

Murai András – Tóth Eszter Zsófia

## Hogyan képzeljük el?

### *A holokauszt emlékezete és a helyszín rekonstrukciója dokumentumfilmekben*

Tanulmányunk alap gondolata, hogy a dokumentumfilmek „az eredeti helyszín” rekonstrukciójára törekedve jelentősen hozzájárulnak a holokausztról való tudásunk alakulásához, vagyis a másodlagos emlékezet megteremtéséhez. Hogyan képzeljük el a gettót, a lágert, hová helyezzük a megaláztatások és pusztítások sorát? Mindehhez milyen módszerekkel él a dokumentumfilm mint a kollektív emlékezet eszköze, milyen narratív eljárásokkal és vizuális megoldásokkal építi fel a múltat? E kérdések nem csupán azért fontosak, mert a holokausztról való beszéd egyik sarokpontjához, az ábrázolhatóság szükségességének és egyúttal megjeleníthetetlenségének paradoxához kapcsolódnak, hanem azért is, mert az egykori események térbeli megjelenítése nélkülözhetetlen mind a személyes, mind a kollektív emlékezethez. Az emlékezet a „konkrétban” gyökerezik, időhöz és térhez kötött: a múltról mindig úgy gondolkodunk, mint ami akkor és ott történt.

Írásunkban elsősorban magyar dokumentumfilmeket, valamint a holokauszt reprezentációjában mérföldkőnek számító *Shoah* című 1985-ös Claude Lanzmann-filmet elemezve négy módszert emelünk ki, amelyekkel a dokumentumfilmek a holokauszt helyszíneit rekonstruálják: visszatérés a helyszínre; a múlt jeleinek hiánya; a helyszín elbeszélésekből történő rekonstruálása; archív felvételek használata.

A múltról kialakult tudásunk két alapvető komponensből függ: az emlékezet médiumától és az értelmezési kerettől. Az emlékezéshez nélkülözhetetlenek azok az eszközök (esetünkben a film), amelyekken keresztül a múlt átélhetővé, „megtapasztalhatóvá” válik a jelenben, a közvetítő közegek sajátosságai pedig meghatározzák a múlt értelmezéseinek lehetőségeit.<sup>1</sup> Fontos szerepe van továbbá a kortárs társadalmi keretnek, ugyanis az emlékezés a mindenkori jelen értelmezési keretében zajló konstrukciós tevékenység. Írásunkban kitérünk arra, hogy a szocialista időszakban, amikor tabusították a holokauszt megélt történeteit, a filmes alkotások mégis hogyan ábrázolták ezt a kétszeresen is ábrázolhatatlant. Hiszen míg a holokauszt elbeszélhetlenségének problémája hosszú könyvespolcokat tölt meg,<sup>2</sup> addig ezzel szemben a szocialista rendszerben mind

<sup>1</sup> Film és kollektív emlékezet kapcsolatáról bővebben lásd Murai 2008.

<sup>2</sup> Csupán egyetlen példát kiemelve: Fehéri György a holokausztról szóló dokumentumfilmeket elemző írásában két szélsőséges véleményt különböztet meg: a holokauszt alapjában véve ábrázolhatatlan (Wiesel, Lyotard), illetve mégis ábrázolható, megszorításokkal (Semprun, Klüger). Fehéri 2009: 11–13.

a hivatalos diskurzusban, mind a magánbeszélgetésekben tabutémának számított a holokauszt elbeszélése, illetve egyáltalán a zsidó identitáshoz köthető kérdések tárgyalása.<sup>3</sup>

## AZ ELSŐDLEGES ÉS A MÁSODLAGOS EMLÉKEZET

Az emlékezet és a generációk kapcsolatához más-más nézőpontból közelítenek a különböző emlékezet-elméletek, ugyanakkor közös vonásuk a konstruktivista ábrázolásmód. Ennek egyik megalapozója Maurice Halbwachs.<sup>4</sup> Halbwachs meglehetősen radikális tétele szerint a tökéletes magányban felnövekvő egyén nem lenne képes emlékezni, mivel az emlékezet a szocializálódás folyamán tapad az emberhez. Jóllehet mindig az egyén az, aki emlékezettel „rendelkezik”, az emlékezőképesség mégis kollektív produktum. Bár a kollektívumok nem rendelkeznek emlékezettel, de meghatározóan befolyásolják tagjaik emlékezetét. Még a legszemélyesebbnek mondható emlékek is csak társadalmi csoportok keretei közt zajló kommunikációban és interakcióban születnek meg. Így e feltevés értelmében nemcsak a másokkal kapcsolatos tapasztalatokra emlékezünk, hanem arra is, amit ők maguk mesélnek el, igazolnak és tükröznek vissza. Ezért élményeinkre is mások vonatkozásában, a jelentések társadalmi méretű összefüggésének keretei közt teszünk szert.

„Nem tudunk másként emlékezni, mint hogy megtaláljuk a kollektív emlékezet keretei között a bennünket érdeklő múltbeli eseményeket.”<sup>5</sup>

Az emlékezést tehát úgy is felfoghatjuk, mint a jelen kommunikációját a múlttal: akkor és azáltal keletkezik, amikor és ahogyan a jelen megszólítja. Assmann megfogalmazásában:

„a múltat a jelen nem egyszerűen »befogadja«. A jelent a múlt bizonyos körülmények között fel is keresi.”<sup>6</sup>

A múlt „felkeresését”, az idősíkok, illetve az ezekhez kötődő generációk közötti kommunikációt, a megélt tapasztalat (a holokauszt esetében traumatappasztalat) átörökítésének, átadásának folyamatát és problémáit láthatjuk az elsődleges és a másodlagos emlékezet kapcsolatában.

<sup>3</sup> Erről részletesebben lásd: Erős – Kovács – Lévai 1985. Virág Teréznek és tanítványainak a témához kötődő kutatásai, a tabusítás következménye a második-harmadik generációnál csak a rendszerváltás után jelentek meg: László (szerk.) 1995; Virág 2000, 2001; illetve Virág (szerk.) 1997.

<sup>4</sup> Halbwachs 2000.

<sup>5</sup> Halbwachs 2000: 143.

<sup>6</sup> Assmann 2003: 24.

