

TURAI HEDVIG

## Ismétlés a megismétlődés ellen

Reenactment, holokauszt, dilemmák

Az 1980-as években Németországban született ellenemlékművek nemcsak magát az emlékmű műfaját újították meg, hanem arra is rávilágítottak, hogyan közelítenek a kortárs művészet eszközeivel a holokauszthoz, az emlékezet fenntartásához. A konceptuális művészet például a hiány tudatosításával aktiválta az adott közösség emlékezetét – így emlékeztetett az elpusztítottakra. Diana Popescu és Tanja Schult szerint Esther Shalev-Gerz és Jochen Gerz eltűnő emlékművének<sup>1</sup> legjelentősebb „tette”, hogy a műbe beépítette a közönség reakcióját, a szemlélőkből, csendes tanúkból cselekvő emlékezőket, aktív résztvevőket formált. Az alkotópár bízott abban, hogy a közönség felelős és aktív módon válik „társalkotóvá”.<sup>2</sup> Az emlékműállításban fordulat történt, s éppen a holokauszttal összefüggésben.

Amikor a 2000-es években a reenactment jelentősége a művészetben megnőtt, részben lezajlottak, illetve zajlottak a holokauszthoz kapcsolódó viták. Mérföldkő volt a *Probing the Limits of Holocaust Representation* című konferencia (1992), az ott elhangzó előadások többségét kiadták az azonos című kötetben.<sup>3</sup> A vita ekkor a posztstrukturalizmus, az ún. nyelvi fordulat jegyében folyt. (Csaknem 15 évvel később már etikai kérdések kerültek előtérbe, ahogyan a *Probing the Ethics of Holocaust Culture*<sup>4</sup> kötet jelzi.) Az 1990-es években különösen Hayden White gondolatai váltottak ki nagy ellenállást: a történezt a holokauszt relativizálásával vádolták meg.<sup>5</sup> White lényegében azt mondja, hogy a történészek a történelmet „cselekményesítik”, elbeszélnek, s az elbeszélésüknek stílusa, narratív szerkezete van, a tények nem beszélnek

<sup>1</sup> Esther SHALEV-GERZ, Jochen GERZ, *Emlékmű a fasizmus ellen*, 1986, Hamburg-Harburg. Tizenkét méter magas, egy négyzetméter alapterületű üreges alumínium oszlop, ólomlemez borítással. Alsó részén felirat, német, francia, angol, orosz, héber, arab és török nyelven: „Arra bátorítjuk Harburg lakóit, és a városba látogatókat, hogy írják fel nevüket a mienk mellé. Ezzel elkötelezzük magunkat a további öröködsre. Ahogy mind több és több név fedí be ezt a tizenkét méter magas, ólommal burkolt oszlopot, az fokozatosan egyre mélyebben süllyed a földbe. Egy nap teljesen eltűnik, és a fasizmus ellen állított harburgi emlékmű helye üres lesz. Végül csakis mi magunk vagyunk azok, akik szembe tudunk szállni az elnyomással.” Lásd James E. YOUNG, *Az emlékezet szövege*, ford. BECK András, Enigma, 2003/37–38, 192.

<sup>2</sup> Diana I. POPESCU, Tanja SCHULT, *Performative Holocaust Commemoration in the 21st Century*, *Holocaust Studies*, 2020/2, 138.

<sup>3</sup> *Probing the Limits of Holocaust Representation: Nazism and the „Final Solution”*, ed. Saul FRIEDLANDER, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1993.

<sup>4</sup> *Probing the Ethics of Holocaust Culture*, eds. Claudio FOGU, Wulf KANSTEINER, Todd PRESNER, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2016.

<sup>5</sup> Wulf KANSTEINER, Todd PRESNER, *Introduction: The Field of Holocaust Studies and the Emergence of Global Holocaust Culture = Probing the Ethics of Holocaust Culture*, 1–43.

magukért.<sup>6</sup> Mivel a történelemhez nincsen közvetlen hozzáférésünk, a történelemhez is a nyelven, közvetítőkön át tudunk eljutni. S ez a holokauszttal kapcsolatban komoly kérdéseket vetett fel. „A történelem posztstrukturalista poétikája úgy közelíti meg a holokausztot, mint bármely más történelmi pillanatot, azt állítva, hogy maguk az események nem választhatók el azoktól, akik ezeket az eseményeket felidéznek.”<sup>7</sup> Az (akkori) kortárs művészet, a posztstrukturalizmustól nem függetlenül, a holokausztot a közvetítőkön keresztül, az idő távolságából vizsgálta, s magára a közvetítőre, az emlékezet működésére, a mediatisáltságra fókuszált. A holokauszttal foglalkozó reenactment maga is része volt annak az intellektuális, kulturális kontextusnak, amelyet a posztstrukturalizmus, az emlékezet és történelem, a múlt iránt megnövekedett érdeklődés, a holokausztdiskurzus megújulása, a generációváltás, a hagyományos realizmust felváltó új művészi eszközrendszer, az ellenemlékmű létrejötte alkotott.

\*

Az első holokauszt reenactmentek a táborok felszabadításának szinte „másnapján” készült képek. A tömeges, nagyüzemi ölés „munkamenetéről”, a mindennapos kínzásokról ugyanis nem készültek képek, saját gyilkos tetteiket nem dokumentálták az elkövetők. A koncentrációs és megsemmisítő táborokról fennmaradt fényképeket az SS bürokrácia készítette (kivéve négy, a fogvatartottak által, titokban megszerzett géppel, titokban készült fényképet).<sup>8</sup> A táborok felszabadítása után a holttestek tömege, az élő halottnak látszó emberek megrendítő képei bizonyítékok voltak, de a következményekről, és nem a hogyanról beszéltek. A felszabadult táborlakók meg akarták mutatni, mi és hogyan történt a táborokban. Rekonstruálták, megmutatták a kínzás, gyilkolás módjait, nem utolsó sorban a fényképezés, a megörökítés, az archiválás érdekében. Megmutatták, ahogyan „tényleg volt”, mert csak ők tudták megmutatni.<sup>9</sup> Ezeknek a reenactmenteknek a motivációja és jelentése a hiányzó információk pótlása és megőrzése. Ezek az újrajátszások és a róluk készült fényképek a könyvekbe, múzeumokba, filmekbe úgy mentek át, mint eredeti események, ritkán tüntetve fel, hogy valójában reenactmentek, vagy a háború utáni szimulációk. Ahhoz hasonló folyamat ez, ahogyan Nikolaj Jevrjinov megrendezte a *Téli Palota ostromát* 1920-ban, majd Szergej Eisenstein 1927-ben megismételte, és *October* című filmjében (1927) felhasználta. Ezek a képek ma gyakran úgy funkcionáltak, úgy

<sup>6</sup> Hayden WHITE, *A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája*, ford. JOHN Éva = H. W., *A történelem terhe*, Budapest, Osiris, 1997.

<sup>7</sup> Keith MOXEY, *Művészettörténet ma: Problémák és lehetőségek*, ford. TURAI Hedvig, *Balkon*, 2002/1–2, 11.

<sup>8</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Images in Spite of All*, transl. Shane B. LILLIS, Chicago – London, The University Press of Chicago, 2003.

