Routledge, 2011. pp. 133–170.

15 Assmann: *Transformations of Holocaust Memory.* p. 34.

16 Hirsch: *Surviving Images.* p. 9.

17 Assmann: *Transformations of Holocaust Memory.* p. 37.

az egykori traumatikus események testi benyomásait konzerválják, képessé válnak arra, hogy a múltat testi élményként és érzelmi tapasztalatként közvetíthessék, ilyen módon szólítva meg befogadóikat.

Az archív kép érzéki emlékeztének remediálása

Az érzékek emlékeztének (*sense-memory*) fogalmát Jill Bennett művészettörténész traumatikus események olyan affektív emlékeztetmódjaként írja le, amely erőteljesen elkülöníthető a hétköznapi, narratív, direkt reprezentációkkal dolgozó emlékeztetől. Pierre Janet pszichológus és Bessel Van der Kolk pszichiáter traumaelemzései alapján Bennett arra mutat rá, hogy míg a narratív emlékeztet a gondolkodási folyamatokat a nyelv segítségével artikulálja, a trauma emlékének van egy olyan rétege, mely „*kívül esik a verbális-szemantikai-nyelvi reprezentáción.*”¹⁸ Charlotte Delbo holokausztúlélő költő vallomásait felidézve Bennett ezt a testen keresztüli „mély” és „affektív” működésmódot olyanként idézi fel, mint amely dokumentálni képes „*az emlékeztet testi affektus szintjén közvetlenül megtapasztalt és kommunikált fájdalmát.*”¹⁹ Ez az érzéki emlékeztet Bennett megközelítésében a költészet forrása, és a középkori művészethez hasonlóan egy olyan művészeti művelet sajátja, mely nem reprodukálni akarja a világot, hanem a benne megérezett affektusokat regisztrálja, ahogy azt például Gilles Deleuze Marcel Proust szövegeiről kimutatja.²⁰ Az esemény fizikai lenyomatát őrző érzéki emlékeztet Bennett szerint „*nem annyira beszélni képes egy adott emlékről vagy tapasztalatról, hanem kibeszélni belőle – azaz a testből beszélni, mely fenntartja, elviseli az érzést.*”²¹ Nem egyszerűen egy erőszakos, sokkoló traumatikus jelenet részleteiről, hanem annak intim élményéről, a „benn lenni” zsigeri emlékeről van itt tehát szó, egy belső nézőpont, pontosabban „érzőpont” konstatálásáról. Mivel ezeket a mély, belső, értelemmel nem is mindig feldolgozott érzéseket elsősorban a traumatizált alanyok elméje és

teste konzerválja, Bennett szerint ennek az érzéki emlékeztetnek a leképezésére elsősorban a vizuális művészetek (festmény, fotográfia) lehetnek alkalmasak.

Mindez fölveti annak a kérdését, hogy a különböző dokumentumfelvételek, a nyelvi rekonstrukciót mintegy megkerülve, hogyan archiválhatják, akaratlanul is, a különböző traumatikus események érzéki emlékeztetét? Felvetésem szerint az archív álló- és mozgóképi forrásoknak éppen ez az érzéki emlékeztet Nemes-Jeles, Komasa és Groó filmjeinek a fő referenciája akkor, amikor az áldozatok, szemtanúk vizuális dokumentumaiba belefoglalódott intim, érzéki részletekhez, belső néző- és érzőpontokra csatlakoznak rá, amelyek ugyanakkor belépési pontokat jelenthetnek a szélesebb közönség számára is. Az affektív rétegekhez való ilyenfajta, intenzív kapcsolódás igen közel áll ahhoz, amit Assmann az emlékeztet-közvetítés új évezredben jellemzően felerősödő „empátia mód”-jaként ír le, mely kollektív (családi, vallási, nemzeti) identitástól függetlenül teszi lehetővé a holokauszthoz való egyéni viszonyulás kialakítását. Az empátia Assmann számára tudást és képzeletet előfeltételez, de jól elkülöníthető a szánalomtól és a szimpátiától; nem jár totális azonosulással, hanem az én és a másik közti különbség tudatában a mások gyötrelmei iránt felébredő érzékenységet jelenti, mely azon a felismerésen alapul, hogy a kívülálló az áldozatok szenvedésének az átélője, anyja is lehetne.²² Amellett érvelek tehát, hogy az itt tárgyalt három film a fotografikus, filmes dokumentumokat érzéki „emlékhorgonyként” kezelve éri el a nézők affektív bevonódását; Nemes-Jeles, Groó és Komasa az eredeti archív dokumentumok történelmi hitelességét megőrizve egyszerre kísérli meg kibontani ezek nyilvános, kollektív relevanciáját és személyes, egyéni jelentőségét. A filmek emlékeztetmunkájának részletesebb rekonstruálása előtt azonban röviden ki kell térnem az archív források speciális státuszára és a remedializációjuk következményeire.

A második világháborús atrocitások archív képanyagának különleges státusza van a kétezres évek tanúk- és emlékeztet utáni, átmeneti korszakában, mivel az esemé-

18 Bennett: *The Aesthetics of Sense-memory*. p. 28.

19 *ibid.* p. 29.

20 Deleuze, Gilles: *Proust*. (trans. John Éva) Budapest: Atlantisz, 2002.

21 Bennett: *The Aesthetics of Sense-memory*. pp. 33–34. (Kiemelés az eredetiben.)

22 Assmann: *Transformations of Holocaust Memory*. p. 33.

nyekkel való indexikus, materiális, fotókémiai kapcsolatuk révén felértékelődik barthes-i „itt-volt-lét” minőségük, melynek révén köldökszinórként kötik össze a múltat a jelennel.²³ Bár ez az erős referencialitás kiemeli őket a „posztfotografikus” kor²⁴ bizonytalan indexikusságú képáradatából, különböző célú remedializálásuk nem annyira autentikusságukat kérdőjelezi meg, mint inkább eredeti jelentésük megváltozását kockáztatja. Az archív anyagok megjelenése mindig a műalkotás mesterséges, szerkesztett természetét, az emlékezet megkonstruáltságát teszi láthatóvá, ahogy Dagmar Brunow dokumentumfilm és archívhasználat kapcsolatáról írja: „Az archív felvételek (...) az emlékezet médiaspecifikusságának, terjedésének, adaptálásának, lefordításának és kisajátításának kérdését vetik fel. Arra invitálnak, hogy a képi dokumentumoknak az emlékezet megkonstruálásában betöltött szerepére, állítólagos bizonyíték státuszára, azaz a képek ontológiájára kérdezzünk rá.”²⁵