Az elsődleges emlékezet saját, szubjektív tapasztalaton alapul, ezért töredeztett, s az adott múltbeli eseményt átélő generációnak nincs teljes rálátása, egységes képe a történésekről. A másodlagos a következő generációk emlékezete, amely tagjainak nincsen saját, kortársi tapasztalata az adott múltbeli eseményre vonatkozóan, ugyanakkor az elsődleges, széttöredeztett tapasztalatot a másodlagos emlékezet egységesebbé, letisztultabbá alakítja.<sup>7</sup> Más megközelítésben a Jan Assmann nevéhez fűződő kommunikatív és kulturális emlékezet elhatárolása teszi érthetővé a generációk közötti történelmi traumatapasztalat különbségeit. Assmann kommunikatív emlékezet alatt a kortársakkal osztozott emlékeket érti, példának a nemzedéki emlékezetet említi. Az idő múlásával – egy emberöltő, 40–50 év korszakos határt jelent – az emlékek átalakulnak, vagy amennyiben nem kerülnek átadásra, el is tűnhetnek. Egy emberöltő után a múlt kimozdul addigi emlékezeti helyéből és 80–100 év után már senkinek sem lesz tapasztalata a múlt adott eseményeire vonatkozóan. Ekkor már az eseményekből való közös részesezés helyét a hivatalos mnemotechnika veszi át.<sup>8</sup> Az emlékezetnek ezt a változását követhetjük nyomon a holokauszt reprezentációjával kapcsolatban is, hiszen az 1970-es és különösen az 1980-as évektől a túlélők elbeszéléseinek száma jelentősen megnőtt a dokumentumfilmekben és az interjúkötetekben egyaránt. Fehéri György egy 1998-as konferencia adatait idézve megállapította, hogy az 1980-as évektől emelkedett meg érzékelhetően a holokausztról szóló filmes alkotások száma.<sup>9</sup> Ez az időszak abból a szempontból is jelentősnek tűnik, hogy addigra körülbelül 40 év, vagyis az Assmann által korszakos küszöbnek nevezett idő telt el a holokauszt óta. Ennyi idő után a csoport ama tagjai, akik fiatal felnőtt korukban egy jelentős esemény részesei voltak, időseödve egyre több motivációval rendelkeznek ahhoz, hogy élményeiket rögzítsék és áthagyományozzák. Elképzelhető tehát, hogy a téma iránt megnövekedett érdeklődés nemcsak a politikai légkör enyhülésének, hanem az eseményekhez képest eltelt időnek is köszönhető volt.

Az elfojtott, kollektív felejtésbe kényszerített 20. századi nagy kataklizmákat nyilvánosságra hozó történelmi dokumentumfilmek Magyarországon csak a 80-as években jelentek meg. A sort a második világháború magyar katasztrófáját bemutató filmek, a *Krónika* és a *Pergőtűz* (Sára Sándor rendezései) nyitották meg, emellett a Rákosi-rendszert leleplező filmek is készültek (például: Ember Judit: *Pócspetri*, melyet a rendszerváltásig nem mutattak be; Gyarmathy Livia – Böszörményi Géza: *Recsk*). A holokausztról is készült néhány dokumentumfilm (Jancsó Miklós: *Jelenlét*, a filmet 1965-ös készítésekor nem mutatták be; B. Révész László: *A látogatás*; Gazdag Gyula: *Társasutazás*). A holokauszt témáját feldolgozó dokumentumfilmek azonban többségében a rendszerváltozás után születtek.

Hogyan részesezhetnek a későbbi generációk tagjai a saját traumatapasztalattal rendelkezők „tudásából”? Mielőtt rátérünk arra, hogyan történik (történhet)

<sup>7</sup> Vö. Koselleck 1999.

<sup>8</sup> Assmann 1999: 49–66.

<sup>9</sup> Fehéri 2009: 27.

az elsődleges emlékezet traumatapasztalatának átadása a dokumentumfilmekben, először a traumatapasztalat fogalmát és jelenségét értelmezzük a holokausztra vonatkozóan.

## TRAUMA

A trauma a pszichén keletkezett soha be nem gyógyuló seb. Kai Erikson háromféle traumatípust elemez munkájában. Eszerint az *egyéni trauma* olyan pszichikai behatás, amely olyan hirtelen és brutális erővel töri át a pszichikai gátakat, hogy az egyén nem tud arra hatékony választ adni. A *szociális trauma* károsítja az embereket összefűző kapcsolatokat, és kétségbe vonja a közösség addig meglévő érzését. A *kollektív trauma* pedig lassan és észrevétlenül szivárog be azok tudatába, akik szenvednek tőle, tehát nem jellemzi az a hirtelenség, amelyet általában hozzá kapcsolunk. De mindenképpen sokkal jár együtt, annak fokozatos felismerésével, hogy a közösség nem létezik megtartó keretként az egyén számára.<sup>10</sup>

Erős Ferenc a trauma három szintjét különbözteti meg: *individuális trauma*: traumatapasztalattal csak az egyén rendelkezhet; *csoporth trauma*: több személy hasonló helyzetben elszenvedett élménye; *kollektív trauma*: egyéni elbeszéléseken alapul, ezek az egyéni elbeszélések a forrásai a kollektív traumának. A kollektív trauma a másodlagos emlékezettel van összefüggésben: a saját tapasztalat reprezentációi társadalmi méretűvé teszik/tehetik a következő generációk számára. Erős Ferenc szerint traumatizáltnak lenni azt is jelenti, hogy az esemény képei megszállva tartják a személyt. A kollektív traumánál az élmények közös vonásaira, a megjelenített, elbeszélte események alakzataira és társadalmi hatására figyelünk.<sup>11</sup> Az egyéni traumát a gyógyulás miatt kell elbeszélni, a kollektív traumát azért, hogy tovább éljen, mások is „részeseivé váljanak”.

Heller Ágnes a trauma fogalmát a modernitással tekinti egyidősnek, mivel a felvilágosodás óta nem számít legitim tapasztalatnak az életútban az agresszió, a fizikai-pszichikai bántalom természetessége. A trauma létrejöttének ugyanis az a feltétele, hogy az elszenvedő ne tekintse természetesnek az elszenvedett sérelmeket, jogtalanságokat. A modernitáshoz köthető továbbá az az elképzelés is, hogy a trauma kibeszélés által feloldható.<sup>12</sup> Heller Ágnes szerint a traumaszindróma két különálló részből áll. Egyrészt a traumatapasztalat szindrómájából, másrészt – esetleg sokkal később – a neurotikus trauma szindrómájából. Míg az elsőnek látható jelei nincsenek, addig a másodiknak tünete az elhallgatás, illetve a tagadás. A szerző szerint a trauma olyan puskaövé, mely halálos sebet ejt a pszichén: kezelni, kötni lehet, de sosem gyógyul be, ha mégis, a heg akkor is ott marad.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Erikson 1994.

<sup>11</sup> Erős 2007: 17, 24.

<sup>12</sup> Heller 2006.

