

## A NEMLÉT ELVISELHETETLEN SÚLYA

Claude Lanzmann: *Shoah*

*„A történelem jelenlété a dolgokban nem  
egyéb, mint a múlt szenvedéseinek megje-  
lenése.”*

(Adorno)

Claude Lanzmann rendkívüli filmje, a SHOAH (a megsemmisítés héber neve) nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy feltárja a felfoghatatlant. A film a nemlét lenyomata. A holocaust nyilvánvalóan mindörökké kívül esik a közvetlen, érzékelhető tapasztalatok körén. A szó szoros értelmében az emberi lét gyökeres tagadása, és mint ilyen, a kép-telen, a megjeleníthetetlen birodalmába tartozik. Lanzmann azonban nem egyszerűen a halál pusztaságával próbál szembenézni, körüljárni azt, amit elképzelni sem tudunk, inkább azt kísérli meg, hogy a halál pusztítását a ma jelen idejében érje tetten. Az űrt vizsgálja, a csupasz árnyékok, amelyet maga után hagyott. Mert a múlt, a SHOAH kíméletlen tanúsága szerint, többszörösen halott. Nyomtalan, pontosabban csak az eltörölt nyomok nyoma, egy hiány jelenlété idézheti fel. Gondoljuk el: a közönséges, köznapinak tetsző helyszíneken, ahol 5,98 millió embert pusztítottak el zavartalan módszerességgel, a történeteknek semmi nyoma nem maradt. A mezők és erdők fölött: néma csend.

Ami megmaradt, az a pusztta tér és a szó (a film eredeti munkacíme) – ezek kell hogy helytálljanak a megnevezhetetlenért. „A filmben pontosan a történet elmondhatatlansága foglalkoztatott – mondja Lanzmann. – Ez a lehetetlenséget tettem meg kiindulópontul. Ami kezdetben egyedül rendelkezésünkre állt, az egyfelől a nyomok hiánya volt: semmi sincs ott többé, maga a semmi van ott, és a filmet éppen ebből a semmiből kellett megteremtteni. Másfelől lehetetlenség tűnt, hogy a túlélők mondják el a maguk történetét, hogy képesek legyenek világra szólni azt, hogy szavakba foglalják az iszonyatot.” E felismert lehetetlen lett Lanzmann filmjének drámai középpontja, örvénylő, nyitott, ismétlésekre épülő szerkezetének egyetlen biztos magja.

A megnevezés ebben az esetben nem szo-

rftkozott a beszélt nyelvre. A film érzéki anyagának összetettsége lehetővé tette Lanzmann számára, hogy mind a kép, mind a szó erejében rejlt lehetőségekkel éljen, hogy tér és idő artikulációját egyként kiaknázza. A SHOAH-ban a néma újjak éppolyan beszédeselek, mint a szóbeli vallomások, az ismétlés és a ritmus éppoly jelentőségteljes, mint a kihagyás és a szünet. Hogy felfedje és érzékeltesse a felfoghatatlan pusztítás természetét, Lanzmann monumentális struktúrát épített, mely egyszerre szikár és súlyosan telített.

A több mint kilencórás hossz csak egyike a hagyományos filmkészítési szabályok megsértésének. Lanzmann azt is elkerüli, hogy a szokásos dokumentumfilmek szellemében, a náci atrocitásokra helyezze a súlyt. Filmjébe egyetlen méternyi dokumentumanyagot sem iktatott be, és az ítélező kommentárokat is határozottan elvetette. A SHOAH a geográfus vagy topográfus munkája, ahogy maga nevezte, aki a kamerát arra használta, hogy megvizsgálja és felderítse a nemlét mélyrétegeit, a felejtő emlékezet fondorlatos munkáját. Megértve a pusztuló valóság e végzetes törvényét, Lanzmann egy fanatikus eltökéltségével indult az eltűnt idő nyomába, hogy törmelékeket gyűjtson egybe – hiteles és torz visszaemlékezéseket, néma helyszínek eleven jelentéseit, hogy ezekből rakja össze az eltemetett történelem csonka maradványait. És az eredmény: a szégyen, a zavar és értetlenség lájdalmasan bonyolult szövete, ahol önvád és hazugság, zaklatott könnyek és talán őszinte megbánás rajzolja ki a túlélés páratlanul összetett képét.