Az archív anyagok között a holokausz dokumentumainak helyzete különösen érzékeny: egyébként rejtve maradt részletekre ugyanúgy rámutathatnak, ahogy félreértésekre és -értelmezésekre is módot adhatnak, mivel a történelmi kontextus adatait nem hordozzák mindig expliciten.²⁶ Tobias Ebbrecht-Hartmann minden holokauszttal kapcsolatos vizuális dokumentum legalább három dimenzióban történő vizsgálatának szükségességére figyelmeztet. A tartalom, kontextus, és felhasználás dimenzióit azért kell gondosan feltárni, mivel egyetlen archív dokumentum státusza sem lezárt: az idők során gyakran változik, anélkül, hogy az eredeti kontextusra utaló jelek első látásra nyilvánvalóak lennének, ráadásul ezek felfejtése sem mindig egyszerű. Ezen túl minden remedializáció²⁷

– legyen az mediálisan rejtett közvetlen hozzáférés (*immediacy*), amikor a médium mintegy kitörli a közvetítettség és ábrázoltság minden jelét, vagy hipermediáció (*hypermediacy*), mikor a médium és a mediális közvetítettség szándékosan látható jegyekkel rendelkezik – a denotációt is módosítja, ami az archív anyagok esetében különösen érzékeny kérdés. Michael Zyrd ezt az archív anyagba kódolt ambiguitást „térbeli és időbeli befejezetlenségként” írja le, mely nem tartalmaz információt a felvétel pillanata előtti, utáni és közbeni, „kereten túli” történésekről: „A történelem nem mutatkozik meg a képen csak úgy, egyszerűen; a kép történelmi bizonyítékként szolgáló képessége a kontextuális keretezésben rejlik, abban, amit elmondanak nekünk (vagy amit felismerünk) a képről.”²⁸

Míg Brunow, Ebbrecht-Hartmann és Zyrd az archív anyag mindenkor befejezetlenségre, hiányosságaira utal, amivel a manipuláció és visszaélés lehetőségét is magában hordozza, Bennett érzeki emlékezet fogalma közvetlenül azokra a véletlenül, akaratlanul rögzített, finom, affektív élményekre utal, melyeket az indexikus, archív kép témája és vizuális jegyei egyaránt őrizhetnek. Ezeket az érzéseket, benyomásokat minden fotografikus vagy mozgóképi archív anyag hordozhatja; a három elemzett film eltérő, explicit és reflektív mediális stratégiákat használ saját archív forrásai érzeki emlékezetének megragadására és felnagyítására. Ezek a remedializációs stratégiák a filmek összetett, „emlékezet utáni” emlékezetmunkájának részei, mivel a felidézett események kivétel nélkül az archív képeken látható szereplők erőszakos halálával végződtek. Történeteik, a filmek révén, egy szélesebb, transznacionális holokausz- és második világháborús narratívába éppúgy

23 Barthes, Roland: A kép retorikája. (trans. Angyalosi Gergely). In: Blaskó Ágnes – Margitházi Beja (eds.): *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*. Budapest : Typotex, 2010. pp. 109–124.

24 Mitchell, William T.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press, 1994. p. 49.

25 Brunow, Dagmar: *Remediating Cultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlin: De Gruyter, 2015. p. 1.

26 Erre utal például Didi-Huberman, Georges: *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press, 2008. pp. 66–67.; Ebbrecht-Hartmann, Tobias: Three Dimensions of Archive Footage: Researching Archive Films from the Holocaust. *Apparatus. Film Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* (2016) nos. 2–3. <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/51/105>

27 Bolter, Jay David – Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*. Massachusetts: MIT Press, 1999. pp. 70–71.

[Magyarul egyik fejezete: Bolter, David Jay – Grusin, Richard: A remedializáció hálózatai. (trans. Babarcsi Katica) *Apertúra* tavasz (2011) <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin>]

28 Zyrd, Michael: Found Footage Film as Discursive Metahistory. Craig Baldwin's *Tribulation 99*. *The Moving Image* (2003) no. 2. pp. 40–61. p. 47.

beágyazódnak, mint a jelen magyar, lengyel és zsidó emlékezetkultúrájába. A továbbiakban külön-külön foglalkozom az egyes filmek remedializációs stratégiáival, közvetlen ábrázolási (*immediacy*) és hipermediációs technikáival, melyek egyszerre aktiválják a források érzéki emlékezetét és az emlékezet-közvetítés empátia módját.

Saul fia: a dokumentálás indexikus traumája

Clara Royer és Nemes-Jeles László forgatókönyvét többek között az auschwitzi táborokban a kivégző osztagokkal való együttműködésre kényszerített speciális zsidó foglyok, a Sonderkommando tagjainak elásott naplójegyzetei inspirálták. A rendezőre ugyanakkor nagy hatással volt az a négy fennmaradt Sonderkommando fénykép, melyek hatására eldöntötte, hogy a fényképezést a film cselekményének fontos pillanatává teszi meg.²⁹ Az 1944 augusztusában a Sonderkommando lázadás előtt a rabok által lopva és sietve készített négy fényképek a művészettörténész Georges Didi-Huberman *Képek mindennek ellenére* címmel szentelt önálló könyvet,³⁰ míg a történészek nagy része ezeket az Auschwitzról fennmaradt „legfontosabb (vizuális) dokumentumok” között tartja számon.³¹ A felvételek közül kettőt (a 280. és 281. számú) vélhetően a gázkamrán belül meghúzódva készítettek, hogy a szabadban heverő holttesteket és a körülöttük dolgozó Sonderkommando tagokat örökítsék meg. A másik kettőn (a 282. és 283.) külső helyszínek látszanak; egyikükön az előtérben lépdelő női alakok a gázkamra felé indulnak; a 283. fotó ugyanakkor a beállítás hiányát „dokumentálja”, a fotós arra tett sikertelen kísérletét, hogy az előbbi jelenetet újra megörökítse. A lengyel ellenállók által kicsempészett negatívok révén a

képek már 1945 után nyilvánosságra kerültek, de retusált, kivágott és dőlésmentesített változatban terjedtek el, pedig az autentikus formátum, méret és pontos keretezés – a képek „fenomenológiája”³² – minden leírásnál sokatmondóbban utal a fotózás különleges, életveszélyes körülményeire.