<sup>13</sup> Heller 2006.

S. Varga Pál szerint a kollektív trauma részesének, szemben az egyéni traumát elszenvettedel, megvan arra a lehetősége, hogy csoportélményként beszélje ki a traumában feltáruló értelmetlenséget. Szemben az egyedi trauma értelemromboló hatásával, a közösen megélt traumatapasztalat narratív identitásképző tényezővé is válhat az életútban.<sup>14</sup> Takács Miklós a trauma vándorló fogalmáról szóló úttörő írásában viszont ezzel szemben említi a kollektív trauma kibeszéletlenségének következményeként másodlagos traumatizációnak nevezett lélektani jelenséget, amikor a holokauszt túlélők átadják gyermekeiknek saját lelki sérüléseiket. Idézi Dori Laubot is, aki szerint a traumát átélt személyen eluralkodó halálösztön következménye az, hogy nem tudja elbeszélni a vele megtörténteit. Bernard Giesen a tettes-trauma kapcsán szintén azt a motívumot hangsúlyozza, hogy a traumában a traumatizáltak a halálközeli élményt tapasztalták meg. L. J. Michels pedig egyenesen a tettesek és áldozatok hallgatásban megtestesülő koalíciójáról ír. Ezen ábrázolás szerint a tettesek a felelősségre vonás elmaradásának reményében, az áldozatok a traumatizáltság miatt hallgatnak, fojtják el a történteiket.<sup>15</sup> Az unokák generációjának traumatizáltságára egy irodalmi példát is idézhetünk a sok közül: Jean Molla *Sobibor* című regényét, amelyben a szerző ábrázolásában a család kibeszéletlen holokauszt élménye miatt is lesz anorexiás az unoka.<sup>16</sup>

Hogyan válhatnak a holokauszt túlélők élményei társadalmi szintű, kollektív traumatapasztalattá? A trauma elbeszélésekben él tovább. Az elbeszélésekben megjelenő múlt az emlékezések konstrukciói. A reprezentáció, tehát a traumatapasztalat-átadás folyamatának fontos eleme az emlékezeti tér megjelenítése: e nélkül az élmények elbeszélése nem mehet végbe.

## AZ „EREDETI HELYSZÍN” MÓDSZERE A HOLOKAUSZTRÓL SZÓLÓ DOKUMENTUMFILMEKBEN

A személyes élmények elbeszéléséhez és a kollektív emlékezet kialakulásához elválaszthatatlanul hozzátartozik a helyszín leírása, illetve megmutatása. A kollektív emlékezet térbeli és időbeli kötöttségével kapcsolatban írja Assmann:

„Az emlékezés alakzatai megkínávják, hogy egy bizonyos térbeli hely kapcsán öltse-  
nek alakot, és meghatározott időponthoz kötődjék felidézésük. [...] Az emlékezet-  
nek helyszínekre van szüksége, és térbeliesítésre hajlik.”<sup>17</sup>

A történelmi témájú dokumentumfilmek gyakran élnek az „eredeti helyszín” módszerével, vagyis (re)konstruálják a múltbeli események elbeszéléséhez

<sup>14</sup> S. Varga 2009.

<sup>15</sup> Takács 2009: 4–7.

<sup>16</sup> Molla 2008.

<sup>17</sup> Assmann 1999: 39–40.

nélkülözhetetlen teret. A következőkben e (re)konstrukciós folyamat négy alapvető módszerét mutatjuk be.

## Visszatérés a helyszínre – szembesülés a múlt jeleivel

Ebben az esetben a film szereplői, a túlélők, a szemtanúk és a film készítői keresik fel az egykori események helyszínét. A múlt jelei a mában az emlékezési folyamat kiváltói vagy felerősítői. A hely funkciója ekkor az emlékek előhívása, az érzések felidézése, a múlt eseményeivel való szembesítés. Ennek a módszernek kitűnő példáját nyújtja Gazdag Gyula *Társasutazás* című 1984-es filmje.

A filmben 40 évvel a deportálások után térnek vissza Auschwitzba a túlélők, egy Coopturist által szervezett utazás során. A szocialista időszakban az állampolgárok ellenőrzésének egyik módja volt az is, hogy külföldre elsősorban szervezett formában utazhattak. Így csoportosan, idegenvezetéssel mindenekelőtt olyan műemlékekkel ismerkedhettek meg, amelyek a munkásmozgalmi múlt-hoz kötődtek. A csoportos utazási formával az állam képviselői továbbá kisebbségnek tartották annak veszélyét, hogy valaki esetleg nem tér haza, vagyis korabeli szóhasználatnál élve, disszidál. Az auschwitzi kirándulásnak mindezek mellett a felszabadulás 40. évfordulójához kötődő emléktúra jellege is volt, ahogyan azt egy kortárs kritikus hangsúlyozta is.<sup>18</sup> A társas utazás módját a korabeli kritika párhuzamba állította az amerikaiaknak a normandiai partraszállás évfordulójára szervezett nosztalgia kirándulásaival, ahová „nyugdíjasan, pohosan, családdal és Nikon fényképezőgéppel” mentek az egykori partraszállók.<sup>19</sup>

A filmben az emlékezést két jelenség szabályozza: az együttlét, a közösen felidézett múlt és az eredeti helyszín. A kamera szerepe a megfigyelés, az események követése, kevésbé a beavatkozás. A résztvevők már az egy napos, négy Ikarus busszal megtett út során is meséltek. Először az autóbuszban, aztán egy éttermi közös vacsorán idézték fel emlékeiket, azonban nem a kamerának, hanem egymásnak. A beszélgetések, az egymással néha vitatkozó, egymást pontosító, kiegészítő visszaemlékezések nem időrendben elevenítették fel az eseményeket, a néző a túlélők emlék-mozaikjaiból ismerheti meg a deportálások menetét, a lekopaszítást, a lágeréletet. Az elbeszélte történetek tragikumának ellenpontját képezték a film első felében magának a csoportos utazásnak a groteszk jelenségei, a gyülekezés a buszoknál, vagy az étterem békebeli környezete:

„Szmokingos pincérek szolgálják fel a habzó cseh sört, s közben beszélnek az utazók a cementkádokról, amelyekben emberzsírból főzték a szappant.”<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Létay 1985.

<sup>19</sup> Lengyel 1985.

<sup>20</sup> Lengyel 1985.