### A túlélő halála

Mert a SHOAH nem a holocaustról szól, nem az iszonyú kegyelenségek ábrázolása, hanem aggályosan pontos beszámoló a pusztítás okozta jóvátehetően sérülésről és arról, hogyan tud az ember együtt élni ezzel a sérüléssel. Korrózió, az idő romboló munkája az emberi emlékezetet másítja meg a felidézett múlt képét, s Lanzmann elég bátor ahhoz, hogy ne kendőzze el ennek a torzításnak nyomait. Hiányos, pontatlan és sokszor üres a kép, melyekkel a szavak próbálnak visszavinni a múltba, s a jelen prizmája elvszerűen is tovább módosítja azt. S így az utazás, amelyre a film kényszerít bennünket, nem lehet egyirányú, hanem kérdés és keresés vég nélküli kö-

re, mely egyszerre fogja vállatóra a múltat és a jelent, a kettőt egymás fénytörésében vizsgálva.

Lanzmann módszere látszatra igen egyszerű. Embereket bír rá arra, hogy beszéljenek. Emlékezniök kell, pontról pontra elmondani, mit láttak, éreztek, értettek meg abból, ami körülötük történt, vagy olykor azt is leírni, hogyan vettek részt a mészárlás folyamatában. Áldozatok, felelős SS-tisztek és többnyire lengyel szemtanúk sorakoznak fel. Egy férfi, aki tizenhárom éves volt akkor, és akit a németek arra kényszerítettek, hogy bilincset a bokáján német és lengyel dalokat énekeljen, ahogy a falun átvonszolták. Egy mozdonyvezető, aki bizonyos extra adag vodkával megerősítve, nem vezette a halálvonatokat, ahogy most oly buzgóan bizonygatja, csak tolt, lökte maga előtt. Vagy, íme, egy náci tiszt, aki a tábor munka hatékonyságáról és a „szervezett csoportulások” hálózatáról beszél, néhány falubeli pedig arról, mi láttak a mezőkről és a közeli házakból, ahonnan az eseményeket figyelték. Valamennyien közönséges, megzavart emberek, akiket a borzalmak láthatóan megjelöltek, s ezért habozásaik, tétova csendjeik és gesztusaik sokszor árulkodóbbak, mint a szavak.

„Mi halt meg benne Chelmóban?” – kérdezi Lanzmann az egyik túlélőt, közvetve, mint legtöbbször, a tolmács segítségével. Nyers és tudatosan célratoró kérdésére még tömörebb és megsemmisítőbb a válasz: „Minden.” Am a film éppen ebből a végső tagadásból, a végpontnak ebből a szorítójából kiindulva próbálja végigkövetni az áldozatok borzongató egyesülését a halállal. A lét ezen abszolút nullpontján, ahol „minden meghalt”, kopár emlékrögök vésődtek csak be a tudatba, a hóhér-munka rutingesztusai és a körülmények fizikai feltételei. Olyan sovány az emléktár, és ami megőrződött, azt is oly nehéz szóba foglalni!

Az emlékezést nemcsak érzelmi gátások hátráltatják: a megidézett tanúk vonakodása sokkal mélyebb. Újra hangsúlyozni kell, hogy Lanzmann kiindulópontja az a felismerés, hogy a haláltábor túlélőkben „minden meghalt”, már akkor, a helyszínen. „Mint a kővek, olyanok voltunk – ismételtetik –, mintha hipnotizáltak volna.” Voltaképpen az eszmélés eleven folyamatának megszakadását, valamely hirtelen tudatvesztést, sokszori kioltódást éltek át valamennyien, mely valósággal megbénította

őket, megsemmisítve a legelembb emberit is bennük. Az egyik túlélő egy „holtszezonra” emlékezik vissza, mikor a tábor üres volt, és nem volt munka. Minthogy az éhség egyre növekedett, elháríthatatlanul tört fel bennük a vágy – mondja –, hogy újabb rabszállítmányra várjanak, mert ez ígérte egyedül az éhezés végét. „Hogy mi érzett az ember, egyáltalán... – próbálja leírni egy másik. – Nehéz volt bármű is érezni [...] mert ahogy éjjel-nappal dolgoztunk a halottak, a holt testek között, az ember megszűnt érezni. Maga is meghalt. Egyáltalán semmi sem éreztünk.”