<sup>9</sup> Rachel E. PERRY, *The Holocaust is Present: Reenacting the Holocaust, Then and Now*, *Holocaust Studies*, 2020/2, 156.

szerepelnek történelemkönyvekben, mint az októberi forradalom dokumentumai. Inke Arns ezt propagandacélokra készült reenactmentnek nevezi.<sup>10</sup> A felszabadult táborokban készült holokausztt reenactmentek azonban nem propagandacélból készültek. A korábbi rabok saját testükkel demonstrálták a történeteket. Rachel R. Perry cikkében így ír erről: „mintha azt mondták volna [a túlélők], hogy így volt, látjátok? Megmutatjuk nektek! Mintha kiforgatták volna Santayana híres aforizmáját (miszerint, akik nem ismerik a múltat, arra kárhozzátanak, hogy megismételjék azt), és azt mondták volna: »Akik nem ismerik a múltat, azoknak megismételjük«”.<sup>11</sup> Ezeknek a reenactmenteknek a motivációja a hiányzó dokumentum performatív pótlása, majd fényképként archiválása. Rachel Perry szerint a korai reenactmentek az archívum számára készültek.

Perry külön csoportban, reenactmentként tárgyalja azokat a színházi előadásokat is, amelyeket a túlélők maguk játszottak. Az önmagukat újrarázó túlélők részvétele, szerepeltetése is értelmezhető reenactmentként, s véleménye szerint túlélési, megküzdési stratégiát jelentettek. Ugyancsak korai reenactmentként értelmezhetőek azok a fényképek, amelyeken a túlélők visszaveszik a tábori csíkos ruhát, s ebben fényképeztetik magukat: az életben maradás megörökítésének aktusa ez, a túlélők saját kontrollja.<sup>12</sup> A megemlékezések is gyakorta zajlottak úgy, hogy a túlélők tábori rabruhában meneteltek, mintegy eleven emlékművet alkotva,<sup>13</sup> s nagy nézőközönségük is volt. Erdélyi Lajos fotóművész, holokauszttúlélő megtartotta a csíkos tábori ruháját, ebben látható több fényképén. A rabruhát újra felöltve, emlékezésre és emlékeztetésre is használta, mielőtt a Washingtoni Holokausztt Múzeumnak ajándékozta volna.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Inke ARNS, *A történelem megismétli önmagát: Újrarázó-stratégiák a kortárs (média) művészetben és performanszban*, ford. LAKÓ Zsigmond = *Re:Re. Művészi újrarázó. Az újrarázó művészete*, szerk. SÜLI-ZAKAR Szabolcs, Debrecen, MODEM, 2023, 31. – Hasonló története van a második világháború egyik emblematikus képének, az Iwo Jima elfoglalása, a zászlókitűzés képének. Lásd erről például a Mai Manó Ház blogját: „A fotó történetéről szinte évente derül ki valami újdonság, ami biztos; a képet Joe Rosenthal az AP hírügynökség fotósa 1945. február 23-án készítette Iwo Jimán a Szuribacsi hegycsúcson. Ám pár órával előtte szintén készült egy fénykép; a vulkanikus hamuval borított magaslaton egy szétlőtt japán radarberendezés antennájára tűzték ki azt a USS Missoula szállítóhajóról származó amerikai zászlót, amit Louis R. Rowery őrmester, a Leatherneck katonai magazin tudósítója 10.37-kor fényképezett le. De nem ez lett a világ egyik leghíresebb felvétele.” [https://mamanohaz.blog.hu/2019/10/22/ismet\\_ujrairtak\\_a\\_vilag\\_egyik\\_leghiresebb\\_fotojanak\\_tortenetet?token=65086383edc3ac88137470ad70ac9959](https://mamanohaz.blog.hu/2019/10/22/ismet_ujrairtak_a_vilag_egyik_leghiresebb_fotojanak_tortenetet?token=65086383edc3ac88137470ad70ac9959) (Letöltés ideje: 2024. január 28. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

<sup>11</sup> PERRY, 157.

<sup>12</sup> Barbie Zelizer idézi PERRY, 167.

<sup>13</sup> *Uo.*, 166.

<sup>14</sup> Köszönöm Erdélyi Lajos örököseinek a közlési engedélyt, valamint Erdélyi Lajos lányának, Tamara Segalnak a következő történetet: „Apámat meghívta az Englewood, New Jersey zsidó iskolája, Moriah School of Englewood, hogy beszéljen a deportálásáról... Akkor az én lányom 7-8-ikos volt, és Apám bevitte a ruháját az osztályba. Ott kiválasztott egy fiút, aki akkora volt, mint ő 15 évesen, amikor deportáltak... és feladta a ruháját a gyerekre. Teljes csend lett.” (e-mail, 2024. február 6.)



[1. kép] Erdélyi Lajos édesapjával, Erdélyi Emillel, Marosvásárhely, 1945.<sup>15</sup>  
© Erdélyi Lajos örököseinek szíves engedélyével



[2. kép] A koncentrációs táborokra emlékező tömeg, Marosvásárhely, 1946. május 3.<sup>16</sup>  
© Erdélyi Lajos örököseinek szíves engedélyével

<sup>15</sup> „Tizenöt hónapos gettó- és KZ táborbeli élet után ismét Marosvásárhelyen. A Nagyalomásról a lakásunk felé vezető úton megállított minket Kántor úr, a főtéri fényképész.” ERDÉLYI Lajos, *Túlélés: Egy fotográfus visszaemlékezése*, Budapest, Záchor Alapítvány, 2012, 193.

<sup>16</sup> „Hazatérésünk után tíz hónappal, 1946 május 3-án a város főteréről gyalogmenet indul a Koronkai úti téglagyár felé. Az emlékező tömeg élén három, a koncentrációs táborok csíkos rabruháját megőrző volt deportált. Közülük balról az első dr. Erdélyi Emil.” *Uo.*, 199.



Wanda Jakubowska, aki maga is túlélő volt, *Az utolsó állomás* (1948) című filmjében auschwitzi rabtársait szerepelteti: a filmet magában a táborban forgatták (erre több mint negyven évvel később Stephen Spielberg a *Schindler listája* forgatásakor már nem kapott engedélyt). Jakubowska kritikusai filmjének hitelességét, szigorú realizmusát emelték ki és értékelték,<sup>17</sup> ennek köszönhetően későbbi filmekben dokumentumbetétként is használták – maga Jakubowska „para-dokumentumfilmnek” nevezte munkáját.<sup>18</sup> Ekkor, azaz néhány évvel a háború után még nem alakultak ki „szabályok” sem a történeti, sem a művészi feldolgozások vonatkozásában, s nem folytak viták az ábrázolás lehetőségeiről, esélyeiről, figyelembe veendő korlátokról, sőt tilalmakról sem. Jakubowska filmje épp ennek a nyelvnek – a holokausztábrázolás ikonográfiájának – a kialakításában játszott szerepet.<sup>19</sup> És épp ezért van jelentősége annak is, hogy Balázs Béla (aki 1948-ban a Film Polski, a lengyel állami filmügynökség művészeti tanácsadója volt) lelkesedett a filmért, ugyanakkor már ekkor érzi, hogy ezeket az eseményeket nem lehet úgy ábrázolni, mint egy klasszikus tragédiát, komédiát vagy akár regényt.<sup>20</sup> Ezekben a formákban, amelyeknek motivációja s funkciója a közlésvágytól a dokumentáláson át a megemlékezésig, emlékeztetésig terjedhet, van egyfajta emancipatorikus lehetőség is. Hiszen ezt a túlélők immár nem kiszolgáltatott helyzetben, hanem saját akaratukból, önmaguk hajtják végre.

Georg Mosse szerint<sup>21</sup> a háborús reenactmentek vonzereje is részben abból a vágyból fakad, hogy a háborúk örökségét kontrollálják, irányításuk alatt tartásuk a



[3. kép] Erdélyi Lajos: *Moriah School of Englewood*, New Jersey, 2002.

© Erdélyi Lajos örököseinek szíves engedélyével

<sup>17</sup> Bosley Crowther, a *The New York Times* kritikusat idézi Tina WASSERMAN, *Monstrous Daisies: Reenacting Auschwitz in Wanda Jakubowska's Ostatni Etap*, *Holocaust Studies*, 2018/1, 95.