Auschwitzban, az eredeti helyszín emlékfelidező funkciójának hatására az addig beszélgetők elnémultak, sírva fakadtak, keresték szeretteik nevét a falra vésett áldozatok listáján. A film külön érdekessége egy önreflexív motívum is: magát a rendezőt is láthatjuk szereplőként, amikor segítségére siet egy lábát eltörő idős asszonynak. A kortárs filmkritikus ezt a gesztust úgy értelmezte, hogy a rendező kilépett a szerepéből, és hirtelen magasabbrendűvé vált számára a segítségnyújtás a film elkészítéséhez képest.

„Arról a jelenetről beszélek, ahol egy asszony eltöri a lábát. Egyszerre csak feltűnik mellette a képen a rendező alakja. Baj van, segíteni kell, ott van az események közép-pontja, az ember nem gondolkodik azon, hogy mi lesz majd ezzel a filmen; lesz, amilyen lesz, külön kell megoldani.”<sup>21</sup>

Egy másik kritikus szerint a jelenet ismét a kiszolgáltatottságot szimbolizálta.

„Egy idősebb asszony elesik, jajveszékkel, nem tud felállni. Jönnek a mentők, elszállítják egy ismeretlen nyelvű ország ismeretlen autóján, egy ismeretlen kórházba, egyedül, betegen, kiszolgáltatottan. A múlt nem ereszt. Görög sorsdrámákból másolt olcsó hatásvadászat, mondhatnánk, ha egy játékfilm kockáin látnánk a néni rémült arcát a hordágyon, búcsúzkodó tekintetét a mentőautó ablakából.”<sup>22</sup>

Ez a jelenet azonban ellentételezésként is értelmezhető: békeidőben még láb-törés esetén is számíthatunk embertársaink segítségére, ugyanez nem történt meg a holokauszt áldozataival, akiknek sorsával szomszédaiak sem vállaltak közösséget, és ritkán nyilvánítottak ki velük szolidaritást.<sup>23</sup>

A *Társasutazás* megjeleníti a kollektív emlékezés társadalmi sajátosságait is, az 1980-as években működő emlékezési mechanizmusokat. A történet elején a részvételi jegyüket lobogtató utasok a film során megfogalmazták azokat a félelmeket is, amelyek nemcsak az egyéni életútban feldolgozhatatlan trauma sebeit jelenítik meg, hanem a kortárs környezetet is. Így például az egyik szereplőt önvád kínozza, hogy miért ment engedelmesen Auschwitzba, egy másik a felelősöket kereste. Az egyik visszaemlékező iskolás lányként félt attól, hogy társasága kiközösíti, ha kiderül zsidó származása. Egy másik arról számolt be, milyen félelemmel töltötte el, amikor egy kórteremben Hitler dicsőítését kellett végighallgatnia.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Lengyel 1985.

<sup>22</sup> Székely 1985.

<sup>23</sup> A szomszédok történetét dolgozta fel Varga Zsuzsanna 2005-ös dokumentumfilmje, melynek címe: *Szomszédok voltak*. A Kőszegen forgatott film ismertetője szerint: „Gettó, téglagyár, vasútállomás, tömegsír – ezúttal a magyarországi zsidók szomszédai emlékeznek. Mit tettek és mit tehetek volna? Mit láttak és mit akartak látni a közvetlen közelükben zajló eseményekből a második világháború végnapjaiban?” [http://www.zsurlofilm.com/Szomszedokvoltak/zsu\\_szom\\_m\\_sz.htm](http://www.zsurlofilm.com/Szomszedokvoltak/zsu_szom_m_sz.htm) (Utolsó letöltés: 2010. július 10.)

<sup>24</sup> Székely 1985.

Elek Judit *Mondani a mondhatatlant* című 1995-ös filmjében Elie Wiesel Nobel-díjas író visszatér múltjának két fontos helyszínére: szülőfalujába, Máramarosszigetre és az egykori koncentrációs táborba, Auschwitzba. Az utazás apropója, hogy díszpolgárrá avatják szülőhelyén, ahonnan 15 évesen deportálták. Gazdag Gyula filmjéhez képest ez az alkotás annyiban más, hogy a jelenkori képek és az archív felvételek (a zsidó közösség, a pajeszos fiúk, az iskolában tanuló gyerekek) folyamatosan váltják egymást, a két idősik képeit pedig az író elbeszélése köti össze. A táj ábrázolása fontos szerepet kap a filmben: az erdélyi hegyek, a fenyegető szirtek, vagy az archív filmen a szántóföldön megjelenő kislány képe újra és újra visszatérő motívummá válik; így teremti meg a film az emlékezés térbeli kereteit, amelyekhez az emlékező, hiányukban is, „hazaként” kötődik.<sup>25</sup> Az archív és a jelen idejű felvételek ellenpontozása a filmben mindvégig a hiányt emeli ki: a zsidók hiányát, az elhurcolt és elpusztított emberek valamint a kultúra hiányát, a közösség terének hiányát. Máramarosszigeten az eredeti helyszínek hiányával is szembesül Elie Wiesel: a családi ház eltűnt, a zsinagógát felégették. Auschwitzot, az egykori látogató Wiesel némán, a múlt emlékeivel szembesülve járja be, s közben itt is az archív fotók váltják és ellenpontozzák a jelen helyszíneit.

Varga Ágota *Porrajmos* című, a cigány holokausztot feldolgozó, 2000-ben készült filmjének szereplői a komáromi gyűjtőtáborba látogattak el. Míg Gazdag Gyula és Elek Judit alkotásának szereplői elnémultak az eredeti helyszínen, itt szélsőséges érzelmeket is kiváltott a helyszín. Az egyik cigányasszony futva, jajveszékelve menekült el arról a helyről, ahol összegyűjtötték és több hétig a hidegben fogva tartották őket. „Nagyon rossz erre emlékezni” – mondja másikkal. Valószínűleg a film kedvéért ide látogató csoport tagjai a helyszín hatására egymás szavába vágva idézték fel a múltat, s a precízen felidézett emlékek (hol gyűjtötték a férfiakat és hol a nőket, feküdtek vagy álltak, hogyan küzdöttek az ételért) is vélhetően a hely hatásának köszönhetőek. A filmben számos olyan motívum bukkan fel, amely a cigányok további sorsára, kirekesztettségükre utal, így például annak felidézése, hogy 1965-ig nem költözhettek be a faluba, az erdőszélen éltek sárból tapasztott házakban, a holokausztról nem beszélhettek.<sup>26</sup>

Érdemes kiemelni a filmből egy jelenetet, amely magába sűríti a saját tapasztalat (elsődleges emlékezet) átadását, a következő generációk ehhez való viszonyát (másodlagos emlékezet), valamint az „eredeti helyszín” szerepét. A komáromi gyűjtőhely „alagútjában” áll egy idős cigányasszony, mellette unokája. „Az unokák ismerik a történetet?” – kérdezi a film készítője. „Sokszor hallották már” – feleli a nagymama, s ezt az unoka is megerősíti, aki büszkén vallja cigány származását. A helyszínre érkező érintettek (deportáltak) személyes története összefonódik, miközben természetesen egyéni traumaélményekről van szó, és a kollektív trauma mint élmény megjelenítése, továbbadása a következő generáció tagja szá-

<sup>25</sup> Assmann 1999: 39.