Lanzmann arra mutat rá, irgalmatlan élességgel, hogy a táborokban, a gázkamrák folyamatos működtetése mellett egy másfajta gyilkosság is végbement – az emberi akarat és érzelem kivégzése, az önpusztító leépülés ugyancsak romboló formája. A halál mérgező hatását és az árat, amelyet a túlélő a maga megmeneküléséért fizetett, soha ilyen könyörtelen összefüggésben nem láttuk.

Lanzmann filmje szereplőinek kiválasztásával ugyanis szokatlan, radikális szempontot érvényesített: nemcsak a bűntettek elkövetői, hanem a megidézett áldozatok is az ún. *Sonderkommando* köréből, vagyis azon *Arbeitsjuden* köréből kerültek ki, akik aktívan vettek részt a pusztítás folyamatában. Ezzel az emberi tapasztalás olyan területeire vezetett, ahol kizárólag az öngyilkos önmegtagadás vagy apatikus közöny volt az életben tartó erő. Nem meglepő tehát, hogy ez emberek mai visszaemlékezéseiben is legfeljebb a fizikai tények, a helyszínek és a mozdulatok részletei, nem az érzelmek dominálnak. Az egyik túlélő kimerítően és részletesen írja le, miből állt a munkája a „gyengélkedőben”, e szűk, nyomorúságos helyiségben, ahova az időseket és a gyerekeket vezették. Egy beszorított kis labirintusra emlékezik, melynek közepén egy verem volt, mellette alacsony bódé, amelyhez deszkapalló vezetett, mint afféle trambulín. Csúcsidőben a betereteknek itt kellett várakozniuk a végső, halálos tarkóhúzásra, hogy onnan egyenesen a verembe zuhanhassanak. Vallomásában a hely és az epizód leírása éppolyan érzékletesen pontos és tárgyilagos, mint a maga szerepének bemutatása. Az ő dolga az volt, hogy beterelje az embereket. „Meg kellett tennem” – jegyzi meg minden megrendülés nélkül, érzelmmentesen, aztán magyarázatképpen hozzászói: „A gyengélkedés nekünk, treblinkai rabok-

nak is a véget jelentette... mi magunk is ott végeztük mindig." Vagyis nem sok különbség volt aközött, hogy valaki pusztá eszközt, gépiest csavar-e a halál futószalagján vagy magának a folyamatnak végterméke. Mindnyájan tudták – ez volt az egyetlen bizonyosság, amit tudtak –, hogy valamennyien egyformán halottak. Nemcsak társaik, szülei és gyerekeik halálával kellett sorozatosan szembesülniök, hanem minden alkalommal, mint a saját részleges-lehetséges halálukkal is. Nem egyszer haltak meg, hanem sok ezereszer.

Egy pillantás a halál birodalmára elég volt ahhoz, hogy életre szóló sérülést okozzon. Egy történést, az illegális lengyel kormány volt futára, szemünk előtti éli át ennek az élménynek a gyötrelmeit. Azok közé tartozott, akik jártak a varsói gettóban, és látták a haldoklókat meg a halottakat. *"Mást... mást 35 évet kell hogy visszamenjek – kezdi, majd hirtelen idegesen kijavítja magát: – Nem, nem visszamegyek, hanem onnét jövök vissza..."* – mintha maga a pusztá tény, hogy ott járt, azt jelentené, valamely pokoli erő foglyul ejtette és örökre megbélyegezte. Mintha azoknak, akik arra ítéltettek, hogy élve térjenek vissza ebből a pokolból, a pokol nem lehetett többé a (sartre-i) Másik. Mert bevészte magát a tudatukba, saját lényük részévé vált.