<sup>18</sup> Jakubowskát idézi WASSERMAN, 96.

<sup>19</sup> *Uo.*

<sup>20</sup> Balázs Bélát idézi WASSERMAN, 98. Balázs Béla Jakubowskához németül írt leveleit magyarul nem adták ki. Erről lásd Stuart LIEBMAN, *Béla Balázs on Wanda Jakubowska's The Last Stop: Three Texts*, transl. Stuart Liebman, Zsuzsa BERGER, *Slavic and East European Performance*, 1996/3, 64–70. A kéziratot a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattárában őrzik. Ms 5021/102. A leveleket angol fordításban Stuart Liebman adta közre idézett cikkében.

<sup>21</sup> Georg Mosse-t idézi Dora APEL, *Historical Reenactment: Romantic Amnesia or Counter-Memory?* = D. A., *War Culture and the Contest of Images*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2012, 52.

részvevők. A táborok felszabadítása után készült tábori reenactmenteknek is része, hogy a túlélők maguk akarják megmutatni, mi történt velük. Ugyanakkor nemcsak a világ tudomására akarják hozni, hogyan történt, hanem saját cselekvőképességüket is gyakorolják, saját integritásukat is helyreállítják: „Mi tudjuk, mi megmutatjuk, velünk már ezt nem lehet.”<sup>22</sup> A korai tábori reenactmentek az elmondás vágyáról tanúskodnak, és abba a gondolatkörbe illenek, amit David Cesarani fejtett ki, azaz, hogy nem hallgattak a túlélők, nem a némaság uralkodott. A fent érintett reenactmenteket is ebbe az összefüggésbe helyezném: az áldozat vágya, hogy a világ tudomást szerezzen a történekről. A tanú, túlélő beszélni akart, más kérdés, hogy meghallgatásra talált-e.

Amikor Collingwood történészként a pozitivista történelemszemlélettel szemben azt javasolta, hogy ha igazán meg akarjuk érteni a történelmet, újra kell gondolnunk, újra kell játszsanunk (reenact) a történelem szereplőinek gondolatait, akkor azt akarta pótolni, ami a történelemből kimaradt, amit nem lehet csupán a tényeken keresztül elérni. A történelmi képzeletet, sőt az érzelmeket kell mozgósítani. Ahogyan Inke Arns megfogalmazta, az absztrakt történelmi tudást eleven emberi érzelmekkel lehet megtölteni a reenactment segítségével.<sup>23</sup> A történelmi újrajátszások a történelem érzelmi fordulatát (affective turn) is jelzik, az egyén a történelmet személyes fizikai és pszichológiai tapasztalatként élheti át.<sup>24</sup>

Miközben az oktatásban és a múzeumokban ez az átélés, az ún. „edutainment” jegyében ma már elfogadott gyakorlat lett a reenactment, amivel szórakoztatva tanítanak, történelmi szimulációkkal bevonják a látogatókat, a holokauszt reenactmentekkel más a helyzet. A kutatók, történészek, a holokauszt múzeumok fenntartásokkal kezelik. Rachel Perry idézi a Washingtoni Holokauszt Múzeum által kiadott, oktatóknak szóló segédanyagot, amely a holokauszt reenactmentet nemkívánatosnak, leegyszerűsítőnek, trivialisálóknak tekinti.<sup>25</sup> Thomas Laqueur ugyanezen a véleményen van, ízléstelennek tartja, mivel a szenvedés szimulációja nemcsak leegyszerűsít, trivialisál, hanem – ami ennél jóval veszélyesebb – nyersanyagot adhat a holokauszttagadók kezébe.<sup>26</sup>

A 2000-es évek művészi reenactmenjtei irányították a figyelmet ezekre a korai, a felszabadított táborokban készült fényképekre is, amelyeket csak utólag, visszatekintve nevezünk reenactmentnek.<sup>27</sup> Ezekről a fotókról, ha bekerültek a holokauszt képi kánonjába, nem jelölték meg, hogy reenactmentek. (A kortárs muzeológia, az Imperial War Museum például, már ezt megteszi). Nagyrészt azonban nem lettek belőlük ikonikus, kanonizált képek. Ennek okát Barbie Zelizer<sup>28</sup> abban látja, hogy szemben a

<sup>22</sup> PERRY, 157.

<sup>23</sup> ARNS, 41.

<sup>24</sup> Vanessa AGNEW, *History's Affective Turn: Historical Reenactment and its Work in the Present*, *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 2007/3, 301.

<sup>25</sup> PERRY, 153.

<sup>26</sup> Thomas LAQUEUR, *The Holocaust Museum*, *The Threepenny Review*, 1994/Winter, 30–32.

<sup>27</sup> PERRY, 172.

<sup>28</sup> Zelizert idézi PERRY, 167.

halottak spektakularizálásával, a túlélőket aktív, fizikailag is tevőleges emberekként jelenítik meg. A túlélők nem passzív, nem traumatizált áldozatok, hanem a tudás átadói.

A korai holokauszt reenactmentek célja, motivációja tehát a dokumentálás, a traumafeldolgozás és a megemlékezés volt. A reenactment az élő emberi testen keresztül emlékezik. A holokauszt túlélők saját teste archívumként őrizte a velük történeteket, ezeket az újrajátszásokat a saját test mintegy hitelesítette. Akkor, amikor a második, többedik generáció használja a reenactmentet, akár a történelmi újrajátszás terepén, akár a művészetben, a 2000-es években, már más a helyzet.

\*

De pontosan hogyan és mihez segít *ekkor* a történelmi vagy művészi reenactment, a holokauszttal összefüggésben? A holokauszt megértéséhez, esetleg a trauma feldolgozásához, a közös gyászhoz, a holokausztemlékezet ébrentartásához? Hogyan ösztönöz cselekvő, aktiváló részvételre? Mit ad ez a megközelítés, amit más nem tud adni? Milyen dilemmákat vet fel? Ahogyan Kamila Baraniecka-Olszewska megfogalmazta: lehet-e minden a reenactment tárgya?<sup>29</sup> Lehetnek-e olyan történelmi események, amelyeket „nem szabad” a művészi újrajátszás tárgyává tenni?

„A kilencvenes évek elején [...] az emlékezet mélyről feltörő és magával ragadó hulláma végigsöpört az egész világon.”<sup>30</sup> A 20. század végén megnövekedett az érdeklődés az emlékezet és a törtélem, valamint a kettő kapcsolata iránt: az emlékezetkutatások a holokausztemlékezetre is hatottak, sőt az állítás meg is fordítható, a holokausztnak hatalmas szerepe volt a *memory boom* létrejöttében. A 1990-es évekre, majd a 2000-es évekre a holokausztdiskurzus alaposan átalakult. A *lehet-e* egyáltalán ábrázolni, van-e a művészetnek ehhez joga kérdéseket felváltja a *hogyan*. Nemcsak a holokausztdiskurzus, hanem a kortárs művészet kérdései is átalakultak. A nyelvi fordulat és a posztstrukturalizmus vitái után a 2000-es években a hatalom, a performativitás, az új médiumok, a mediatizáltság kérdéseivel foglalkoztak a művészetben is. A kortárs művészet gyakorlatai, stratégiái és a holokausztdiskurzus átalakulása találkozott. A holokauszt egyéni emlékezetből kulturális emlékezet lett. A holokausztot követő nemzedékek, közvetlen tapasztalatok híján, közvetítőkön keresztül szereztek tudomást a történelekről. Vagyis magával az emlékezettel, az emlékezet működésével, a mediatizáltsággal, a közvetítőkkal foglalkoztak.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Kamila BARANIECKA-OLSEWSKA, *World War II Historical Reenactment in Poland*, London, Routledge, 2022, 154.