Az auschwitzi lágerben játszódó, Saul egy napját végigkövető film cselekményében Nemes-Jeles sokkal fontosabb szerepet szán a feltételezett fiú testét megmentő akciónak, mint a fényképezésnek vagy a felkelési előkészületeknek, a film képi világára azonban erőteljesen rányomja a bélyegét a Sonderkommando képek vizuális stílusa, pontosabban az általuk hordozott, bennük megőrzött érzéki emlékezet: az erőszak „fizikai lenyomata,” a belülről, a szemtanúk szemszögéből való látás perspektívája,³³ a szorongás izzó feszültsége, „az érzékek megtámadása,”³⁴ amit az erőszak és a halál közvetlen közlőre való megtapasztalása vált ki, és aminek tárgyát éppen az eredeti fényképek dokumentálják. A *Saul fiát* ilyen értelemben ezen fotografikus fenomenológiai aura filmes kiterjesztésének tekinthetjük, amennyiben nemcsak a fényképen ábrázoltakat, de az ábrázolás módját is rekonstruálja, megismétli: a helyszín, a történések, a bújkálás, a sötétség, az elrántott kamera, a kapkodás és az érzelmi zavarodottság a film egész audiovizuális atmoszférájának alapvető jellemzői lesznek.

A diegetikus világban készített felvételek és az archív fotók között nincs direkt megfelelés: a filmbeli expozíció pillanatában szürke gomolygó füst borít be mindent; de az eredeti Sonderkommando fényképek esetleges fokalizációja és kompozíciós jellegzetességei sokkal közvetlenebb módon épülnek be, tűnnek fel egyes jelenetek emblematikus keretezésében. A fényképek „világzsemlélete”, látásmódja, a bennük kifejeződő borzalom és egzisztenciális jelenlét Saulban, a szemtanú

29 Baeque, Antoine de: Interview with László Nemes. *Son of Saul*, Paris, *Rendez Vous*. Online sajtóanyag, 2015. http://sonyclassics.com/sonofsaul/sonofsaul_presskit.pdf

30 A rendező ebben az interjúban arról is beszél, hogy nem csak a Sonderkommando fényképek, de Georges Didi-Huberman ezekről írt könyve is nagy hatással volt rá. Lásd: Baeque, *ibid.*

31 Stone, Dan: The Sonderkommando Photographs. *Jewish Social Studies* (2001) no. 7. pp. 132–148. p. 132.

32 Didi-Huberman: *Images in Spite of All*. p. 36. A jó szándékú, de valójában torzító képkorrektciókra csak 1985 után derült fény, mikor a képek eredetijét újra felfedezték.

33 Bennett: *The Aesthetics of Sense-memory*. p. 33.

34 Stone: *The Sonderkommando Photographs*. p. 135.



280. számú Sonderkommando-fénykép

fogyolyban testesül meg: a kegyetlen fegyelem és gépiesített erőszak közepette felvett mechanikus mozgásban, látszólagos érzelemmentességben, amellyel az eseményekhez fizikailag közel, ugyanakkor pszichológiailag távol helyezkedik el.³⁵ A 280. és 281. fényképek kompozíciója emblematikus: a kép oldalsó, vastag fekete keretébe maga a gázkamra sötétjében rejtőzködő ágens komponálódik bele, az ajtókereten át, a világosba kinéző szubjektív nézőponti helyzet, ami a film két dramaturgiai kiemelkedő pontján is visszaköszön. A gázkamrát csodával határos módon túlélő fiú megvizsgálása feltűnően hasonló kompozícióban jelenik meg: Saul a háttérbe húzódva, az ajtókereten túlról figyeli ahogyan egy SS orvos diagnosztizálja, majd megfojtja a még lélegző fiút. Saul – aki általában csak maga elé „néz” a lágérben, mint aki nem akarja „látni”, mi történik – ebben a jelenetben szinte tapintható kon-



Saul fia

centrációval, feszülten figyeli a mozdulatokat: ez az esemény rázza fel, innen indul a halott fiú testének rituális eltemetésére irányuló küldetése. Ennek a pillanatnak a párjelenetére a film végén kerül sor, amikor hasonló belső keretezésű kompozíció ismétlődik meg, újra egy fiúval az ajtókeretben; a gyermek ezúttal él, a halál ugyanakkor újra belekomponálódik a képbe. A táborból való kitörésük után a foglyok egy erdei fészerben húzzák meg magukat. Saul egyszerre egy lengyel fiúcskát pillant meg az ajtó előtt, akire tőle szokatlan módon, mosollyal reagál rá – a következő jelenetben elszaladó fiú helyét a fészerre támadó SS katonák veszik át, de ebből a nézők már csak a fegyverropogás hangját hallhatják. Ez a két kiemelt jelenet, a kompozíció újrajátszásával lényegében egy lehetséges narratívába ágyazza bele a 281. és 282. Sonderkommando fényképeket; a beállítás–ellenbeállítás struktúra kiegészíti a fénykép „befejezetlenségét,” megmutatva a „másik oldalt”, a nézőpont tulajdonosát, akinek a történetét éppen elmeséli.

A 283. fénykép elrántott, ferde kompozíciója a híres birsfák ágaival szintén kétszer ismétlődik a filmben. Először abban a jelenetben, mikor a vakmerően improvizáló Saul egy távozó teherkocsira felugorva indul a szomszéd táborban, hogy ott kutasson rabbi után a temetési szertartáshoz. Az út közben elsuhanó fák, hasonlóan döntött kamerállásban feltűnő ágai és levelei egyszerre idézik a szabadság és a veszély testközeli élményét, mivel a tábor elhagyása a borzalmakból való ideiglenes kiszakadást jelent ugyan, de ebben a köztes helyzetben a foglyok felügyelete is sokkal szigorúbb. A faágak elhomályosuló,

35 Hasonlót jegyez meg Stone a Sonderkommando fényképekben kifejeződő attitűdről. Ibid. p. 132.

már-már nonfiguratívva oldódó látványa később a lázadás után kiszabaduló Sonderkommandók futása közben Saul szubjektív nézőpontjából tűnik fel: a kifulladás, ziháló testnek ütköző ágak a menekülés és pánik pszichológiai-fiziológiai állapotához asszociálódnak, csakúgy, ahogyan az eredeti Sonderkommando fényképnek az életveszélyes vállalkozásra utaló, ferde, elrontott expozíciója esetében.