<sup>26</sup> A témáról bővebben: Pócsik 2004.



mára jelenvalóvá válik. A film elkészítése és megtekintése pedig arról tanúskodik, hogy az együttes traumaélmény a reprezentációk során kovácsolódik össze és hagyományozódik nemzedékeken át.<sup>27</sup>

## Visszatérés a helyszínre – a jelek hiánya

Ez esetben a film szereplői és készítői felkeresik az eredeti helyszínt, de a múltnak nincsenek a mában jelei, hiába vannak a szereplők a valódi helyszínen. A visszaemlékezők elbeszéléseinek és a helyszínek jelen idejű képeinek összekapcsolódásából alakul ki a nézőben az emlék.

A legradikálisabb példa erre a *Shoah*, ami több szempontból is mérföldkőnek, megkerülhetetlen alkotásnak számít a holokausztról szóló filmek sorában. A több mint kilenc órás filmben nincsen egyetlen archív felvétel, kép vagy hanganyag sem. Lanzmann munkájában csak jelen idejű képeket látunk, így az alkotás illeszkedik a téma ábrázolási kánonjához: a holokauszt rekonstruálhatatlan, ugyanakkor emlékeznünk kell rá. Archív felvételek hiányában mi tölti ki a több mint kilenc órát? A rendező a múlt felidezésére kérte a túlélőket, az egykori végrehajtókat és a „kívülállókat”, akik tanúi voltak a deportálásoknak, vagy a koncentrációs táborok szomszédságában éltek. Lanzmann olyan kérdező, aki „megpíszkálja” az emlékezetet, tehát, ha a visszaemlékezők inkább hallgatnának a traumatikus élményekről, azt nem hagyja, kérdez, közbevág, pontosítást kér, néha „rábeszélő kényszerrel szorítja beszédre az elhallgatót”.<sup>28</sup> A film célkitűzése a haláltáborok működési gépezetének ábrázolása volt az áldozatok emlékei alapján. Lanzmann-énál részletesebben valószínűleg egy film sem mutatta be a népiért megvalósítását, miközben csak a jelent filmezte, az eredeti helyszíneket úgy, ahogy a film készültekor léteztek.

A mű egyik jellegzetes, s talán legtöbbször látható helyszíntípusa az átlagos, mindennapinak látszó helyszín, ahol nincs jele a múltnak.<sup>29</sup> Egy vasútállomás, ahová a transzportok érkeztek. Házak, ahonnét zsidókat hurcoltak el. A film egyik jelenetében egy chelmnói túlélő beszéli el az elgázosítást. Miközben hallgatjuk, a folyamatosan mozgó kamera Chelmnóba érkezik. A jelenkori helyszínt látjuk: utcák, egy sáros udvar, kiosk feliratú épület. Itt gyűjtötték össze a zsidókat a környékről, teherautóba zárták, majd kipufogógázzal ölték meg őket. Egy másik jelenetben percekig egy átlagosnak tűnő, a múlt jeleivel ki nem tűntetett erdei úton haladunk – teherautóval ide vitték a zsidókat, s mire a helyszínre értek, a gáztól már halottak voltak – halljuk a szemtanút.

A helyszínek az elbeszélés által nyernek értelmet, a verbális közlés tölti meg tartalommal a teret, s a néző a képzeletében a kettőt összekapcsolva konstruálja

<sup>27</sup> Erős 2007: 17.

<sup>28</sup> Tordai 1989.

<sup>29</sup> Hasonló elgondolással fényképek is készültek a holokauszt helyszíneiről. Ezek olyan tájképek, ahol a hiány megmutatása utal az eltűnt emlékezetre: Baer 2003.

meg az emlékképeit.<sup>30</sup> A múlt jeleinek hiánya nem az eltűnt emlékezetre utal, hanem arra, hogy a holokauszt az emlékezetben létezik – ezért is szokták a *Shoah*-t az emlékezés filmjének nevezni.

Ember Judit 1993-ban készült „*És ne vigy minket a kísértésbe...*” című filmjében az egykoron hét hónapos csecsemőként deportált asszonyt vitte vissza abba a közegebe, a faluba, ahonnan édesanyját elindították a magyar csendőrök a halálménetbe, édesapját pedig a munkaszolgálatba. A szülők a hét hónapos kislányt dajkája gondjaira bízták, aki azonban hamarosan a szolnoki gyűjtőtáborba vitte a kisbábát, és visszaadta édesanyjának.

A rendezőt egy interjúban arról kérdezték, hogy korábban miért nem foglalkozott a témával, amire ő válaszában hangsúlyozta, hogy ez tabu volt („amiről nem beszélünk, az nincs”), és „nem érezte szükségét”. Ezért korábbi munkáiban csupán áttételesen jelent meg a téma: például a *Pócspetri* című filmjében az ávósok úgy verték az asszonyokat, mint az ő édesanyját a csendőrök.<sup>31</sup>

Ebben a filmben a helyszínek szintén emlékfelidéző szerepe van, viszont itt a főhősnek nincsen saját emléke a faluról. Azt a rendezői instrukciót kapta, hogy kérdezzen a családjáról a falubeliektől.<sup>32</sup> Az asszony a helyszínen az emlékek hiányával szembesült, pontosabban azzal, hogy a falubeliek emlékeznek arra is, ami előtte és utána volt, például a szobalány arra, hogy az édesapja nadrágja egyszer vasalás közben „megperkelődött”, azonban arra nem emlékeznek, hogyan vitték el őket.<sup>33</sup> A beszélgetés színtere a család egykori háza, amely a szocialista időszakban volt tanácsterem, mozi, tejbegyűjtő központ is.<sup>34</sup> Az alkotás drámai csúcspontja az, amikor az asszony felolvassa édesapja neki írt levelét, amit még közvetlenül a munkaszolgálatba vonulása előtt írt. A film végén egy narrátor olvassa fel mindazt, amit a csendőri jelentésekből tudni lehet a deportálásról.<sup>35</sup>

## Elbeszélésekből konstruált helyszín

A dokumentumfilmek gyakran a „beszélő fejeket” mutatják és az eredeti helyszínt nem, sem a jelenben, sem archív felvételeken. Ebben az esetben a néző csupán a túlélők elbeszélései alapján tudja elképzelni, mi és milyen körülmények között történt(het)et.