Kényszerű egyezséget kötve a gonosszal, a túlélő a felejtés felelmetes képességére tesz szert: emlékezet nélküli, tulajdonság nélküli emberré válik. Van-e visszatérés ebből a bűgyorból, van-e remény a gyógyulásra? A SHOAH nem kínál túlságosan optimista válaazt a kérdésre. A tudatvesztés okozta sérülés, úgy tűnik, jóvátehetetlen károkat okoz. Még az áratlan emlékeket is eltorzítja. Az említett ember például, aki gyerekként a német öröknek énekelt, visszatér Lanzmann-nal Chelmnóba. Láújuk, amint körülnéz a békés vidéken, a folyó kanyarulatát szegélyező fák során, a felismeri a helyszínt. *"Ez az a hely... – autlogja szinte megbabonáozottan. – Nem tudom elhinni, hogy itt vagyok. Nem, egyszerűen nem tudom elhinni. Mindig olyan csend volt itt. Mindig. Amikor naponta kétezer embert, kétezer zsidót égettek el, akkor is ugyanúgy csend volt. Senki sem kiabált. Mindent végezte a maga dolgát. Csend volt. Békesség. Éppen úgy, mint mást."*

Az emlékezet, természetesen, becsapja. Nem volt akkor ott csend, egyáltalán nem volt

csend. Iszonyú sikoltások, sírások hallatszóttak, ahogy például az a szemtanú állítja, aki a szögcsédrőt mögött dolgozott, és megpróbált hozzászokni a „rettenetes, úvöltő kiáltásokhoz”. Nem volt itt mindig csend – mondja egy másik. Volt idő, mikor csak jajgatást, puskaövést és vad kutyaugatást lehetett hallani.

Miért akkor a tévedés? Mihez kezdünk a múltnak ezzel a nyilvánvaló elferdítésével? Nagyon is sokat. Lanzmann szemléletének bátor eredetisége, hogy éppen ezen a ponton veti meg a lábát. Kiemeli, szinte hangsúlyozza ezeket a pontatlanságokat, elidőzve a bizonytalanság e vidékén. Mintha két egymást metsző fénysugarat engedne e terepre, hogy találkozásukból nyerjen szokatlan intenzitást. Az egyik a jelen erőfeszítése, afféle „bányamunka”, amellyel megpróbáljuk előásni és napvilágra hozni azt, ami történt. A másik világoosság pedig a múlt megmaradt nyomaiból árad, azokból a kaotikus töredékekből, melyeket a pillantás véletlene emel ki a mélyből, esetlegesen és soha ki nem mérthetően.

### Birkózás a múlttal

Nincs (nagybetűs) Múlt – sugallja Lanzmann filmje. A múlt nem valamely elsüllyedt földrész, amely arra vár, hogy felfedezzük. Csak közelítések sora teszi lehetővé, hogy állandó küzdelem árán itt-ott, részlegesen elérjük, életre hívjuk. De minthogy csak esetleges nyomokból, változó töredékekből olvashatunk, az eredmény szükségképpen torzó, befejezetlen, befejezhetetlen csillagkép lesz.

A SHOAH érdeme, hogy ez a legmélyebb drámai ellentmondás lett ábrázolási módszerének alapja. Ismétlések sorozata, a többszörös megerősítés kikerülhetetlensége jelzi az erőfeszítés szisztematikus természetét, és szolgálja a „tárgyalás” hittel, meggyőző bizonyítóerejét. Ahelyett, hogy egyszerűen megidézné a történelmet, *tout court*, megpróbálja visszahódítani történet ellentmondásos darabjait, így világítva rá viszonylagos, szüntelenül módosuló térfoglalásukra a jelenben. A filmet állandó feszültség hatja át, mert a vizsgálódás vég nélküli folyamata, a visszatérő kérdések konok monotóniája és a válaszul kínált homályos emlékképek halmaza csak további váratkozást és nyugtalanságot kelt. Ahogy a film előrehalad, minden állomás újabb és újabb rétegeit tárja fel az eltűnt múltnak, anélkül

azonban, hogy egyetlen megnyugtató végpontot nyújtana. S ezzel arra kényszerít, hogy újra szembesüljünk megismerésünk korlátozottságával, eltompult jelenbeli érzékenységünk határaival.