<sup>30</sup> Pierre NORA, *Előszó a magyar kiadáshoz* = P. N., *Emlékezet és történelem között: Válogatott tanulmányok*, ford. HAAS Lilla, K. HORVÁTH Zsolt, LAJTAI L. László, NÉMETH Orsolya, TÓTH Réka, Budapest, Napvilág, 2010, 8.

<sup>31</sup> Erről lásd James E. YOUNG, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London, Yale University Press, 2000.

Már csak a generációs váltás, az időbeli távolság okán is más kérdéseket lehetett, kellett feltenni. A harmadik-negyedik generáció arra reflektál, *ahogyan* megmutatták neki, *ahogyan* értesült a történekről, *ahogyan* azt más kulturális termékek már feldolgozták, vagyis a mediatizáltságra. Közvetlenül a háború után a történészek általánosabb szempontokat vizsgáltak, így kezdetben a nagy struktúrát, hiszen azt kellett megérteni, hogyan történhetett egyáltalán meg. Ezért a figyelem arra fordult, hogyan épült ki a fasiszta rendszer, hogyan jöhetett létre az autoriter személyiség. Ahogy az idő haladt, a vizsgálat fókuszja is módosult. Miért voltak olyanok, akik „normális” időkben, normálisan viselkedtek, „különleges” időkben viszont engedelmesen követték a parancsokat, s akár öltek is? A generációs távolság növekedésével a lázadó, 68-as generáció tagjai, a „tettesek” utódai ilyen jellegű kényelmetlen kérdéseket tettek fel. A fasizmus vonzerejéről beszélni, az elkövetőkkel való (átmeneti) azonosulás a művészetben (vagyis kontrollált körülmények között) szubverciónak minősült, és például olyan mérföldkőnek tekinthető kiállítás ellen, amilyen a *Mirroring Evil*<sup>32</sup> volt, tüntetők tiltakoztak, morálisan elfogadhatatlannak tekintették a kiállítást. Kialakult egyfajta holokauszt etikett. Eszerint vannak olyan megközelítési módok, amelyek nemkívánatosak, kvázi tiltottak.<sup>33</sup> Ennek jegyében megfelelő komolysággal és méltósággal kellett hozzá közelíteni, bizonyos műfaji határokat nem léphettek át, például a komédiát, vígjátékot nem tartották kívánatosnak a holokauszt ábrázolására. Az *élet szép* (1998) című film vagy Zbigniew Libera *Lego koncentrációs tábora* (1997) kapcsán kialakult viták fókuszában is ez állt.<sup>34</sup>

Hayden White kifejti, hogy az általa „modernistának”<sup>35</sup> nevezett történelmi események, amilyen például a holokauszt is volt, többé nem közelíthetőek meg a történetírás, a realizmus hagyományos eszközeivel: „tény és fikció, cselekvő és szenvedő, szó szerinti és metaforikus, alany és tárgy”<sup>36</sup> világos elkülönítése nem lehetséges, sőt nem is megfelelő az ilyen események ábrázolására. Felbomlik bennük a tér-idő-cselekmény egysége – Balázs Béla is ezt érezte meg fentebb említett Wanda Jakubowskához írt levelében. Ha ez így van, akkor a múltat felforgató, a klasszikus

<sup>32</sup> ANDRÁS Edit, *Tükröt tartani a gonosznak: Beszélgetések a New York-i Zsidó Múzeum kiállításáról*, Műértő, 2002. május 22; Uő., *Tükröt tartani a gonosznak: Beszélgetés a New York-i Zsidó Múzeum kiállításáról*, Műértő, 2002. június 21.

<sup>33</sup> Terrence Des Press „parancsolatait” idézi Ernst van Alphen: „1. A Holocaustot a maga totalitásában, egyedülálló eseményként kell megjeleníteni, mint speciális esetet, a történelem feletti, alatti vagy tőle távol eső önálló birodalmat. 2. A Holocaust megjelenítése a lehető legpontosabban és leghívebben ragaszkodjon a történelem tényeihez és kontextusához, azt semmiképpen ne változtatassa meg vagy manipulálja, még művészi szempontokra hivatkozva se. 3. A Holocausthoz úgy kell közelíteni, mint komor vagy egyenesen szent eseményhez, azzal a komolysággal, mely kizár minden olyan választ, amely elhomályosíthatná borzalmasságát vagy meggyalázhatná halottait.” ERNST VAN ALPHEN, *Szerepjátékok és játékszerek*, ford. BECK András, Enigma, 2003/37–38, 46.

<sup>34</sup> Uő., 53–54.

<sup>35</sup> Ez Hayden White-nak egy sokat vitatott és értelmezett jelzője, ami különösen művészeti összefüggésben nem szerencsés, mivel itt más értelemben használatos.

<sup>36</sup> KANSTEINER, 18.



hármasság megbolygató, teret és időt kibillentő, múltat és jelent egymásba folytató reenactment elvileg igazán alkalmas volna a holokauszt megközelítésére. Mégsincs így. Collingwood a történelem jobb megismerése érdekében tartotta szükségesnek a történelem újra-elképzelését, a történelmi képzeletet. A reenactment, akár történelmi, akár művészi értelemben beszélünk róla, nem egyezik meg az egykori valósággal, ez lehetetlen volna, a reenactment szükségképpen beavatkozás a múltba. A történelmet bizonyos fokig átírják a reenactmenttel. Átírják gyakran azért, mert a történelmi ismeretek hiányosak, a hiányokat, hézagokat kipótolják a képzelettel, a hallhatatlan hangokat hallhatóvá teszik. De átírja maga a megidézett esemény és a reenactment között eltelt idő is. Az átírás a holokauszttal kapcsolatban, amelyet a valósághoz a lehető leghívebben kell megközelíteni, úgy, ahogyan tényleg történt, elfogadhatatlan mind a közvélekedés, mind a történészek szemében. A játszás szónak ráadásul van egy könnyedséget, játékoságot és hamisságot implikáló konnotációja, a játék, az eljátszás színészkedést, azaz színlelést, tehát hiteltelenséget implikál.

A kortárs művészet kritikai stratégiái akkor és ott működnek, ahol van egy közös alap, egy konszenzus, ahol egyértelmű, hogy nem a holokausztot tagadják vagy relativizálják, hanem azt illetik kritikával, ahogyan kezelik, ahogyan működik a mediatisáltság, ahogyan bekerül a holokauszt a szórakoztatóiparba, vagy a turizmusba, vagy olyan kontextusokba, amelyekben üzleti szempontok dominálnak. A harmadik-negyedik generáció reenactmentjei nem (vagy nemcsak) a múlt megértésének új módját keresik és kínálják, hanem rámutatnak a folyamatosságra is múlt és jelen között. A holokausztot sem tekintik a múltba zártnak.

Az a követelmény, hogy a múltat úgy megmutatni, ahogyan az tényleg volt, a holokauszt esetében túl drámai, nem lehet vele direkt szembesíteni.<sup>37</sup> A holokauszt – a zsidók összegyűjtése, táborokba deportálása, megölése – legsúlyosabb pontja a halál. A halál, amelyről saját élményük nem lehet az élőknek, és még a túlélőknek sem. A halált túlélni lehet – eljátszani, újrajátszani nem. Ez az, amit a művészetnek a holokauszt etikett jegyében érintetlenül kell hagynia. Másként fogalmazva, a legborzalmasabbat, a halál mélyét láthatatlanságban kell hagyni, a gázkamrák belsejéről nincsenek tanúvallomások, képek, bemenni ízléstelen, tabusértés. Ezt több film mégis megtette, köztük Spielberg a *Schindler listájában*.