A *Saul fia* reprezentációs politikája tehát abban áll, hogy lágerélet és fogolyélet során átélt atrocitások zsigeri, intim fenomenológiai aspektusait, a traumatizált állapot fényképekbe dokumentált érzéki emlékezetét remedálja. Ilyen értelemben a film mediális aspektusai nem egyszerűen technikai kérdések. Azzal a döntésével, hogy a forgatáshoz 35mm-es celluloid nyersanyagot,³⁶ azaz fotokémiai eljárással dolgozó médiumot használ, Nemes-Jeles tulajdonképpen azt a képontológiát és analóg idexikus kapcsolatot imitálja, játssza újra, amely az eredeti Sonderkommando fényképek és az általuk rögzített látvány között a képkészítés pillantában létrejött és fennmaradt. Ugyanakkor a képekben foglalt érzéki emlékezet fellesztéséhez az is nagyban hozzájárul, hogy az alkotók a koncentrációs láger atmoszféráját egy olyan nem vizuális, lefényképezhetetlen szonikus réteggel teszik teljeskörűvé, amelyben az eredeti hang környezeti zajokból, zörejekből és többnyelvű beszédoszlopokból álló kakofóniáját gondosan kidolgozott sound designnal teremtik újra.³⁷

Túlrestaurálás: reflektálatlan hipermediáció a *Varsói felkelés*ben

A varsói felkelés idején készült híradófelvételek restaurálása a modern lengyel történelem tragikus epizódjáról való megemlékezés hetvenedik évfordulójának egyik legfonto-

sabb vállalása volt. A lengyel hadsereg operatőrei által a náci megszállással szembeszegülő, a város felszabadításáért harcoló Honi Hadsereg és a civil lakosság hatvanhárom napjáról készített felvételeket nemcsak restaurálták, de Jan Komasa teljes egészében ezekre az archív felvételekre alapozva készített háborús dokumentumfilmet, *Varsói felkelés* címmel. Az eredetileg fennmaradt, körülbelül hat órányi, hányattatott sorsú felvétel az elmúlt hetven évben különféleképpen összevágott formában tűnt fel, miután több évig végképp elveszetteknek hitték. Az évforduló alkalmából a Varsói Nemzeti Múzeum nagyszabású projektjeként az eredetileg néma és fekete-fehér anyagot az alaprestaurálás után³⁸ egy gondos kolorizációs és szonizációs folyamatnak vetették alá, melyet szakértők által végzett akkurátus kutatómunka előzött meg. Történészek felügyelték a színek rekonstruálást, gondosan ellenőrizve minden tárgyi részlet autentikusságát, a korabeli textilfestékektől a filmben megjelenő ételek, egyenruhák, rangfokozatok és egykori városi helyszínek beazonosításáig; a város eredeti zajait és a harcok robajait korabeli tárgyak, fegyverek és robbanószerkezetek segítségével rekonstruálták, a képeken megjelenő emberek szavait és mondatait szájrol olvasó beszédszakértők bevonásával fejtették meg, hogy végül a kész szöveget kortárs lengyel színészek közreműködésével szinkronizálják a felvételek alá.

Míg tehát a *Saul fia* főszereplőjének fiktív története az írott naplókából és a helyszínen készült Sonderes fényképekből inspirálódott, Komasa filmje teljes egészében a lengyel felkelők és a német megszállás alatt álló város hétköznapijairól készült dokumentumfelvételekből építkezik, amelyeket egy ebből inspirálódott forgatókönyv³⁹ alapján rendez fiktív narratívába. Az eseményeket két, mindvégig láthatatlan operatőr – Karol és öccse, Witek – fiktív monológjai és kommentárjai

36 A rendező „celluloid dogmájáról” és a filmről lásd Kiss Erika: A filmrendezés művészete a digitális korban (*Saul fia*). *Apertúra* (2016) Tél. <http://uj.apertura.hu/2016/tel/kiss-a-filmrendezes-muveszete-a-digitalis-korban-saul-fia/>

37 A *Saul fia* hanganyagának 80%-a (emberi hangok és környezeti zajok, zörejek) utómunkában készült, Zányi Tamás hangmester több neves díjat is nyert ezért a munkájáért. A film komplex hangtervezését részletesen elemzi Vincze: *A lelkiismeret hangja. Hang és haptikus érzékelés a Saul fia című filmben.* pp. 59–64.

38 A képek épségének megőrzése mellett első körben ez a por, szennyeződés és jelzések eltávolítását jelentette, melyet egy olyan remegésmentesítési, stabilizációs eljárás követett, mely után lehetővé vált a képen megjelenő világ tanulmányozása: az apró tárgyi részletek, mikromozgások, észrevétlen gesztusok megfigyelése az eredeti remegő, instabil képen lehetetlen lett volna. A felújítás részleteiről lásd a film sajtókönyvét: <http://warsawrisingthefilm.com/media>

39 A forgatókönyvet Jan Oldakowski, Władysław Pasikowski, Joanna Pawluśkiewicz és Piotr C. Śliwowski írták.



Varsói felkelés

kísérik és értelmezik, akik nemcsak folyamatosan jelenlévő, a különböző helyszíneken és időpillanatokban történő események, és a néha csak másodpercekre feltűnő személyek között mediálnak, de gyakran interakcióba is lépnek velük.⁴⁰ A fiktív operatőrök érzelmi reakciója így gyakran verbálisan, vagyis narratívan fejeződik ki, ugyanakkor önkéntelenebb, zsigeri testi reakciók a kézikamera mozgásában köszönnek vissza. A dokumentumfelvételek, a Sonderkommandós fotóktól eltérően, képmozgással egészülnek ki, így a bennük megörzött érzéki emlékezet folyamatosabb mozdulatokból bontakozik ki: a kézben tartott kamera a testtel együtt rázkódik vagy esik le a robbantások, becsapódások pillanataiban, a képek remegésében tovább rezonáló detonáció a testeken is végighullámszik; máskor az operatőrök ideiglenes menedékbe húzódó, rejtőzködő pozíciója az utcák, épületek részleges, kitakart látványából fejthető vissza.