Már a nyugalmat árasztó nyitóképek is hangsúlyozottan érzékeltetik Lanzmann szándékát. Nem egyszerűen a jelen felszólít akarja szembeállítani a múlt valóságával. A szépséges erdők, a valószínűtlenül dús fű és növényzet, mely a történelem legnagyobb temetője fölött tenyészik, tagadhatatlanul létezik, igaz valóság. Negyven évvel a pusztítás után nem kerülhetjük el, hogy tudomásul vegyük, ez a valóság átalakult, új élete van, múltját bukolikus erők törölték el. Lanzmann időnként visszatér ehhez a döbbenetes tájhoz: olykor zavartalanul meghagyva a maga csendjében és harmóniájában, máskor riasztó, kísértő emlékeztetésekkel kitöltve. Végül a derűs szépség a legiszonytatóbb tartalommal telik meg, komor, nyomasztó metaforává nő. A láthatatlan temető a felejtés eleven emlékműve lesz.

Mint mondtam, Lanzmann módszere látszólag igen egyszerű. Csakugyan, mi lehetne hagyományosabb megoldás egy ún. dokumentumfilmben, mint kiszemelni néhány, a tárgy szempontjából jelentős személyt, és rávenni őket, hogy beszéljék el rendkívüli élményeiket. De Lanzmann nem kíván mások emlékei mögé bújni. Szembesül szereplőivel, kihívja őket, hogy velük együtt ismeretlen földrészekre merészkedjen. A kezdet kezdetétől ő uralkodik szereplőin, ő irányítja a játszmát. Kutató, akinek biztos víziója, kimerült értelmezése van. Előkelősége mindenképpen lefegyverző, tudásról, autoritásról és rendkívül erős egőről árulkodik. Az esetek legtöbbszörében ez indokoltnak tetszik. Bűntudatos emberek nem szívesen vallanak. Nem csekély szorongató kérdés vagy éppen korrekció szükséges például ahhoz, hogy a varsói gettó náci felügyelőjének emlékeztetőbe idézze: nem később, hanem már 41 júniusában ott volt a helyszínen. Vagy hogy véget vessen annak, hogy eufemisztikus „újrakeleplezési programokról” beszéljenek, és nevére nevezzék végre: „a megsemmisítés”. Még egy olyan jovialis és bőbeszédű ember is, mint a treblinkai Unterscharführer, aki készséggel traja le a (halott-) „gyártási folyamattal”, az is mindvégig kitérő, kódosító nyelven

beszél, egyszerre eltagadva és feltárva a történeteket. Természetesen a felejtés mechanizmusa a két esetben, vagyis a bűnösök vonatkozó vallomása és az áldozatok zaklatott tanúsága esetében nagyon is különböző. Ezért nyilvánvaló, hogy más módszerekre van szükség ahhoz, hogy azóra bírja őket, bár Lanzmann olykor, úgy tűnik, nem veszi mindig eléggé figyelembe ezt a lényegteli különbséget.

Vannak a filmnek pillanatai, amikor csakugyan az az érzésünk, túlzott szabadságot engedélyez magának. Nem egyszerűen arról van szó, hogy addig kényszeríti szereplőit a beszédre, amíg ellenállásuk megtörik, és könnyekben törnek ki. Hanem arról, mikor vizsgálóbírói szigora szinte korlátlan hatalommal párosul, mikor úgy érezzük, az emberek kiszolgáltatottak neki, és ő csakugyan nem ismer megállást. Egyes esetekben valóságos hátsértést követ el, és az érzések, érzelmek legszemélyesebb birodalmába hatol be. Mikor nem egyszerűen tényekről és eseményekről faggatja őket, hanem a borbélyt például, a legtolakodóbb módon arról, mi volt a közvetlen reakciója akkor, amikor felesége vagy testvére érkezett a lágérba, és neki kellett a gázkamrába kíséernie őket. Lanzmann erőszakos tapintatlansága itt megbocsáthatatlan, mert igazolhatatlan kényszerűségi válik.