Dora Apel szerint a progresszív, kritikus, gyakran szubverzív reenactmentek a kortárs művészetben valósulnak meg.<sup>38</sup> Az ábrázolhatóság, a megjelenítés etikájának kérdése azonban sosem tűnt el a holokauszttal kapcsolatban. Hogyan és mire használják a reenactmentet ezek a nem ritkán szubverzív munkák akkor, amikor a holokauszthoz fordulnak?

<sup>37</sup> Ernst VAN ALPHEN, *The Performativity of Provocation: the Case of Artur Zmijewski*, *Journal of Visual Culture*, 2009/1, 83.

<sup>38</sup> APEL, 47.

\*

A tanúk kora után, amikor már nincs kit megkérdezni, az újrajátzások segíthetnek a történelmi képzelet aktiválásában, utóemlékezetként működhetnek, emlékezni segíthetnek arra, amit az utódok maguk nem éltek át, amikről nincsenek saját emlékeik. Ezek a holokauszttal foglalkozó reenactmentek a jelenben aktiválják a bűntudatot, a szembenézést, megmutatják a múlt és a jelen közötti folyamatosságot, azt, hogy a múlt nem múlt el. Néhány példa, mire használják, mit mutat meg a reenactment a holokauszttal kapcsolatban.

#### *Határáthágások, provokációk*

Santiago Sierra *245 m<sup>3</sup>* (2006) című installációjában gázt vezetett a Köln mellett fekvő pulheimi, művészeti használatra átadott egykori zsinagógába, ahová gázmaszkban egy tűzoltó kíséretében mehettek be az érdeklődők. A gázt hat autó kipufogójából vezette be a zsinagógába, azaz viszonylag könnyen létrehozható, házilag is összebarakcsolható gázkamrát készített. Sierra nem a látogatók tűrőképességének határait feszegette, hiszen ők biztonságos körülmények között „játszották újra” az elgázosítást. Nem lehet tudni, hogy a „gázkamrába” bejutásért sorba álló, nagyszámú „érdeklődő” vajon mit akart átérezni, újrajátzani – talán ezúttal túlélni halált, vagy az áldozat érzéseit, valami izgalmasat átélni. A művészetbe transzponált kísérteties holokauszt-látványosságot nagy érdeklődés fogadta, de a zsidó közösségek tiltakoztak ellene. Sierrát azzal vádolták, hogy látványosságot csinált a gázkamrákból, ezzel trivializálta a holokausztot. Amire ő azt felelte, nem gázkamrát csinált, hanem egy olyan művészi munkát, amelynek a témája a gázkamra.<sup>39</sup> Vagyis Sierra megpróbálta a művészetet védőernyőként használni. A tiltakozások hatására Sierra egy hét múlva mégis bezárta az installációját. Németország az a hely, ahol egyáltalán megcsinálhatta projektjét, még ha csak egy héttel is, ott, ahol az elkövetők és azok leszármazottai éltek, és a múlttal, a saját bűnnel való szembenézés ritka keménységgel folyt. A bűnös nemzet tagjai bemennek saját bűnük terébe a zsidó szenvedést átélni. Sierra megmutatta az át nem léphető határokat, azt a feszültséget, amely a kíméletlen szembenézés és a holokauszt kialakult etikettje között húzódik. Egyrészt bement a gázkamrák belsejébe, s ezzel a legerősebb tabut lépte át, másrészt a múlttal való szembenézés határait feszegette.

Arthur Żmijewski sok munkájában újrjátssza vagy -játsszatja szereplőivel a múltat, traumákat. Újrjátsszaiban a résztvevők belépnek az általa létrehozott helyzetbe, amit aztán Żmijewski működni enged, váratlan fordulatok történhetnek, de ő maga is befolyásolja az eseményeket. *Fogócska* című videójában (1999) meztelen emberek kergetik egymást egy egykori gázkamrában. Pontosabban, a film fele egy lengyel ház pincéjében lett felvéve, a másik fele pedig egy meg nem határozott koncentrációs tábor

<sup>39</sup> *Artist Wants to Scrap Gas Chamber Installation in Germany*. <https://www.dw.com/en/artist-wants-to-scrap-gas-chamber-installation-in-germany/a-1940071>

egykori gázkamrájában.<sup>40</sup> Żmijewski is bemegy a gázkamra belsejébe, ahol meztelen emberek, férfiak és nők vannak, összevisszaságban, a halál helyszínén. Ahogy maga írja: „Vizuálisan nagyon hasonló a két helyzet. Ezúttal azonban semmilyen rossz nem történt. Tragédia helyett ártatlan, gyerekes játékot látunk. Olyan ez, mint valami klinikai pszichoterápia. Visszatér az ember a traumához, ami a komplexus kialakulásához vezetett. Újraalkotja, majdnem úgy, mintha színházban lenne.”<sup>41</sup> *Kurbli* (2000) című fotósorozatában egy auschwitzzi túlélő tanúvallomása alapján Żmijewski maga játszik újra egy a táborokban embereken végzett orvosi kísérletet: a megörökített esemény egy írott dokumentum vizuális újrajátszása, megmutatása. Ő maga fekszik a vizsgálóasztalon meztelenül, felhúzott lábakkal, az orvos szerepét pedig egy fiatal nő játssza. *80064* című videójában (2005) a 92 éves Józef Tarnawát, Auschwitz túlélőjét meggyőzi, hogy erősítse meg, tetováltassa újra a karján lévő számot. Az egykori áldozat először beleegyezik, hogy megerősítsék a számát, majd meggondolja magát, de Żmijewski nem enged, nyomást gyakorol rá, az idős férfi pedig feladja, nem tud ellenállni: rossz nézni a holokauszt túlélővel szembeni verbális erőszakot, az áldozattal (egy gyenge, erkölcsileg esendő emberrel) szembeni együttérzés hiányát. Ugyanakkor Ernst van Alphen hívja fel a figyelmet Jozef Tarnawa néhány mondatára, miszerint ő teljesen ártatlanul került Auschwitzba, s hogy bár tudott az ilyen táborok létezéséről, mielőtt ő maga odakerült volna, nem érdekelték. Van Alphen szerint két lengyel, két generáció konfrontálódik, és Żmijewski azért gyakorol nyomást az idős férfira, hogy a háború alatti közömbösségére kapjon magyarázatot. A szám újratetoválásával nem az emlékek zsilipje nyílt fel, hanem a jelené. A *80064* az ellenállásra képtelenséget, a konformizmust mutatja meg a jelenben, a közömbösséget a múltban. A reenactment azzal provokál, hogy az áldozat makulátlan tisztaságát és a néző sztereotip áldozatképét ingatja meg, miközben Żmijewski másodszor is áldozattá teszi.

Rafał Betlejewski *Égő Istálló* (2010) reenactjében Jedwabne<sup>42</sup> emlékezetét idézte fel: egy összetakolt pajtát felgyújtott, amelybe előzőleg papírdarabokat küldhettek be azok, akik szimbolikusan részt akartak venni a reenactmentben, és azt írták a lapokra, miért (kell, hogy) érez(ze)nek büntudatot a lengyelek a zsidók ellen elkövetett bűntetteik miatt. A közönség nézte, a vélemények pedig megoszlottak, mi szükség van a múlt felkavarására. Kritizálták, mondván, a helybeliek feje felett játszódtott le, valaki eljött a városból, és „morális megtisztulást” akart nyújtani, miközben látványosságot csinált, s a közönséget provokálta, s nem aktiválta.

### *Reenactment az azonosulásért*

Ahogy Inke Arns Rod Dickensont idézve fogalmaz, mediatizált világunkban az

<sup>40</sup> VAN ALPHEN, *The Performativity of Provocation*, 85.

<sup>41</sup> Artur ŻMIJEWSKI, *If It Happened Only Once It's As If It Never Happened*, ed. Joanne MYTKOWSKA, Warsaw, Zacheta National Gallery of Art, 2005, 152.