Nézzünk ismét a *Shoah*-ból egy részletet! Lanzmann alkalmanként olyan körülmények között beszélteti visszaemlékezőit, amelyek segítik az emlékezést. Abraham Bomba fodrász volt civilben, majd deportálása után a gázkamra bejáratánál kellett levágnia a nők haját. Lanzmann a visszaemlékezés jelenetét egy

<sup>30</sup> Murai 2008: 75.

<sup>31</sup> Surányi 2003: 241.

<sup>32</sup> Surányi 2003: 247.

<sup>33</sup> Schubert 1994.

<sup>34</sup> Zsugán 1993.

<sup>35</sup> Surányi 2003: 247–248.

fodrászműhelyben veszi fel. A szituáció beállított: az üzletben zajlik az élet, hajat vágnak, borotválnak, s Abraham is egy férfi haját igazgatja ollójával és fésűjével, miközben válaszol a rendező-riporter kérdéseire. Lanzmann most is, mint végig a filmben a részletek érdeklik: hány méter volt a gázkamra, hány nő érkezett egyszerre, hogyan és mivel vágták a hajakat, mennyi ideig tartott. Abraham lassan, tagoltan, a tényekre figyelve beszél – míg egy szakaszában a beszélgetésnek kikölkken fegyelmezettségéből, és nem tudja folytatni. Ennél a résznél arról beszél, hogy ismerősök is érkeztek, akiknek a haját neki kellett levágnia: egy barátja felesége és nővére, az ő városából. Abraham sírással küszködik, nem tudja folytatni. Lanzmann tovább biztatja, szinte provokálja: „Folytassa, el kell mondani, ... kötelessége.” – „Nem vagyok rá képes” – válaszol az elmesélhetetlen élmények túlélője. Ezen a ponton a traumatikus emlék ellenáll a felidézésnek. Az emlék nem fordítható át mondatokká. Lanzmann azonban nem tágít, és ott a kamera előtt felszakad a mélyből az elzárt emlék. A *Shoah* az emlékezés mechanizmusát örökíti meg, s ebben a jelenetben a film része annak a folyamatnak, amit kivált jelenlétével.

## Archív felvételek használata

Az archív felvétel – legyen az amatőr film vagy korabeli híradó – az előző korok tapasztalatait, nézőpontjait teszi hozzáférhetővé. A magáncélra készült film sem csak személyes emlék, hanem egyúttal a kollektív emlékezet dokumentuma is, hiszen a privátfelvételeken is ott a kor ízlése, tárgyi környezete, megjelennek rajta a családi rituálék és szerepek. A régi világ öröksége, olyan mozaikja a múltnak, amely ennek az egykori világnak a rekonstrukciójára inspirál. Az archív felvétel, miközben a múlt megcáfolhatatlan igazságának látjuk, emlékhellyé épp a rekonstrukció által akkor válik, mikor a jelenben a töredék köré szőjük a környezetét – vagyis az „eredeti helyszín” az emlékező és az emlék, a jelen és a múlt közötti kommunikációjával válik az emlékezés helyévé. Az archív felvétel bizonyító ereje mint a múlt ellenőrizhetőségének a nyoma akkor is megmarad, ha az új kontextusban, az eredetitől lényegesen eltérő összefüggésben a jelen nézőpontja látja el funkcióval.<sup>36</sup>

A holokausztról szóló dokumentumfilmek jelentős része a túlélők visszaemlékezéseit, a jelen képeit és az archív felvételeket kombinálja, szerkeszti egyetlen egészé, s teszi így a múltat elbeszélhető történetté. Ebben az esetben az archív felvételeknek legalább kétfajta funkciója van. A szinkron időben készült mozgóképek egyrészt a dokumentáris bizonyíték külső kényszerét jelentik, mikor a közösen ismert múltat felidézve a filmet elhelyezik a kollektív tudás szintjén.<sup>37</sup> Másrészt az archívok konkrétan megjelenítik az események szereplőit és körülményeit, a helyszínt és a hozzá tartozó dologi világot, így vizuálisan teremtenek

<sup>36</sup> Murai 2009: 115.

<sup>37</sup> Ricoeur 1999: 371.

meg egy nehezen elképzelhető tartományt. Ugyanakkor a dokumentum értékűnek tekintett felvételeken és az azokból összeállított filmekben is mindig ott az alkotó nézőpontja, hiszen a dokumentumot is az ábrázolás hozza létre.

Témánk kapcsán érdemes két olyan filmet kiemelni, amely kizárólag archív felvételek montázsából áll. A holokauszttal foglalkozó dokumentumfilmek történetében ma már klasszikusnak számító *Sötétség és köd* (1955) a „külső nézőpontot” képviseli – nincs is más lehetősége, hiszen Alain Resnais a koncentrációs táborok felszabadításakor készített felvételeket szerkesztette össze. Alkotásában különböző helyszínekről beszerzett dokumentumok kerültek egymás mellé: az auschwitzi felszabadított táborban a már üres barakkokat tudták felvenni, míg a bergen-belseni táborban az angolok például azt a beállított helyzetet is rögzítették, mikor a csontsovány rabok levest esznek. A képeket mindvégig kommentár kíséri.<sup>38</sup>

Forgács Péter a kor „belülről láttatását” és a mai „külső nézőpontot” állítja párhuzamba: magánfilmek gyűjtőjeként a korabeli családi felvételekből hoz létre önálló műveket. Az amatőr filmes megörökíti a 30-as, 40-es évekbeli saját életvilágát, Forgács pedig utólag avatkozik be a megtalált mozgóképekbe: nemcsak megmutatja a filMLELETET, hanem az eredeti filmek szerkezetét megváltoztatva újabb értelmezését tárja a nyilvánosság elé.<sup>39</sup> A *Privát Magyarország* sorozat éppoly egyedülálló, sajátos példája az archív felvételek használatának, mint amennyire szélsőséges az archív felvételek elutasításában Lanzmann *Shoah*-ja. Lanzmann-nál csak jelen idejű képet látunk és visszaemlékezést hallunk, Forgács viszont kizárólag korabeli felvételekből állítja össze az egyéni élettörténeteket. Természetesen a kettő közötti lényeges különbség, hogy Lanzmann kifejezetten a holokauszt gépezetének működését kívánja a lehető legprecízebben feltárni, míg Forgácsot elsősorban az egyéni sorsok, emberi életutak „kirakása” érdekli, és az emléknymokból, a magánvilágokon keresztül rajzolódik ki a két világháború közötti polgári élet.