A nyomozó-vallató szerepének mértéketlen kiterjesztése más kétes értékű túlzásra is ragadtatta Lanzmann: a körülmények rekonstruálásának módszerére gondolok, mikor a tel-avivi borbélyüzlet *díszlet*i között arra kényszeríti szereplőjét, hogy újrasmételje a mozdulatokat, amelyekkel a táborban a gázkamrába küldött nők haját vágta. „Valahogy meg kellett találnunk a módját annak, hogy ezeket az embereket szénásszé változtassuk – mondotta Lanzmann. – Igaz, saját történetüket mondják el. De elmondani nem volt elég. El is kellett játszaniuk... Ez a szénásszé paradaxona. Nemcsak megfelelő lelkiállapotba akartuk hozni őket, hanem az annak megfelelő fizikai állapotba is. Arra kellett rávennünk őket, hogy szavaikkal kommunikálni tudjanak, új dimenziót nyitni.”

Az igazat megvallva nemcsak abban kételkedem, hogy van-e egy filmrendezőnek erkölcsi joga ehhez az aktushoz, hanem abban sem bízom, hogy a módszer sikerrel járna. Hiszen ezek a tanúk semmiképpen sem szénásszé, hanem súlyosan megsebzett emberek, s a színpa-

di díszletek nem érhetik el náluk azt a hatást, amit hivatásos színpészekre gyakorolnának. Színpészek okkal támaszkodnak mesterséges eszközökre, kellékekre, tárgyakra, fizikai körülményekre ösztönözve segítségére, hogy estéről estére újra hitelesen felidézze és kifejezze hőseik lelkiállapotát. De itt valóságos áldozatokról van szó (és nem egy kihallgató áldozatairól), akiknek nem az a feladatuk, hogy *ábrázolják* múltbeli viselkedésüket. Vajon a film mondandója elevenebb lett attól, hogy osztani kényszerültünk ez emberek kétségbeesett, szükségtelen megaláztatásában? Kétségtelen. Éppen ellenkezőleg. Ez a technika zavaró diszharmóniát teremt a filmben, idegen elemet iktat ebbe a különben tiszteltre méltóan mértéktartó, hangzatosságokat kerülő alkotásba.

### A művészi logikája

Lanzmann akkor van elemében, mikor a maga aggályos, kérérlhetetlen logikáját követve folytatja vizsgálatát, érzékelhetően valamely átfogóbb gondolati rendnek alárendelve. Első helyen, a fizikai körülmények állnak érdeklődése előterében: milyen volt a hőség nyáron, a hideg télen, a szomjúság, a bűz, a rámpák takartásának rendje. Színtelen, közömbös szavak írják le a rettenetes eseményeket. Ám minél nagyobb a távolság a gyilkos tények és a töredezett beszámolók között, annál mélyebben érzékeltetik az iszonyatot. Lanzmann jól tudja, hogy csak a dísztelen megidézés megenyhedhető.

E logika határozott irányáról, átgondolt szerkezetéről beszélünk, noha a kilencórás filmben első látásra talán nem annyira szembevetődő, milyen felépítés szervezi a hatalmas anyagot. Lanzmann például következetesen elkerüli, hogy a történeti időrendnek uralkodó szerepet juttasson, jóllehet nyilvánvaló, hogy nyomon kísérjük a „végső megoldás” fokozódóan finomodó technikáját, amint a „szerepny”, kisipari zugakcióktól a modern gázkamrák futószalagon működő, nagy hatásfokú halálgyárához fejlődik. Lanzmann fő célja azonban mégsem ennek a folyamatnak a bemutatása. Még csak az sem, hogy érzékeltesen jellemezze szereplőit, egyéni, hasonlíthatatlan vonásaikat kiemelve. Sosem tudjuk meg például személyes megmenekülésük pontos történetét. Hűen a francia gondolkodás hagyományaihoz, Lanzmann az általánosat keresi,