<sup>42</sup> 1941-ben Jedwabneban a falu lengyel lakói zsidó szomszédaikat egy pajtába összegyűjtötték és rájuk gyújtották.

„igazi”, eredeti, valódi tapasztalatot megszerezni már nem lehet, ugyanakkor a reenactmenttel fel lehet idézni valódi érzéseket és empátiát.<sup>43</sup> Sanja Ivekovic *Rorbach projektjében* (2005) eleven emlékművet állított a roma holokauszt áldozatainak, amikor a deportált romákról készült fényképet mai szereplőkkel megismételte, újrajátszatta. Reenactmentje az összegyűjtött, deportált romák helyébe képzelgeti a mai, élő résztvevőket, egymásba mossa a különböző idősíkokat. Ivekovic munkája nem lépett át tiltott határokat: a helybeliek és néhány együttérző értelmiségi részvételével pusztán szelíden rámutatott arra, hogy az egykori üldözöttek helyében mi is ülhetnénk, bárki válhat diszkrimináció tárgyává. Ivekovic empátiát, figyelmet ébresztett azzal, hogy „életre keltette” a holokauszt háttérbe szorított roma áldozatait.

A múlt újraalkotása működött a *Waldsee* levelezőlap-projektben (2004). A művészeknek gondolatban vissza kellett menni a múltba, képzeletben megismételni, elgondolni, mit tettek volna akkor és ott; képzeletüket kellett mozgósítani egy történelmi hazugság kapcsán, kitölteni az ismeretlent, a hiányt – ezért is szeretném ebben az új keretben reenactmentként értelmezni.<sup>44</sup> 2004-ben a holokauszt 60. évfordulójára, felkérésre született a kiállítás a 2B Galériában. 1944 nyarán egy Waldsee nevű helységről feladott levelezőlapok érkeztek Budapestre, nem sokkal korábban deportált emberektől. A lapokat a budapesti zsidó tanácshoz küldték, onnan juttatták el a címzettekhez, s szövegük nagyjából így hangzott: „Jól vagyok. Dolgozom”; vagy: „Szerencsésen megérkeztem, a szakmámban kaptam munkát”; „Jól vagyunk. Gyertek utánunk!”. Azok, akik ilyen lapokat kaptak,<sup>45</sup> megpróbálták megkeresni a térképen Waldseet, s ilyen nevű üdülőhelyet találhattak Ausztriában és Svájcban, akár többet is. Valójában Auschwitzból érkeztek ezek a lapok, SS-esek diktálták a sokszor közvetlenül elgázosításuk előtt álló embereknek.<sup>46</sup> A galéria felhívásában arra kérte a művészeket, készítsenek maguk is levelezőlapot, amelyen válaszolnak a „Waldseeből” érkezett üzenetre. A történelem egy tárgyi elemét, ugyanakkor egy hazugságot értelmeztek, a címmel azonosulva. A galéria felkérésére beérkezett munkák, válaszok közül csupán hármat emelek ki.

Mauer Dóra elképzelem, hogy a levelezőlap a nagymamájától jött, akivel azonosulva, annak kézírását utánozva újraírja, újrajátszsa a levelezőlap megírását. Várnagy Tibor is azzal azonosul, aki írja a lapot. Miközben tűnődik, mit is tett volna ő ilyen helyzetben, visszautasítja a feladatot: nem akar részt venni egy hazugságban, nem akar bajba keverni egyetlen címzettet sem, ezért a vizuális hallgatást, a feketeséget választja, levelezőlapját besatírozza. Ő negyven évvel később úgy gondolja, nem írta volna meg a lapot, ellenállt volna. Szabó Eszter Ágnes számára a levelezőlap azt idézi fel, ahogyan ő egy családi titkot megtudott. A levelezőlap-méretre vágott konyharuhára hímzett jeleneten kis gyerekalak repül a levegőben. Az el nem mondott történet szerint ugyanis

<sup>43</sup> ARNS, 41–42.

<sup>44</sup> A kiállításkatalógus szövegében korábban magam sem ebben a keretben értelmeztem a jelenséget. TURAI Hedvig, *Auschwitz mint nyaralóhely = Waldsee, 1944*, Budapest, 2B Galéria, 2004.

<sup>45</sup> RANDOLPH BRAHAM, *A magyar holocaust*, Budapest, Gondolat, 1988, II, 61.

<sup>46</sup> Több „waldseei” lap fennmaradt, ezek közül néhány eredetét a Budapesti Zsidó Múzeum is őrzi.



unokatestvére, Zsuzsi azért maradt életben, mert anyja kidobta az Auschwitzba tartó vonatból, ahhoz hasonlóan, ahogyan üzeneteket, levelezőlapokat dobtak ki a deportáltak, remélve, hogy jó szándékú megtalálók célba juttatják. A levelezőlap az emlékezet aktiválója, a konyharuha, azaz a női ágon örökölt családtörténetet a közvetítője. Szabó Eszter Ágnes képzeletben játssza újra, mi, hogyan történt, amibe – ahogyan maga fogalmaz – „[m]ár nem avatkozhatunk be, nem változtathatjuk meg a történeteket. Mégis, ahogy nézem a képet, elvesztem az időérzékeimet. Mintha beszippantana a Nagy titok, és visszamennék 1944-be kideríteni az igazságot”<sup>47</sup>



[4. kép] Szabó Eszter Ágnes: *Kis epizód, nagy titok*, Waldsee, 1944. Textil, hímzés, 10,5 × 15 cm.  
© A művész és a 2B Galéria szíves engedélyével

### Mediatizáció

„Az újrajátszás stratégiáit alkalmazó műalkotások megpróbálnak (újra) kapcsolatot teremteni a történelemmel, amely egyre inkább a médiaképeken alapul.”<sup>48</sup> Zbigniew Libera<sup>49</sup> *Pozitívok* sorozata (2003–2004) emblematikus képek újrajátszása.

<sup>47</sup> SZABÓ Eszter Ágnes, *Waldsee, 1944*, Budapest, 2B Galéria, 2004.

<sup>48</sup> ARNS, 41.

<sup>49</sup> TURAI Hedvig, *A fekete bárány: Beszélgetés Zbigniew Liberával*, Műértő, 2006. február, 10–11.



A legborzalmasabb képeket válogatta ki, azokat, amelyektől ő maga gyerekkorában a leginkább viszolygott. A képek, a „negatívok” nagyon ismertek, agyonhasználtak, mediatizáltak, Libera ezt jelzi is azzal, hogy meghagyja reprodukálásuk nyomát a széleken, mintha újságból, könyvből kitépett lapok lennének. Ahogyan mondja: „Az volt a fontos számomra, hogy a negatív könnyen azonosítható legyen. Ha azt akartam játszani a nézővel, hogy mutatok neked egy ártatlan képet, és neked emlékezned kell valamire, a képnek ismertnek kellett lennie.”<sup>50</sup> A sorozat *Lakók* (2002–2003) című darabjának eredetije, avagy „negatívja” az Auschwitzot felszabadító Vörös Hadsereg által készített filmből kimerevített kép, amely sokszor, sok kontextusban, dokumentum- és fikciós filmekben szerepelt. A holokauszt kanonikus képének újrajátszásával – ahogyan Ewa Domanska értelmezi Libera tevékenységét<sup>51</sup> – ellen-történelmet hoz létre, szembemegy a mainstream történelemmel. Piotr Piotrowski pedig képpromboló gesztust is lát benne.<sup>52</sup> Libera *Lakói* pontosan követik az eredeti kép beállítását, azonnal ismerős a kép, de az átalakítással ezeket a negatívokat megszünteti, s pozitívba fordítja. Rámutat az agyonhasznált eredeti kiüresedésére, mintegy megsemmisíti az eredetit.