A háborús fényképekkel kapcsolatban Marta Zarzycka veti fel a „hallhatósági” dimenzió hiányát, mivel ezeket a képeket „nem süket és néma szereplők lakják be, akik hangtalan térben közlekedenek; a képek gyakran hangokat sugallnak, még akkor is, ha ezek a hangok mindenféle fizikai jelenléttől mentesek is”.⁴¹ A hangok, zajok, zörejek sokkal érzékibben idézik fel a háború borzalmait és traumáját, mint ahogy arra a vizuális anyagok képesek, ezért arra is rendkívül alkalmasak, hogy affektív reakciókat váltsanak ki. Ebbrecht-Hartmann ugyanakkor a holokauszt vonatkozású archív anyagokkal kapcsolatban arra hívja fel a figyelmet, hogy ezeket azért kíséri gyakran zene vagy hangkommentár, mivel a legtöbb esetben hang nélkül maradtak fenn; ez a „némaság” szinte kiprovokálja a hang hozzáadását, ami egyúttal egy adott diskurzusba ágyazás lehetőségeként tétéleződik.⁴² A *Varsói felkelés* esetében mindez érdekes disszonanciát eredményez: a történelmi hitelességgel rekonstruált szonikus atmoszféra, a környe-

40 Milenia Fiedler, a film egyik vágója, a kialakult koncepciót így foglalja össze: „A felkelők túl rövid ideig jelennek meg a színen ahhoz, hogy elmondják a történeteiket. Innen jött az ötlet, hogy a film főszereplőjének olyasvalakinek kell lennie, aki nem jelenik meg a színen, de akinek a jelenlétét, érzelmeit és reakcióit folyamatosan megörökíti a kamera. Az anyag összevágásakor nem a valóság objektív megörökítése volt a célunk, hanem az, hogy a valóság átélőjének szubjektív igazságát megmutassuk.” (Kiemelés tőlem.) Lásd a film sajtókönyvét: <http://warsawrising-the-film.com/media>

41 Zarzycka, Marta: Showing Sounds: Listening to War Photographs. In: Papenburg, Bettina – Marta Zarzycka (eds.): *Carnal Aesthetics: Transgressive Imagery and Feminist Politics*. London – New York: IB Tauris, 2012. pp. 42–53. p. 44.

42 Ebbrecht-Hartmann: *Three Dimensions of Archive Footage*.

zeti zajok és párbeszéd-részletek kétségtelenül alkalmasak az archív felvételek fenomenológiai potenciáljának felerősítésére, de az anyag újravágása, fiktív narratívába rendezése az akkurátusan megteremtett autenticitás ellen dolgozik azzal, hogy fiktív szereplők (professzionális színészek által előadott) monológjaival keretezett, tetszőleges értelmezést ad róluk.

A két kitalált szereplőnek, az alkotó szándék szerint, kulcsszerepe lenne az emlékeztetőkövetítés „empátia módjának” létrehozásában, mivel Komasa általuk azokat a belépési pontokat szándékszik létrehozni, amelyen keresztül bárki közvetlenül kapcsolódhat a várost védő felkelők pozíciójához, és a „szemtanú perspektívájához”.⁴³ A fiktív operatőrök olyan rezonőrök, akik elbeszélőként egyszerre maradnak részesei, elszenvetői és értelmezői eseményeknek. Verbalizált jelenlétük lévén ugyan láthatatlanok maradhatnak, de fiktív, kihangsított agenciájuknak erős értelmező ereje van az archív anyag felett: beszólásaik, kommentárjaik folyamatosan újrakerepezik az eredetileg néma felvételeken láttottakat, legyen szó a képen megjelenő személyek instruálásáról („*Most mosolyogjon!*”, „*Húzódjon egy kicsit balra!*” stb.), vagy a látottakat értelmező hangos gondolkodásról, mely sok esetben egyértelműen az események traumatikus hatását, valamint a civilek és katonák hősiességét hangsúlyozza.

A különböző csatornákon⁴⁴ kommunikált történelmi hitelességgel, valamint a tudományos, a korabeli hangok és színek rekonstruálására törekvő kutatómunkával együtt az archív anyag olyan kivételesen izgalmas, történelmileg értékes forrásanyagként jelenik meg, melyet a technikai feljavítás audiovizuálisan látványossá, ugyanakkor dokumentum-jellegében roncsoltá, sérültté tesz. Wiesław Godzic lengyel médiakutató szerint a *Varsói felkelés*ben az autentikus és inautentikus, fiktív elemek olyan zavarba ejtő módon keverednek, hogy végül egy „*doku-dramatikus elemekkel átszőtt metafilm*” hoznak létre.⁴⁵ Godzic sze-

rint az egykori valódi és az aktuális fiktív filmkészítők így egészen eltérő kapcsolatba kerülnek a képen megjelenő felkelőkkel: míg a felkelők szavait, mondatait gondos rekonstrukciós folyamat azonosította be, a fiktív operatőrök korhűnek szánt hangalámondása inkább autoritatív lesz, és egy vágyott, revideált „*superigazságként*” jelenik meg.⁴⁶ Bármennyire is önreflexívek az operatőröknek a saját helyzetükről folyamatosan tudósító szakmai vagy személyes kommentárjai, úgy számolják fel teljességgel az eredeti, töredékes felvétel potenciális többjelentésűségét, hogy semmilyen módon nem reflektálnának az archív anyag (hiper)mediáltságára.

Az eredeti archív felvételek a német támadások során egyre fogyatkozó varsói lakosságnak azokat a háborús hétköznapjait örökítik meg, amikor a traumatikus élmények és a veszteségek megtapasztalása ugyan mindennapos, de ezt alapvetően egy ismétlődő eseményekre épülő, túlélési rutin szövi át. A lengyel katonák és civil lakosok esküvőkön, temetéseken vesznek részt, fegyvereket szerelnek össze, sebesülteket látnak el, főznek, flörtölnek, de a képeken az éhezés, a rettegés és a halál is megjelenik. Mindez önmagában, szerkesztetlen archív felvételenként is informatív és drámai erejű lenne, Komasa filmjének remedializációs technikája azonban a nézői viszonyulást határozott kihívások elé állítja. Vivian Sobchack vetette fel korábban azt a gondolatot, hogy a dokumentumfilmre ne műfajként vagy műnemként, hanem befogadási módként, tapasztalatként⁴⁷ tekintsünk, melynek nyomán Jaimie Baron vezette be az archív anyagok befogadását jellemző „archív effektus” gondolatát. Ez arra a nézői felismerésre utal, amely érzékeli, hogy az adott felvétel egy másik történelmi időben készült, így a befogadó a különböző temporalitások, az „*akkor*” és „*most*” közti kontrasztot⁴⁸ tulajdonképpen a felismerés pillanatában testesíti meg. A *Varsói felkelés* lényegében ezt az „archív effektust” teszi próbára akkor, amikor a nézőt a fekete-fehér, néma,

43 Assmann: *Transformations of Holocaust Memory*. p. 34.

44 A rekonstrukciós munka részleteiről gazdag dokumentáció és különféle paratextusok (szemléltető anyagok, magyarázatok, leírások, interjúk) állnak rendelkezésre a film honlapján és a DVD-kiadás extráiban.

