

CLAUDE LANZMANN (1925 – 2018)

# A feledés mélyvizében

ÁDÁM PÉTER

**A SOÁ, MELY ELSŐKÉNT MUTATTA MEG DUKUMENTUMFILMEN AZ ÁLDOZATOK SZEMSZÖGÉBŐL A ZSIDÓSÁG MEGSEMMISÍTÉSÉNEK POKOLI FOLYAMATÁT, NEM TÖRTÉNELEM-LECKE, NEM A MŰLTÉRŐL SZÓL, HANEM A JELENRŐL, NEM ARRÓL, HOGY MI VOLT, HANEM ARRÓL, HOGY MI VAN.**

„Mit hoz neked a bűvár,  
ha fölbukik a habból?”  
Kosztolányi Dezső (1933)

**B**e a Mensch! – próbálja emberségre tanítani Dreyfus doktor a Billy Wilder-féle *Legénylakás* (1960) egyik jelenetében az általa csapodár férfinak tartott B. B. Baxtert. A jiddis kifejezést nem könnyű magyarul visszaadni. A szó körülbelül olyan talpig becsületes férfit jelent, aki tisztában van a többiek iránti felelősségével. Ha csak egyetlen szóval kéne megmondani, ki is volt a kilencvenkettedik évében elhunyt Claude Lanzmann, az embernek legelőször ez a jiddis szó jut az eszébe. És csakugyan: az író, újságíró, filozófus Lanzmann mindezekelőtt Mensch volt, fáradhatatlan, izága, megfékezhetetlen Mensch, emellett Sartre és Simone de Beauvoir barátja, éveken át a *Les Temps Modernes* főszerkesztője, és nagy filmrendező, akinek munkásságát hiba volna egyetlen remekműre, a *Soára* szűkíteni.

Már az élete is valóságos kalandregény. Felmenői az oroszországi pogromok elől menekülnek Nyugat-Európába. Anyja az Odesszából Marseille-be tartó hajó fedélzetén született, apai nagyapja alig tizenhárom éves, amikor búcsút mond egy Minszk melletti *stetl* szűk világának. Az első világháborút megjárt apja, aki kiváló specialista a vészhelyzetekben való túlélés művészetének, még a német megszállás előtt kioktatja gyerekeit a tudnivalókra. Ami, persze, nem jelent megfutamodást, sőt. 1943-ban Lanzmann még a Clermont-Ferrand-i Blaise Pascal középiskola végzős diákja, de már bekapcsolódik az

ellenállásba, röpcédulát osztogat, fegyverrel teli bőröndöket cipel, majd 1944 nyarán apjával együtt csatlakozik a partizánokhoz.

A háború után filozófiát tanul, előbb a Sorbonne-on, majd a tübingeni egyetemen, végül 1948-ban a berlini Freie Universität lektora. De ő az a fajta, aki szereti időnként elfűrészelni az ágat, amin kényelmesen csücsül. Amikor a kelet-berlini *Berliner Zeitungban* cikket ír arról, hogy az amerikai szektorban levő Freie Universität-en még mindig sok a náci, elveszti állását. Újságíró lesz, nem is akármilyen. Az NDK-ról szóló cikksorozatára Sartre és Simone de Beauvoir is felfigyel, Sartre meg is hívja a *Les Temps Modernes* szerkesztőbizottságába; Lanzmann így ismerkedik meg a legendás írópárossal, és keveredik hét évig tartó szerelmi kapcsolatba *A második nem* nála másfél évtizeddel idősebb szerzőjével. A fiatal újságírónak ez a szerkesztőség egyszerre „család” és intellektuális háttér, második egyetem és „érzelmek iskolája”.

Lanzmann – Sartre és Beauvoir oldalán – alaposan kiveszi részét az ötvenes-hatvanas évek politikai küzdelmeiből. Elkötelezett baloldaliként ellenzi a halálbüntetést, harcol a gyarmatosítás ellen, aláírja az algériai háború ellen tiltakozó *121-ek Kidáltványának* (ekkor eljárást is indítanak ellene). De legszenvedélyesebb harcait Izrael fennmaradásáért, vagy ahogyan ő mondaná, *túléléséért* vívta. Ezt az érzésem szerint némi elfogultságtól sem mentes kiállását Izrael mellett csak azért említem, mert ez is közrejátszott abban, hogy ötvenes éveinek elején minden előképzettség nélkül

kezébe vette a kamerát (a legfontosabb fogásokat operatőrjétől, a Godard-ral és Jacques Rivette-tel is dolgozó William Lubtchanskytól tanulta).