[5. kép] Zbigniew Libera: *Lakosok*, 2002. Fotó, 120 × 170 cm. Fotó: Vigh Levente (MODEM)

© Krzysztof Nowakowski-gyűjtemény (Varsó) engedélyével

<sup>50</sup> *Uo.*, 11.

<sup>51</sup> Ewa Domanskát idézi Piotr PIOTROWSKI, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, transl. Anna BRZYSKI, London, reaction books, 2012, 134.

<sup>52</sup> *Uo.*

Omer Fast *Spielberg listája* (2003) című kétcsatornás videójában egymásba csúszik a múlt és a jelen. Omer Fast a statisztákkal készített interjúkat, s gyakran nem tudjuk, hogy a film készülésének körülményeiről, a forgatásról, vagy saját, filmen kívüli életükről beszélnek. A film lesz a „valódi” emlék. (Még ennél is bonyolultabb a helyzet, hisz a statiszták között voltak túlélők.) Ezt a zavart növeli a kétcsatornás vetítés, amelyben nem világos, hogyan különül el a filmbeli és a tényleges helyszín. A hollywoodi film díszletei a forgatás után ottmaradtak Krakóban, ahol ma ún. Schindler-túrákat szerveznek. A *Schindler listája* a populáris kultúra terméke, aminek nem lebecsülendő funkciója van, mivel a film segítette a holokausztról való tudás széles körű terjesztését. A fekete-fehér film dokumentumfilm hatású, s „használják” is kvázi dokumentumként. Viszont Omer Fast videójából az is kiderül, hogy az erőszak ábrázolása maga is erőszak. A „jó cél” (a film készítése) érdekében a statiszták valódi erőszakot (meztelenség, a hosszú haj levágása stb.), megalázó helyzeteket viseltek el, vállaltak, nem utolsósorban a plusz jövedelmezésért.

Rod Dickinson a *Milgram-kísérlet* (2002) reenactmentjében az eredetihez híven, színészekkel újrájátszatja a kísérletet. Stanley Milgram 1961-es, az engedelmességet, a parancskövetést vizsgáló szociálpszichológiai kísérlete kapcsán sokat hivatkozott a náciizmusra és Eichmannra. Egybesett az Eichmann-per idejével, amikor az íróasztal mögött ülő, utasításokat végrehajtó bürokrata-gyilkos volt a vádlott.<sup>53</sup> Rod Dickinson performanszában nemcsak a „sokkolandó” alanyok, hanem a „sokkolók” is beépített emberek voltak. Az újrájátszást figyelő néző volt az, akinek tanúként, kívülállóként kell elgondolkodnia, képzeletben belépnie abba a helyzetbe, amiben el kell döntenie, ő engedelmeskedne-e az utasításoknak vagy sem.<sup>54</sup>

„Szelleme”, avagy a halottak munkája

Rafael Zurek és Paweł Althamer tábori csíkos ruhába öltözött embereket vonultatott fel (*Szelleme menete*, Varsó, 2010. november 11.). Itt a halálmenetek újrájátszói a „feltámadottak”, akik az ellen tiltakozva vonulnak, ami az ő halálukhoz vezetett. November 11. a lengyel függetlenség nemzeti ünnepe, amikor különféle politikai csoportok vonulnak fel, nem ritkán összetűzésbe kerülve egymással.<sup>55</sup> A demonstrálók a koncentrációs táborok „szellemei”, akik életre keltek halottaikból, megakadályozzák a neonácik vonulását, és megmutatták, hová vezet a neonácizmus, ha nem lépnek fel ellene. Itt az újrájátszás elköteleződést fejez ki, aktivista politikai állásfoglalás.

<sup>53</sup> A Milgram-kísérlet kulturális kontextusáról lásd KISANTAL Tamás, A „gonosz banalitása” és a „tekintélynek való engedelmisség”: A náciizmus és az Eichmann-per hatástörténete az 1960-as évek Amerikájában, *Múltunk*, 2022/1, 130–160.

<sup>54</sup> Inke ARNS, *History will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*, eds. by Inke ARNS, Gaby HORN, Frankfurt am Main, Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2007, 97. (Az itt hivatkozottak az eredeti, német–angol nyelvű katalógus szövegéből származnak, melynek ez a része nincs lefordítva magyarra.)

<sup>55</sup> <https://labirynt.com/3plagi/en/pawel-althamer-en/>



[6. kép] Sarah Dobai: *Csacsi-rét* (The Donkey Field), 2021, egycsatornás videó, 19 perc.

© A művész szíves engedélyével

#### *A reenactment mint művészi újrahasznosítás*

Sarah Dobai *The Donkey Field* (Csacsi-rét) című videójában<sup>56</sup> Robert Bresson *Au Hasard Bathasar* (magyarra Vétlen Baltazárként fordították) című filmjét használja. A film egyes jeleneteit precízen játszatja újra az eredeti szereplőkhöz még külsejükben is hasonló mai fiatalokkal. Bresson filmje szaggatott, a hangsúlyos vágások között is történések vannak, amiket nem látunk. Dobai ezeket a vágások közötti hézagokat tölti ki, az újrajátszott jelenetek közé szövegeket illeszt, amiket nagyrészt egy családi memoárból merített. Bresson filmje allegória a tudatlanságról, kiszolgáltatottságról, bűnbakkeresésről, a szamár és Marie ártatlan, vétlen és véletlen kiszemelt áldozat. Bárki lehet áldozat, igaz, a film készülése idején, 1966-ban a második világháború még nem volt távoli történelmi esemény. Az allegória a vágások közé illesztett családi történetben válik konkréttá, de marad egyben láthatatlan is: csak a sötét háttérre írt szövegben olvashatjuk, annak megfelelően, ahogy Sarah Dobai maga is „sötétben volt hagyva”, hisz nem ismerte, nem mondták el neki ezt a családi történetet. Sarah Dobai a holokausztról közvetítőként, általános, személytelen ismereteken, a „történelmen” keresztül tudhatott. A memoár szerint a családtag, „J” ártatlan és gyanútlan kisfiúként Budapesten antiszemita diszkrimináció tárgya volt, mivel üldözték a „Z”-ket, ezért 1944-ben gettóba kellett vonulnia anyjával együtt, majd bujkáltak: a háborút túléltek, majd elhagyták az

<sup>56</sup> A *The Donkey Field* Budapesten a Glassyard Galériában volt kiállítva 2021. 11. 12 – 2021. 12. 10. között. <https://www.glassyard.hu/exhibitions/2017/7/17/aktulis-killits-dgfb-abn69-dh5wl-74zld-mfxwawmcwj-bdzej-7fxlb-2nwxh>

országot. Sarah Dobai kitölti az ismeretlent a szöveggel, idéz a memoárból, de a hiányt nem mutatja meg képekben, akarva-akaratlanul tiszteletben tartja az ábrázolás hagyományos tilalmát, miközben újrashasznosítja Bresson filmjét, s nem csak a családtörténete számára: a kezdőbetűk behelyettesíthetők más személyekkel, más csoportokkal, azaz potenciálisan kitágítható a történet más üldözésekre, diszkriminációkra, a jelenre.

\*

Miközben elvileg a nagyközönség, művészek, szakemberek között egyetértés van abban, hogy a holokauszt olyan esemény, amelynek megközelítésére aligha alkalmasak a művészet „bevett” eszközei, mégis gyakran váltanak ki felháborodást, ellenállást a kritikus kortárs művészet stratégiái, köztük a reenactment. A tiltakozások azt jelzik, hogy ha a holokausztról van szó, a reenactment nem fér bele abba a művészetfelfogásba, amit a társadalmi közeg művészetnek tart. Mintegy kilöki a művészetén kívüli „valóságba”. Vanessa Agnew szerint a történelmi reenactmentek kapcsán tisztában kell lenni az- zal is, hogy egyrészt ezekben a múlt gyakran ürügyként szolgál arra, hogy a jelenrel foglalkozzanak, ezért összecsúsznak benne az idősíkok; másrészt történelmileg nem hitelesek, és ideológiai, politikai célokra kihasználhatók.<sup>57</sup> A holokauszthoz kapcsolódó művészi reenactmentek viszont épp ezekkel a jegyekkel élnek, ezeket akarják használni.