A *Privát Magyarország* szinte valamennyi darabja arról szól, hogyan ér össze a személyes élettér és a történelem, hogyan avatkozik be ez utóbbi a magánélet világába, hogyan rendelődik alá az egyén sorsa a körülmények hatalmának. A személyes élettér és a történelem kontrasztja kétféle módon jelenik meg: az amatőr filmes dokumentálja a történelem eseményeit, miközben Forgács beavatkozik ebbe az anyagba (lassítással, feliratokkal, zenével),<sup>40</sup> hogy az utókor nézőpontjából és tudásával állítsa szembe a privátszférát és a történelem zajlását.

*Az örvény*-ben (a sorozat 10. darabja) a Szegeden élő Pető György a családi krónika megörökítője. Családjával, barátaival a békebeli polgárság – legalábbis a filmfelvételek tanúsága szerinti – kényelmes életét éli. Teniszeznek, csónakázik,

<sup>38</sup> Mihancsik 2000.

<sup>39</sup> Forgács Péter *Privát Magyarország* sorozatáról: Forgács 1999.

<sup>40</sup> Forgács Péter egy interjúbán mondja, hogy a lassítás célja „az érzéki láthatóvá tevés, ezért a vágáson kívül talán a lassítás és a kimerevítés az a két dolog, ami formai szempontból a legtöbbet kerül elő”. Vasák 1999: 123.

szeretőjét filmezi, zenél, vadászik – miért nem érzi a veszélyt? Számunkra, nézőknek, akiknek már van rálátásunk a korra, többek között Forgács beavatkozásai miatt is (például a zsidótörvényeket megzenésítve, énekelve, kántálva halljuk az idilli családi felvételek alatt), szinte érthetetlen, miért nem érzi Pető a fenyegetettséget, miért nem a kétségbeesés, félelem jelenik meg a felvételeken. 1940-ben a munkaszolgálatra is elviszi Pető a kameráját, és kis anizxot készít *Egy nap derűs pillanatai a kiszombori zsidó munkásszárad életéből* címmel. Egészen kivételes felvételeken láthatjuk a történelmi katasztrófa első jeleit – a résztvevők számára azonban mintha tréfa volna az egész. „Haragszik az őrmester úr!” – olvassuk az egyik inzerten a mókásan dülöngélő betűket. Az őrmester úr eljártssa, hogy leteremti a vigyázzban sorakozó zsidó munkaszolgálatosokat. Forgács az időbeli távolság áthidalásával, a múlt és a jelen összejátszásával kitűnően érzékelteti, mit jelent a „másodlagos emlékezet” tekintete: távoli korok megfigyelőjé, amely az egyéni élettörténetet, a vizuális magánélet-világokat átvezeti a kollektív emlékezetbe.

\* \* \*

Tanulmányunkban a holokauszttal kapcsolatban az elsődleges emlékezet átadásának, közvetítésének dokumentumfilmes lehetőségeit vizsgáltuk, és ehhez kapcsolódóan röviden áttekintettük a traumák emlékezetével kapcsolatos irodalmat. Írásunk célja az volt, hogy megjelenítsük, miképpen ábrázolható egy olyan traumatikus esemény, amely kibeszélhetetlen, és hatása több generáción ível át.

Az elemzett filmekben a helyszínek kiemelt szerepe volt. A dokumentumfilmek – többek között – a múlt helyeinek (illetve azok hiányának) megjelenítésével és újraalkotásával járulnak hozzá a traumatikus élmény elbeszélhetővé tételéhez. A filmekben szimbolikus jelentősége volt mind az eredeti helyszínre vivő útnak, mind az idő múlásának, mely a kép erejével kétféle módon ábrázolható: az eredeti helyszín és az emberek eltűnésével, azaz a hiány ábrázolásával; valamint az archív felvételek bizonyító erejével.

Úgy tűnik, hogy a traumatikus élmény előhívásánál nemcsak az eredeti helyszín felkeresése, hanem a dokumentumfilm módszer megválasztása is nagy jelentőséggel bír. Lanzmann alapfilmjében a szereplők (és a nézők) az eredeti helyszín hiányával szembesültek, azonban az agresszívnek is mondható kérdezői módszer hatására a traumatikus élmények elbeszélhetővé váltak. Gazdag Gyula filmjében másként volt jelen az alkotó, ő szabadabb teret engedett elbeszélőinek. A filmes ábrázolásmód kiválasztásánál nemcsak a helyszínek lehet szimbolikus szerepe, hanem annak is, hogy az „elmesélhetetlen” ábrázolásánál mennyire a visszaemlékezők emlékeire, illetve annak hiányára hagyatkoznak az alkotók, vagy pedig inkább az archív felvételekre. Míg a holokausztról szóló dokumentumfilmek többsége a korabeli felvételeket ötvözi a jelenkori visszaemlékezésekkel, addig Forgách Péter *Az örvény* című alkotása kizárólag egy családi magánfilmarchívum felvételeiből építkezik.

A holokausztról szóló dokumentumfilmek elemzése csak az első lépés ama folyamat során, amelyben megérteni próbáljuk a traumatikus élményekkel kapcsolatos emlékezet működési mechanizmusait. Nagy kihívást jelenthetne e dokumentumfilmek nézői recepciójának elemzése, avagy az a kérdés is, hogy a holokausztról való tudásunkat hogyan reinterpretiljuk a dokumentumfilmek ábrázoltak hatására. Gyáni Gáborral egyetértve úgy gondoljuk, hogy a filmekben élőszóval elbeszél emlékezet és az archív felvételek alapján kivételes lehetőségünk nyílik arra, hogy miközben számba vesszük a múltrol alkotott narratív konstrukciókat, illetve azok hiányát, bepillantást nyerhessünk a *kollektív tudat folytonos alakulásának múltbeli és jelenbeli folyamataiba* is.<sup>41</sup>