1967 nyarán jelent meg a *Les Temps Modernes* „Az izraeli-arab konfliktus” című különszáma, amiben nem kis feltűnést keltett Maxime Rodinson cikke. Ebben a szerző gyarmatosítással vádolta a huszonöt éves zsidó államot. Lanzmann, pár évvel később, azért vágott bele első filmjének forgatásába, hogy a valóság, a banális hétköznapiok bemutatásával válaszoljon a kemény vádra. Az interjúmozaikokból álló jó háromórás *Pourquoi Israël* (1973) azonban nem propaganda-film. Bármennyire is rabja az ország konfliktusmentes jövőjével kapcsolatban illúzióknak, Lanzmann igyekszik őszintén és hitelesen bemutatni a fiatal zsidó államot. A film a Jad Vasem emlékműzeumban kezdődik, és ott is ér véget: a „Nevék csarnokában” forgatott nyitó és záró kép mintegy keretbe foglalja a jó háromórás dokumentumfilmet. Lanzmann mindössze öt-hat filmet forgatott, de az *oeuvre* – a már említett *Pourquoi Israël*, az izraeli hadseregről forgatott ötórás *Tsahal* (1994), valamint az Észak-Koreában forgatott *Napalm* (2017) kivételével – valójában egyetlen húszórás film-monstrum, amelynek a *Soá* emlékezete, illetve a tragédia következményeként születő zsidó állam áll a középpontjában.

A *Pourquoi Israël* bemutatója után Lanzmann magához kéreti az izraeli külügyminiszter, és arról próbálja meggyőzni, milyen fontos volna végre az áldozatok nézőpontjából bemutatni az európai zsidóság megsemmisítését. Lanzmann kötélnak áll. De egykettőre kiderül: nem tudta, mekkora feladatra vállalkozik. Csak a felkészüléshez három év kellett. Ráadásul ahhoz a nézőponthoz, amiből a témát fel akarja dolgozni, alig talál dokumentumokat. 1976 és 1981 között tizennégy országban készít interjúkat, filmez tajakat és arcképeket, pályaudvarokat és vonatokat. Összesen háromszázötven órányi musztert vesz fel. Ebből a hatalmas anyagból vágja össze a tízórás *Soát* (1985), a maradékból készült öt kisfilm pedig egy kicsit olyan, mint a *Soá* hatalmas tömegéből kiszakadt és a főtéma körül keringő öt kisbolygó.

Feltehetően az is közrejátszott ennek a remekműnek a létrejöttében, hogy Lanzmann alapján vége mindvégig megmaradt újságírónak és amatőr filmesnek. Újságírói rutin nélkül aligha

„Az elveszett meg a megtalált idő között”  
(Claude Lanzmann: Soá)



tudta volna szóra bírni az örökre eltemetett fájdalmat. Profi filmsként aligha lett volna mersze minden további nélkül túltenni magát a szakma arany szabályain, és sorra felrúgni a legszentebb filmes tabukat. Kezdvé azon, hogy minden előzetes terv nélkül kezdett forgatásba, és halmozott fel az évek során óriási mennyiségű nyersanyagot. Profi filmes valamilyen kísézőzenében gondolkodott volna, profi filmsnek nem lett volna bátorsága csaknem tíz órás filmhez, a meginterjúvoltaknak kellő időt hagyó lassú ritmushoz, a nagy hallgatásokhoz, a képeket kísérő hosszú csendhez, ami pedig a film egyik legfontosabb jellemzősége. És akkor a szokatlan (mert

sokszor a helyzet által kikényszerített) kameraállásokról nem is beszéltünk.

Lanzmann a hideg tárgyilagosságot meg a pátoszt egyformán alkalmatlannak tartotta a náci genocídium felidézésére. A fájdalmat – és jórészt ebben áll a film ereje – a múltat állandóan jelennel keverő költészet közvetíti. Az az egész filmet átszövő, szívszorító költészet, amelynek köszönhetően a borzalom rekonstruálása egyformán távol áll a fikciótól meg a dokumentumtól. Ezt már a film első értelmezője, Simone de Beauvoir is észrevette. „El se tudtam volna képzelni – írta az 1985-ös bemutató után –, hogy a borzalmat így össze lehet ötvözni a szépséggel. Ráadásul a

szépség egyáltalán nem a borzalom eltakarására, hanem – épp ellenkezőleg – a kiemelésére szolgál...” Nemkülönben a történész Pierre Vidal-Naquet is abban látta a film nagy újdonságát, hogy Lanzmann képes volt Proust múltszemléletét beépíteni a kutatásba. „Az elveszett idő meg a megtalált idő között – mondja – ott a műalkotás, továbbá (...) az a tény, hogy ha a történész nem tudja egyszerre tudósként és művészként feltárni a múltat, óhatatlanul odavan az igazság egyik darabja.” Aligha véletlen, hogy a XX. század legsúlyosabb bűnét csak a filmmel, XX. század *par excellence* művészeti ágával lehetett a hatmillió áldozathoz méltón bemutatni.