45 Godzic, Wiesław: Polish Docudrama: Finding a Balance between Difficult and Easy Pleasures. In: Ebbrecht-Hartmann, Tobias – Derek Paget (eds.): *Docudrama on European Television: A Selective Survey*. London: Palgrave Macmillan, 2016. pp. 53–78. p. 68.

46 Ibid. p. 69.

47 Baron, Jaimie: The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception. *Projections* (2012) no. 2. pp. 102–120. p. 104.

48 Ibid. p. 105.

karcos eredeti felvétel meglepően színes, zajos, étellel teli azonnalóságával, digitálisan hozzáadott, mediálisan inorganikus színekkel és hangokkal zavarja össze.⁴⁹ Ezek a megoldások ugyanakkor az archív anyag érzéki emlékezetét kifejezetten egy kortárs, ingergazdag, az érzékek hiperstimulációját nyújtó újmédia környezetben élő közönség számára igyekeznek feléleszteni. Komasa filmjének „emlékezet utáni” emlékezetmunkája tehát valóban felnyitja a múlt traumatikus eseményeihez való érzéki hozzáférés dokumentumfelvételekre épülő lehetőségét, igaz, olyan áron, hogy közben az archív anyag Zyrd és Brunow által is hangsúlyozott lezáratlanságát, nyitottságát egy a jubileumi ünnepléshez illeszkedő, heroizmust éltető narratíva szolgálatába állítja.

Regina: egyéni biográfia és transznacionális archív anyagok

Groó Diána dokumentumfilmje a világ első, 1930-as években hivatalosan felavatott rabbinőjének, Regina Jonas-nak (1902–1944) a történetét dolgozza fel, aki a náci ellenőrzés alatt tartott Berlinben teljesített szolgálatot mielőtt Theresienstadt-ba, majd Auschwitzba deportálták. Annak ellenére, hogy ismerősei és kollégái közül többen is túléltek a háborús borzalmakat, Jonas története és vívmányai több mint öt évtizedre kollektív feledésbe merültek; személyes hagyatékát dokumentumait és leveleit – melyeket deportálása előtt ő maga rendszerezve,

összekészítve adott le a helyi zsidó közösségi központban – a kilencvenes évek elején fedezték fel újra.⁵⁰ A történész Stephanie Sinclair ilyen szempontból Jonas történetét tanulmányos emlékezetpolitikai esetnek látja, melyet „*az emlékezés, felejtés és identitásformálás folyamatai*” alakítottak.⁵¹ A teljes elhallgatás és marginalizáció lehetséges okait keresve Sinclair úgy találta, hogy ebben egyaránt szerepet játszhattak Jonas 1935-ös rabbivá avatásának kétségbeesztő és szélsőséges körülményei, a historiográfiában nőket gyakran érintő nemi előítéletek, és az úgynevezett „*erőtlen felejtés*,” mely a trauma hatására a holokauszt utáni években általánossá vált⁵² – mindezek együtt dolgozhattak azon, hogy Jonas emléke a felejtés homályában maradjon azok között is, akik személyesen ismerték és tisztában voltak általa az elvégzett munka jelentőségével.

Elisa Klapheck 1999-es monográfiáján kívül Groó kísérleti dokumentumfilmje számára csak egyetlen hiteles vizuális forrás állt rendelkezésre: két, Regina Jonasról készült, egymáshoz nagyon hasonló, egész alakos műtermi fénykép,⁵³ melyeken fekete köpenyt és sapkát visel, kezében egy könyvet tart. A Klapheck által feltárt hiteles, írott dokumentumok felhasználásával Groó Jonas életének lineáris kronológiája mentén építette fel a filmjét, de egyéb képanyagok vagy túlélők vallomásainak híján ő is vokális megszemélyesítéssel hidalta át, illetve nagy mennyiségű archív filmfelvétellel töltötte ki a további dokumentumok hiányát. Néhány jólismert dokumentumfelvétel mellett (pl. Hitler az 1938-as olimpián végignézi Jesse Owens győzelmét), Groó saját gyűjtésű fényképeket és

49 A fekete-fehér archív anyagok kiszínezésében rejlő disszonanciára a sajtókönyv egy kortárs, historizáló effektfilm lehetséges befogadói értelmezésével reflektál: „A színek hozzáadása csökkenti az időbeli távolságot és a történelmi események új dimenzióba kerülnek. Egyszerűen valóságosabbak lesznek. A múlt – ahogy Cyprian Kamil Norwind egyszer megfogalmazta – jelené válik, »csak valahogyan távolabbi formában.« (...) Az ebben a filmben felhasznált archív felvételeket nézve kognitív disszonanciát tapasztalunk – miközben a film a lengyel történelem egy fontos eseményét reprezentálja, úgy néz ki, mintha korunkban vették volna fel, díszlet- és jelmeztervezők közreműködésével, autentikus kellékek és számtalan vizuális effektus felhasználásával.” Forrás: <http://warsawrising-thefilm.com/media>

50 A Regina Jonasról fennmaradt elsődleges információs forrás az a kilencvenes évek elején felfedezett dokumentumgyűjtemény, mely levelekből, róla szóló újságcikkekből, beszédei átíratából és a disszertációja egy példányából áll. Jonas monográfiájának, Elisa Klaphecknek ezek alapján az a benyomása támadt, hogy Jonas tulajdonképpen abban a tudatban szerkesztette meg a hagyatékát, hogy ennek alapján a majdani megtalálók megírhatják a történetét. Lásd Sinclair, Stephanie: Regina Jonas: Forgetting and Remembering the First Female Rabbi. *Religion* (2013) no. 43. pp. 541–563. p. 543.