A reenactment virágkora a 2000-es évek kontextusa: az emlékezet iránt megnövekedett érdeklődés, az emlékezet demokratizálódása, a generációváltás; a tanúk korának belátható a vége, az ellenemlékmű megszületése, és mindenekelőtt – ahogyan Wulf Kansteiner megfogalmazza – az egyetértés „abban, hogy a holokauszt központi szerepet tölt be a 20. századi történelem értelmezésében, a holokauszt emlékezet megőrzése pedig központi szerepet játszik a jövőbeli emberi jogi katasztrófák megakadályozásában”.<sup>58</sup> Ez a közös etikai, morális alapja a gyakran ellenérzéseket kiváltó kortárs művészetnek is. De a kortárs művészet nem teszi dogmává, nem merevedik bele, s nem a holokausztot relativizálja, banalizálja, tagadja, hanem a holokausztra rakódott rétegeket, közvetítőket kritizálja. Újabb generációk nőttek fel, akik a holokauszt- „előírásokat” megkérdőjelezzik, s már nem a holokauszt reprezentációs, hanem etikai korlátait feszegetik.<sup>59</sup> A történelmi reenactmentek résztvevői azt hangsúlyozzák, hogy nem politikai motivációk vezérlik őket, amikor a múltat hitelesen akarják feleleveníteni, a csaták, események újranyújtásával át akarják érezni azt, „ahogyan tényleg volt”. A művészi reenactmentek viszont épp ezt a politikát, állásfoglalást, elköteleződést viszik be az újranyújtásokba. A holokauszt témáját érintő reenactmentekben ez különösen érzékeny pont, s gyakran értékelik provokációként.

<sup>57</sup> AGNEW, 307.

<sup>58</sup> KANSTEINER, PRESNER, 2.

<sup>59</sup> Erről szól a *Probing the Ethics of Holocaust Culture* című, a 4. jegyzetben hivatkozott kötet.



Egy másik fontos pont a hitelesség. A holokauszt-reenactmentekre is vonatkozik Inke Arns megállapítása: „a művészi újrajátzások nem azt a naiv kérdést teszik fel, hogy mi történt valójában a médiában reprezentált történelmen kívül – nem a képek mögötti »hitelességet« kéri számon –, hanem azt, hogy mit jelenthetnének számunkra konkrétan a látott képek, ha ezeket a helyzeteket személyesen élnénk át”.<sup>60</sup>

A művészi reenactmentek virágkora elmúlt. Az egyezményes alap, a holokauszt megkérdőjelezhetetlen morális státusza is változott, ahogyan Kansteiner kifejti,<sup>61</sup> nem is beszélve azokról az országokról, ahol sosem volt ilyen státusza. A holokauszt egyediségének tételét (az összehasonlítás tilalmát) például a globalitás nem hagyhatta érintetlenül. A jelenkori szélsőséges nézetek egyrészt azzal fenyegetnek, hogy névértéken veszik a szubverzív művészi stratégiákat, és akár holokauszttagadásra is használják. Másrészt, olyan merev rendszer alakult ki, s éppen Németországban, amelyben könnyen antiszemitizmusnak bélyegeznek kritikus művészi munkákat. Miközben az antiszemitizmus a világban ismét terjed. S ehhez még hozzátehetjük azt is, hogy a holokausztot manapság instrumentalizálják, használják, például politikai célok indoklására. Az új antiszemitizmus gyakorta azt állítja magáról (verbálisan), hogy nem antiszemita, de az antiszemitizmus módszereit alkalmazza (vizuálisan).

A holokauszt-reenactmentek egyszerre történelmi és morális problémát dolgoznak fel, személyesek és általánosítóak, s mivel a holokauszttal foglalkoznak, elvárják, hogy tekintettel legyenek történelmi és személyes érzékenységekre, egyfajta etikett szerint működjenek. Ehelyett ellentmondásokra, dilemmákra, sztereotípiákra világítanak rá, arra, ahogyan használják a holokausztot. Már maga az ismétlés is „szentségtörés”, hiszen lehetetlen éppen úgy megismételni, ahogyan az ténylegesen megtörtént – ezzel pedig meghamisíthatják azt. Ráadásul – ha valóban meg lehet ismétetni – a holokauszt egyediségének tézise is veszélybe kerül, mindez pedig azt is sugallja, hogy akár ismét megtörténhet. A paradoxon az, hogy miközben a művészet eszközeivel visszanyúlnak a történelemhez, a mediatizáltság maga is része a történelemnek, nem esztétikai és nem történelmi, hanem morális alapon ítélik meg a holokauszthoz kapcsolódó reenactmenteket, s többnyire azok, akik egyik területnek sem szakértői. Viszont mégiscsak ők azok, akiket meg akarnak szólítani.

„Nincs a holokausztnak befejezett, végleges értelmezése, ahogyan a múlt egyetlen más pillanatának sincs. A történészeknek [művészeknek] újra és újra vissza kell térniük az ilyen sebekhez, ha jelentéssel szeretnék felruházni a következő generációk számára”<sup>62</sup> – erre a reenactment igazán alkalmas eszköz a művészetben. Elvileg a reenactment egy múltbeli traumatikus esemény újraélése, újrajátzása, traumakezelés, a traumafeldolgozás módja is lehet. De a tabuk, morális elvárások ezt igencsak megnehezítik. Vanessa Agnew arra int, hogy a történelmi

<sup>60</sup> ARNS, *A történelem megismétli önmagát*, 25.

<sup>61</sup> KANSTEINER, PRESNER.

<sup>62</sup> MOXEY, 11.



reenactment arról a jelenről szól, amelyben gyakorolják, a jelen megértéséhez segít: múltfeldolgozás (*Vergangenheitsbewältigung*) helyett inkább jelenfeldolgozás (*Gegenwartsbewältigung*).<sup>63</sup> A művészi reenactment pedig éppen erre irányul.

---

TURAI HEDVIG  
művészettörténész, Budapest  
hedvigturai@gmail.com

*Repetition against Return: Reenactment, Holocaust, and Dilemmas*

**Abstract:** The first Holocaust reenactments happened right after the liberation of the camps when, as a mode of testimony and authentication of their experience, survivors themselves “reenacted” for their liberators what happened to them. When *artistic* reenactments entered the Holocaust discourse, it was in a different historical situation. By the 2000s, when artistic reenactment was at its peak, (1) the way to use the tools of contemporary art in connection with the Holocaust had already been paved, so that contemporary artistic strategies could be used efficiently to evoke memory and memorialization. (2) There were new disciplinary currents within history, with post-structuralism having raised complex questions in connection with the Holocaust. History’s affective turn focused on historical actors whose experiences had earlier remained unknown, invisible or had not been considered significant. (3) Important and urgent questions about the representation of the Holocaust had been widely debated in conferences, books, and were still ongoing. Reenactment can be an efficient way to evoke the Holocaust, its unknown, erased, destroyed evidence, especially after the age of direct witness and testimony had lapsed. The paper discusses a few artistic attempts to approach the mediation of the Holocaust, and the specific difficulties these reenactments face, as well as the reason why artistic-historical imagination cannot always find favourable reception.

**Keywords:** reenactment, Holocaust, representation, mediation, ethics, memory, taboo, subversive strategies

DOI: 10.37415/studia/2024/3-4/34-52.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



---

<sup>63</sup> AGNEW, 307.