absztrakcióra tör. Amikor a *hogyan* érdekli, a mechanizmus lényegéhez hatol, mert csak a tudatos demisztifikáció révén, a gépezet nagyipari szerkezetének aprólékos leírása révén lehet e valóságosnagyon gigantikus akció triviális természetét megérteni. Ahogy a kiváló történész, Raoul Hillberg a filmben rámutat, a színtele kisserző, ám hibátlan bürokratikus rend és a halálgyártás azakszerű, iparosított folyamata, nem a gyűlölet vagy szenvedélyek foka különböztette meg a holocaustot minden eddigi népirtástól. Ezért megvilágító a makacs, sajátos részletekre irányuló figyelem, mellyel Lanzmann a visszatérő motívumok halmozásával hangsúlyozza a téma szándékos korlátozását. Amikor a vizsgálódás körét pontosan körülhatárolt kérdésekre összpontosítja: a pusztítás mechanizmusára és elválaszthatatlannal a fizikai tényektől: magára a felidézés drámájára. Végül a hasonló leírások sokaságára támaszkodva valóságos *Gestalt* rajzolódik ki előttünk, mely a szándékosan töredekes és szétszórt vallomások építőköveiből gondosan tervezett, átfogó szerkezetként magasodik fel.

Ez a struktúra egyszerre bonyolult és pontosan körülírt. A film szokatlan hosszúsága alaposan kimunkált horizontális és vertikális szerkezetet igényelt. A két „vezető szólam” szüntelen ellentétben áll: a visszaemlékező áldozatok vallomásai a falubeli megfigyelők és a tábor volt adminisztrátorainak sajátos értelmezésével felelnek. A jelen és múlt időbeli ellentéte térbeli ellentétként is működik. Azok, akik *tudják*, mi történt, a túlélők, nem jelennek meg a múlt helyszínén (kivéve a chelmnói embert), ők másutt vannak. És azok, akik ott vannak, most is, jelen, ugyanazonokon a mérgezett helyeken, mint akkor, azok alig tudnak valamit. Akár azért, mert csakugyan tudatlanok, akár azért, mert képtelenek szembeesülni a maguk bűnösségével. Amikor azt kérdezik az egyikőtől, hány embert irtottak ki Chelmnóban, így válaszol: „Négyvalahány... négyezer, négyezer? ... igen... négyezer, igen... Tudtam, hogy valami négyessel kezdődik...” Hogyan érkeztek a deportáltak, pullmankocsikban vagy marhavagonokban? Volt-e élelem velük, vagy csak dupla fenékű lábasok, amelyekben aranyt és értéktárgyakat rejtetgettek? – ahogy egyesek mondogatták. Nem tudják. Lanzmann nem bocsátkozik vitába velük. Hagyja, hogy beszéljenek, mindössze any-

nyit tesz, hogy újra és újra felteszi nekik a kérdést, így mutatva rá, közvetve a valótlanúságra. Mert igazi értéke filmszerű módon történik. Lanzmann megszakítja a vallomásokot, viszonyba, vitába állítva más érvekkel, bizonyítékokkal, olyan türelmes rendben, hogy a kis részletekből, montázs-éptökökből bontakozik ki a kívánt gondolat. A két szólam vagy szál megütközik, egymásba olvad, szétválik és újraegyesül, hogy ezen a „szólamvezetésen” és hangszerelésen keresztül jusson a kitűzött célhoz, az igazsághoz.