51 Ibid. p. 542.

52 Ibid. pp. 549–557.

53 A Regina Jonasról fennmaradt 1936-ban, illetve 1939-ben készült fényképek Elisa Klapheck monográfiájában jelentek meg először. Lásd: Klapheck, Elisa: *Fräulein Rabbiner Jonas: kann die Frau das rabbinische Amt bekleiden?* Teetz: Hentrich and Hentrich, 1999.

mozgóképeket használt fel, melyekre különböző német, amerikai, cseh és lengyel nemzeti vagy családi archívumokban bukkant, mikor 1920 és 1940 között Berlinben, Varsóban vagy Krakkóban élő zsidó lányokat és nőket ábrázoló képek, felvételek után kutatott. Az eredeti Jonas portré vizuális emlékhorgonyként szolgál számára is, melyet a különböző eredetű archív részletek közötti kapcsolat erősítésére használ fel: a rabbinó fotóról kivágott arca, alakja visszatérő módon, hol előtérként, hol háttérként jelenik meg, a felvételekre kompilálva, vagy Berlin utcáin, szellemként lebegve.

Komasától eltérően Groó hipermediációja transzparens, mivel nemcsak hogy nem próbálja meg elfedni filmjének kompilált természetét, de felkínálja a nézőnek az erre való fokozatos ráébredés lehetőségét. Nagy szabadsággal lassítja, fagyasztja be a felvételeket, vagy járja be a fényképek részleteit Burns effekttel,⁵⁴ amatőr felvételeket vegyítve a hivatalos archív anyagokkal. A Jonas felolvasott leveleit vagy a felidézett visszaemlékezéseket kísérol, Berlin utcáit, kirakatait és lakosait, a korabeli hétköznapi élet nyüzsgését felvillantó képsorok, csakúgy mint a népszerű korabeli slágerek és tradicionális zsidó énekek egyértelműen a Zeitgeist megteremtését szolgáló alkotói gesztusok. A néma filmfelvételek időnkénti lelassítása, illetve a hozzáadott közlekedési zajok, esőkopogás, szélzúgás, illetve az olyan mindennapi mozdulatok „kihangosítása”, mint a szönyegporolás, könyvlapozás, egy esernyő kinyitása, vagy egy vödör víz kiöntése, a banális részletek fenomenológiai, érzéki aspektusát ragadja meg, és teszi elementáris erejűvé. Groó remedializációs stratégiája tehát nyitott és önfeltáró: hipermediációval ér el közvetlen mediációt, így alkotja meg a náci rezsim előtti és alatti Berlin érzéki atmoszféráját.

Jonas két, tartózkodó, lakonikus, beállított fekete-fehér fényképe elsöre aligha tűnik úgy, mintha érzéki emlékezet hordozója lenne; az affektív dimenziók akkor jelennek meg, mikor Groó visszaveti ezekre, illetve Jonas kinyitott arcára a különböző írott források, levelek, cikkek, beszámolók vokalizált, hanganyaggá formált rétegét, illetve Jonas kézírásának és az egyéb archív felvételeknek az érzéki, vizuális textúráit. Így Regina gondterheltnak tűnő, zárkózott, komoly arca és egész külleme fokozatosan töltö-



Regina Jonas (1936)

dik fel személyiségének újabb árnyalataival, miközben az írásaival és leveleivel beállított szubjektív perspektíva révén Groó fokozatosan nyitja meg személyét az empatikus kapcsolódás számára. Jonasnak a zsidó közösség kitartását támogató, a női rabbiságért folytatott küzdelmeiben következetes, optimista és tettekes attitűdjét nemcsak ő maga, hanem egykori kortársai is megerősítik; a filmben mindez egyszerre tudósít a szelíd ellenállás étoszáról, és a közben fokozatosan erősödő antiszemitizmus mélyen interiorizált traumájáról.

Regina korlátozott, hiteles fotografikus reprezentációját további, lányokat és nőket ábrázoló archív felvételek egészítik ki, néha szinte elbizonytalanítva a nézőt a történet valódi főszereplőjét illetően. Egy általános iskolai

⁵⁴ Az amerikai dokumentumfilméről elnevezett „Ken Burns effekt” a filmekbe illesztett állóképek, fényképek lassú pásztázására, egyes részletekbe való belenagyításra vagy eltávolodásra utal.



Regina

osztálytársnak a fiatal Reginára való, felolvasott visszaemlékezéseihez Groó egy olyan archív felvételt társít, melyben egy sötét hajú, tábla előtt felelő kislány közelképeken látható; a lehetséges hasonlóság és az erős asszociációk ellenére a néző fokozatosan ébredhet rá, hogy a képeken látható kislány semmiképpen sem lehet Regina, akiről még felnőtt korából sem maradt fenn mozgóképi felvétel. Ezzel a felismeréssel együtt jár annak a megértése is, hogy ha nem is Reginát látjuk, ennek az élénk tekintetű fiatal zsidó lánynak a története később több ponton is hasonlóságokat mutathat Regina Jonas élet-történetével. Groó a további archív felvételeken feltűnő olvasó, sétáló, gesztusaikban, ruházatukban megkülönböztethető fiatal nők képeivel lényegében Regina Jonas identitásának, személyes stílusának kereteit fokozatosan egy közös, kelet-európai zsidó női értelmiségi sorssá tudja kitágítani. A rendező ugyanakkor egy másfajta fenomenológiai autenticitást teremt meg akkor, amikor a barátok, tanárok, tanítványok, szülők, és újságírók által leírt vallomások, leveleket, újságcikkeket színesekkel és civilekkel olvastatja fel. Ez utóbbiak között ott van ő maga is, illetve saját 86 éves, holokauszt-túlélő

nagymamája.⁵⁵ Mindez egy újabb, nemvizuális, hanghiányosságban indexikus réteggel látja el a jonasi élettörténet felidézését, melyen keresztül Groó nemcsak visszahozza az individualis élettörténeteket a kollektívba, de olyanként definiálja dokumentumfilmjét, mint amely – saját szavaival – „nem a holokausztról (...), hanem a túlélésről szól.”⁵⁶

Összegzés

Az „érzéki emlékezet” koncepciójához kapcsolódva ez az elemzés azokat a mediális technikákat igyekezett feltárni, melyeket a *Saul fia*, *Varsói felkelés* és a *Regina* című filmek a 2. világháború egyéni és kollektív traumáinak a felelevenítésében használtak. Az elemzés azt az „emlékezet utáni” mediális emlékezetmunkát vizsgálta, mely ezekben a filmekben három különböző, de mélyen összefüggő szinten valósult meg. Bár itt a vonatkozó film szoros kontextusában tárgyaltam, ezek a mediális technikák minden további, archív anyagokat is felhasználó, traumatikus történelmi eseményekről készült játék- vagy dokumentumfilm vizsgálata esetében relevánsak lehetnek.