## FILMOGRÁFIA – A TANULMÁNYBAN SZEREPLŐ FILMEK

- A látogatás.* Rendezte: B. Révész László, 82 perc, 1982.  
*Az örvény.* (Privát Magyarország 10.) Rendezte: Forgács Péter, 75 perc, 1996.  
 „És ne vígy minket kísértésbe...” Rendezte: Ember Judit, 1993.  
*Jelenlét.* 1965, 8 perc. *Második jelenlét.* 1976, 19 perc. *Harmadik jelenlét.* 1986, 12 perc – Jancsó Miklós trilógiája.  
*Krónika.* Rendezte: Sára Sándor, 1982.  
*Mondani a mondhatatlant – Elie Wiesel üzenete.* Rendezte: Elek Judit, 110 perc, 1995.  
*Pergőtűz.* I-V. Rendezte: Sára Sándor, 1983.  
*Pócspetri.* Rendezte: Ember Judit, 28 perc, 1982.  
*Porrajmos – Cigány holokauszt.* Rendezte: Varga Ágota, 60 perc, 2000.  
*Recsk 1950–53. Egy titkos kényszermunkatábor története.* Rendezte: Böszörményi Géza – Gyarmathy Livia, 86 perc, 1988.  
*Shoah.* Rendezte: Claude Lanzmann, 570 perc, 1985.  
*Sötétség és kód.* (Nuit et brouillard.) Rendezte: Alain Resnais, 32 perc, 1955.  
*Szomszédok voltak.* Rendezte: Varga Zsuzsa, 65 perc, 2005.  
*Társasutazás.* Rendezte: Gazdag Gyula, 75 perc, 1984.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Assmann, Jan 1999: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.  
 Assmann, Jan 2003: *Mózes, az egyiptomi. Egy emléknym megfejtése.* Osiris Kiadó, Budapest.  
 Baer, Ulrich 2003: Helyet az emlékezetnek. Holokauszt-fényképészet és tájképi hagyomány. *Enigma* (11.) 37–38. 133–157.

<sup>41</sup> Gyáni 2000: 144.

- Erikson, Kai Theodor 1994: *A New Species of Trouble. Explorations in Disaster, Trauma and Community*. W.W. Norton and Company, New York.
- Erős Ferenc – Kovács András – Lévai Katalin 1985: „Hogyan jöttem rá, hogy zsidó vagyok?” (Interjúk.) *Medvetánc* (5.) 2–3. 129–145. Újraközlí: Valuch Tibor (szerk.) 2004: Magyar társadalomtörténeti olvasókönyv 1944-től napjainkig. Argumentum – Osiris, Budapest, 325–339.
- Erős Ferenc 2007: *Trauma és történelem. Szociálpszichológiai és pszichoanalitikus tanulmányok*. Jászöveg Műhely, Budapest.
- Fehéri György 2009: „Lehetetlen, de muszáj... tehát lehetséges”. A holokauszt ábrázolásának problémái. In: Gantner B. Eszter – Réti Péter (szerk.): *Az eltűnt hiány nyomában. Az emlékezés formái*. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 10–34.
- Forgách András 1999: Zárt kertek pusztulása. Forgács Péter és a film. *Metropolis* (3.) nyár, 58–76.
- Gyáni Gábor 2000: Emlékezés és oral history. In: Uő: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Napvilág Kiadó, Budapest, 128–144.
- Halbwachs, Maurice 2000: Kollektív emlékezet. In: Felkai Gábor – Némédi Dénes – Somlai Péter (szerk.): *Szociológiai irányzatok a XX. század elejéig. Olvasókönyv a szociológia történetéhez*. Új Mandátum Kiadó, Budapest, 403–432.
- Heller Ágnes 2006: *Trauma. Múlt és Jövő*, Budapest.
- Koselleck, Reinhart 1999: Az emlékezet diszkontinuitása. 2000 (11.) november. 3–9.
- László Klári (szerk.) 1995: *Magyar emlékműcsesek. Tanulmányok a KÜT pszichoterápiás rendelő gyakorlatából: holocaust túlélők és leszármazottaik terápiája*. SOTE Magartartástudományi Intézet – Magyar Pszichofiziológiai és Egészséglélektani Társaság – Végeken Alapítvány, Budapest.
- Lengyel Péter 1985: Fénytörés. *Filmvilág* (28.) 4. [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=6139](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6139) (Utolsó letöltés: 2010. július 25.)
- Létay Vera 1985: Felhőbe lépő film. Nyugat-Berlin. *Filmvilág* (28.) 6. [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=6093](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6093) (Utolsó letöltés: 2010. július 25.)
- Mihancsik Zsófia 2000: Visszaköpött imák. Holocaust-filmek. Beszélgetés Komoróczy Gézával, Surányi Verával és Tatár Györggyel. *Filmvilág* (43.) 9. [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=3043](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=3043) (Utolsó letöltés: 2010. július 25.)
- Molla, Jean 2008: *Sobíbor. Az elhallgatott múlt*. Ciceró, Budapest.
- Murai András 2008: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Savaria University Press, Szombathely.
- Murai András 2009: Emlék-nyom-követés. Az archív felvételek stílusalakzatai. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, Budapest, 115–129.
- Pócsik Andrea 2004: A romák ábrázolása a rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmekben. *Metropolis* (8.) 2. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=93> (Utolsó letöltés: 2010. július 25.)
- Ricoeur, Paul 1999: A történelem és a fikció kereszteződése. In: Uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Schubert Gusztáv 1994: Az Ember-lépték. És ne vgy minket kísértésbe. *Filmvilág* (37.) 6. [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=1173](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1173) (Utolsó letöltés: 2010. július 25.)

- Surányi Vera 2003: Kimondani a kimondhatatlant. In: Zalán Vince (szerk.): *Az Ember-lépték. Ember Judit portréja*. Osiris Kiadó, Budapest, 241–249.
- Székely Gabriella 1985: Baleset Auschwitzban. Társasutazás. *Filmvilág* (28.) 2. [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=6189](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6189) (Utolsó letöltés: 2010. július 25.)
- Takács Miklós 2009: A trauma vándorló fogalmáról. *Debreceni Disputa* (7.) 5. 4–9.
- Tordai Zádor 1989: Történelem és emlékezés határán. Shoah. *Filmvilág* (32.) 11. [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=5501](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5501) (Utolsó letöltés: 2010. július 25.)
- S. Varga Pál 2009: A trauma értelmetlensége. *Debreceni Disputa* (7.) 5. 3.
- Vasák Benedek Balázs 1999: Határesetek. Forgács Péterrel beszélget Vasák Benedek Balázs. *Metropolis* (3.) nyár. 108–129.
- Virág Teréz (szerk.) 1997: *Elhúzódo társadalmi traumák hatásának felismerése és gyógyítása. Konferencia: Budapest, 1996. november 15–17*. Magyar Pszichiátriai Társaság – Animula Egyesület, Budapest.
- Virág Teréz 2000: *Emlékezés egy szederfára*. Animula Egyesület, Budapest.
- Virág Teréz 2001: „Mély kútba tekinték...”. *Válogatott tanulmányok*. Animula Egyesület, Budapest.
- Zsugán István 1993: Egy titkos filmrendező. Beszélgetés Ember Judittal. *Filmvilág* (36.) 12. [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=626](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=626) (Utolsó letöltés: 2010. július 25.)