Végül is a kompozíció egészéből, a szerkezet vízszintes rajzából tárul fel beszédesen Lanzmann filmjének belső tartalma. Azt mondhatnánk, hogy a SHOAH három tételből áll. Az első: bevezetés a pusztítás sötét gépezetének világába, amelynek során azt is végig kell élnünk, miféle kín a felejtés önvédelmező határainak áttörése. A második tétel tovább mélyíti vagy kiterjeszti ezt a folyamatot. Már belül vagyunk a halálgyárakon, és azt kell megértenünk, mit jelentett a lágerbelieknek a gyötrelmes helyzet: részt venni a megsemmisítés napi „közönséges” munkájában. Végül a lázadás, az ellenállás témájához érünk, mind a theresienstadti, mind a varsói gettó túlélőinek történetével: ez a film morális csúcspontja, a tragédia katarzisa.

Mindaz a hiteles életanyag azonban nem pusztán a tárgyalás objektív logikája szerint rendeződik. Lanzmann ki merete jelenteni, hogy filmjével, mint egy zenei művel, szépséget akart teremteni. A témák el- és feltűnése, párhuzamba és ellentétbe állítása mellett ezt szolgálja az ismétlődő vizuális motívumok tagolása: ahogyan az oda-vissza járó kísértetvonalakat követjük Auschwitz és Treblinka lágermetéseihez vezetve. Az ilyen jelenetek – véli Lanzmann – hozzájárulnak az igazság robbanásszerű élményéhez. *„Ahogy Spinoza mondta: (prillanatok), mikor az igazság igazodni válik.”*

A film nagyszabású szerkezete tehát immánens része a közlendőnek. Még ha néhány kritikus megriadt is attól, hogy műalkotásként merje nézni a SHOAH-t, igazi jelentését, Lanzmann mondanivalójának szenvedélyét csak akkor értjük, ha formáját is elfogadjuk. Mert a film, minden iszonytató valóságtartalma ellenére, művészi munka, és ha lenyűgöz, ha hatni képes ránk, az azért van, mert megtalálta a legalkalmasabb és legszemélyesebb for-

mát, mellyel szólni tudott. Nem először fordul elő, hogy a mű létrehozásának folyamata nem kevésbé drámai, mint a tartalom katalizmája. Lanzmann mániákus és végeláthatatlan „támadása” a megközelíthetetlen ellen, az igyekezet és a kín, hogy közelebb jusson a megértéshez, meghozza a maga gyümölcsét. Igaz, mi magunk is sérülünk, megszenvedjük a magunkét, mint szereplői és ő maga (aki több mint tíz évet fordított a film elkészítésére), hogy részévé váljunk a túlélési folyamatnak.

Tagadhatatlan, hogy noha a SHOAH elsőként a kegyetlen tények erejével ragadja meg a nézőt, e tények hihetetlen érzékenységgel kidolgozott értelmező rendje nem kevésbé fontos, ahogyan a tragikus ritmus a feladástól a felismerésig, a tudatlanság benuhátságától a tiltakozás kényszere felé halad. A feszültség, melyet az auschwitzi, fűvel benőtt vasúti sínpárok képe és igaz történetének ismerete kötött átélünk, az ellentét, mely a részletek áradása és a film szigorú mértéktartása között érvényesül, szükségszerű része a film egyedülálló érzelmi hatásának. Az erőteljesen megformált látomás elválaszthatatlan a nyersanyagtól. Hála Lanzmann konok erőszakosságának, bebizonyosodott, hogy lehet beszélni az elmondhatatlannal, hogy van mód visszahódítani valamit, szinte prousti erőfeszítéssel, abból, amit az idő megsemmisített. S ezért, ha kínzó is, el kell fogadnunk kihívását, meg kell tennünk vele ezt az utat a nemléteől terhelt puszta mezőkön át, azon a senki földjén keresztül, amely a tegnap és jelenünk között húzódik.

Biró Yvette

## LENGYELORSZÁG A SHOAH UTÁN

Cataluccio Andrea fordítása

Közvetlenül a háború befejezése után írt cikkében – mely csak a közelmúltban jelenhetett meg – a költő Czesław Miłosz a „kegyelet hiányával” vádolta a lengyeleket. E „csekély emberségű” nőről, melynek csak hősökre volt szüksége,