1. Az archív audiovizuális beágyazása. Az archív fotografikus és mozgóképes dokumentumok stilisztikai beágyazása a néma, mozdulatlan fényképek audiovizuális felelevenítésével és integrálásával valósult meg, újrajátszás vagy keretezés (*Saul fia*, *Regina*), illetve eredeti némafilmrészletek restaurálása, színek és hangok hozzáadása formájában (*A varsói felkelés*). Az eredetileg néma, vizuális és nyelvi dokumentumok életre keltéséhez minden esetben érzéki, vibráló szonikus atmoszféra társult, amely kiegészült az érintett szereplők, hősök (*Regina*) vagy láthatatlan karakterek (*A varsói felkelés*) vokális megszemélyesítésével.

2. A tanúperspektíva fenomenológiai adaptálása. Az elemzett filmek mindegyike külön hangsúlyt fektetett a

55 Ahogy Groó leírja: „A lágeri élményt nem tudja visszaadni csak az, aki látta, megélte és túlélte. Egy színész a legnagyobb empátiával vagy háttértudással sem tudja reprodukálni egy dokumentumfilmben azt, ami ki- és elmondhatatlan személyes élményen alapul. Hacsak nem élte át civilként. Civilnek viszont ott volt a nagymamám. Noha nem Theresienstadtban volt, hanem Auschwitzban (...), szükségtelen volt bármiféle instrukció ahhoz, miként mondja el az egykori túlélő visszaemlékezésének szövegét, mert az artikulálandó élmény a sajátja is volt, mivel látta és átélte 17 évesen. Ez a hang tehát nem tud hazudni.” Groó Diána: *Megőrzés és megörökítés. A kép és ami mögötte van: a világ első rabbinjének története*. Budapest: Színházi és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2018. Disszertáció kézirat. p. 44.

56 Ibid. p. 62.

tanúk perspektívájának mozgóképes, fotografikus „tekintetben és tekintet által”⁵⁷ dokumentált megragadására. Ezek a létező személyek nyomán kreált fiktív szereplők, vagy valós személyek a közvetlen környezetükben zajló, gyakran traumatikus eseményeket fényképek (Saul), filmfelvételek (Karol és Witek), fotókból és feljegyzésekből összeállított hagyaték (Regina Jonas) formájában dokumentálták, azzal a világos intencióval, hogy az utókorra, eljövendő generációkra hagyják. A dokumentumokat létrehozó személyek tehát nemcsak szemtanúi, hanem egyben krónikásai, dokumentálói voltak az adott történelmi helyzetnek, jelenlétük érzéki lenyomata pedig beágyazódott az archív forrásokba (l. Sonderkommando fotók; varsói kézikamerás felvételek; portréfotó és levelek), ennek alapján ébresztették és erősítették fel a filmek tanúk fizikai, érzelmi és érzéki nézőpontját, így kínálva fel a nézők számára a másodlagos tanú pozícióját.

3. *A trauma mediális megtestesülése.* Az emlékeztetmunka során az erőszak, veszteségek, károk és hiányok materiális lenyomata a filmek struktúrájában és textúrájában jól láthatóan, vizuálisan is megjelenik, a *Saul fia* hektikus kézikamera-használatában, homályos háttereiben és folyamatos hangzavarában, a *Varsói felkelés* zaklatott vágásaiban, detonációtól remegő képeiben, rejtőzködő-bújálkozó szemszögeiben vagy a *Regina* számtalan forrásból összeállított kollázsában.

Elemzésemben arra is rámutattam, hogy az archív képekben és felvételekben őrzött érzéki emlékezetet ezek a mediális emlékeztetmunkai technikák a közvetlen hozzáférés (*immediation*) és hipermediáció oda-vissza ható játéka közepette bontják ki, a nézőt ilyen módon a teljes immerszió és reflexív távolságtartás termékeny feszültségében tartva. Mindez nemcsak jól illeszkedik a tanúk utáni korszak emlékezet-közvetítésének Assmann által tárgyalt ‘empátia mód’-jához, de az ellen a gyakran emlegetett „elérzékletlenedési folyamat” (*desensitization process*) ellen dolgozik, mely a holokaust és a második világháború traumáját

sem kíméli. Geoffrey Hartmann,⁵⁸ Susan Sontag⁵⁹ és Marianne Hirsch, sok más szerzőhöz hasonlóan, az empátia időnkénti elfáradására, az időről időre bekövetkező szaturációs pillanatokra hívta fel a figyelmet, amelyet gyakran a dekontextualizált, agyonhasznált vizuális dokumentumok „felejtve emlékezést” kiváltó hatása erősít fel.⁶⁰ A *Saul fia*, *A varsói felkelés* és a *Regina* példái azt mutatják, hogy a potenciálisan hozzáférhető, halott kulturális „tárolási emlékezet” (*storage memory*) és az élő, „funkcionális emlékezet”⁶¹ közötti átjárás lehetősége mindig adott lehet az archív dokumentumok érzéki emlékezetet felélesztő gesztusában.

Beja Margitházi

Awakening Sense Memory

Photographic Trauma Marks and Medial Memory Work
in *Son of Saul*, Warsaw Uprising and *Regina*

Recent cinematic evocations and transnational academic interest in the Holocaust and World War II atrocities have raised a sensibility to the affective qualities of historical trauma and generated questions about the mediation of archival sources in a post-witness era. László Nemes' award winning feature film (*Saul fia/Son of Saul*, 2014), as well as Diána Groó's poetic documentary (*Regina*, 2013) and Jan Komasa's war documentary (*Powstanie Warszawskie/Warsaw Uprising*, 2014) were inspired by visual and written archive documents produced by eyewitnesses of the historical events evoked. Associating these three films to the 'empathy mode' of memory transmission, described by Aleida Assmann, this article argues that these films use a special strategy of contacting the 'sense-memory' (Jill Bennett) of traumatic events, preserved in the black and white, silent archival photographic and filmic documents. The author states that the movies perform three different types of medial 'memory work' to recall and audio-visually remediate the deep, sensual aspects of these past traumas.

57 Didi-Huberman: *Images in Spite of All*. p. 36

58 Hartman, Geoffrey: *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

59 Sontag, Susan: *A fényképezésről* (trans. Nemes Anna). Budapest: Európa, 1999.

60 Zelizer, Barbie: *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*. Chicago–London: University of Chicago Press, 1998.

61 Assmann, Aleida: *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, and Archives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.