Lanzmann-nak, tudjuk, az volt a véleménye, hogy a zsidóság tragédiáját se dokumentumban, se fikcióban nem lehet ábrázolni. Ezért marasztalta el annak idején az 1978-ban sugárzott és nagy feltűnést keltő négyepizódos amerikai *Holocaustot* is, a Le Monde hasábjain mutatva rá a forgatókönyv tévedéseire és hiányosságaira. Ugyanilyen szigorúan ítélte meg és nevezte „közönségesnek” a Steven Spielberg-féle *Schindler listá*-ját (1993) is, hogy Roberto Benigni *Az élet szép* (1998) című filmjéről már ne is beszéljünk. Míg a *Schindler listá*jával az volt a baja, hogy miközben a rendező egyedi történetet dolgoz fel, a film semmit sem mond a zsidóság kollektív tragédiájáról, *Az élet szépet* „szégyenletes történelemhamisításnak” tartotta: a film csak „fogyaszthatóvá és émeszthetővé” tette Auschwitzot. A sommás elutasításban hiba volna önteltséget vagy pláne irigységet látni. Hogy Lanzmann részéről mindhárom esetben nem féltékenységről, hanem esztétikai-erkölcsi megfontolásokról van szó, azt jól példázza, hogy a 2015-ös cannes-i filmfesztiválon kitüntetett *Saul fia* viszont tetszett neki, a magyar film szerinte is újat hozott az európai zsidóság elpusztításának filmi megjelenítésében.

A *Soá* egyrészt interjúkból, tanúvalomásokból és a történész Raul Hilberg kommentárjaiból, másrészt a felidézett helyszínek mozaikcserepeiből van összerakva. A *Soá* nem „történelmi” film (nem az események felidézése, rekonstruálása a rendezői szándék), hanem ismeretelméleti. Auschwitz – ahogyan nálunk, sajnos, még ma is – csak homályos információ, száraz adathalmaz volt a hetvenes évek végének Franciaországában. Lanzmann nem a történetek szikár felidezésére törekedett, ő nem a tragédia miéértjét, hanem a hogyanját akarta filmen bemutatni. Az volt a célja, hogy az eseményről való elvont tudásunkat átérzhető-átélhető konkrét tudássá változtassa. Ez a magyarázata annak, hogy a *Soá* nem a múltról szól, hanem a jelenről, nem arról, hogy mi volt, hanem arról, hogy mi van. Lanzmann már csak emiatt sem használt archív felvételeket, és annak is részben ez a magyarázata, hogy ebben a közép-európai zsidóság megsemmisítéséről szóló filmben, ellentétben például Alain Resnais félórás *Nuit et brouillard*-jával (*Éjszaka és kód*, 1956), egyetlen holttestet sem látni.

Lanzmann *Soája* legelőször is a nevek filmje. Nemcsak azért, mert a rendező

rengeteget töprengett azon, hogy milyen nevet lehetne adni az európai zsidóság megsemmisítésének (a Holokauszt elnevezést, a szó vallási konnotációja miatt, elfogadhatatlannak tartotta), és milyen címet az erről szóló filmjének (a *soá* szónak a héberben [természeti] katasztrófa a jelentése). Azért is, mert a filmben különleges szerep jut a neveknek. Annak a pár névnek, amit a rendezőnek nagy nehezen sikerül megtudnia egy-egy lengyel falu vagy kisváros lakóitól. Míg a tülvilágot megjáró Dante minden nehézség nélkül azonosítja az útjába kerülőket, a filmben elhangzó, valamint a lefilmezett bőröndökön olvasható nevek mögött nincs sem arc, se család, se rokonság. Ezek a nevek semmire sem utalnak, ha csak nem egykori viselőik nyomtalan eltűntére. Ezek a nevek „üresek”, ezek a nevek – ahogyan Éric Marty írja a filmet elemző kitűnő esszéjében – legfeljebb „a senki szinonimái”.

A filmben nincs különösebb látvány azon kívül, hogy premier plánban mutatott arcok nagytotálban filmezett tájakkal váltakoznak: ami keveset látunk, az is inkább csak vezérmotívum, mint például a tehervonat, aminek természetesen a megsemmisítő táborokba szállítandó „emberrakomány” a metonimiás jelentése. Az üres tehervonat azonban több egyszerű jelnél, a megsemmisítés óramű pontossággal működő gépezetének *allegóriája*. Az allegória Walter Benjamin szerint akkor jelenik meg, amikor a történelem már nem képes az eseményt homogén és megnyugtató mítosszá gyúrni. Lanzmann, látnivaló, nemcsak Auschwitz fikcióként való *mimézisét* utasítja el, ugyanígy elutasítja Auschwitz modern mítosszá alakítását is.

A vonat mellett másik vezérmotívuma is van a filmnek, ez pedig a természet. Amilyen gyakran jelenik meg a filmben a vonat, olyan gyakran látni tájat, rétet, erdőrésztletet a mozivászonon. Az egykori krematórium helyét kereső Simon Srebnik például egy réten vág át, és úgy mondja, szinte önmagának: „Látni nem látni semmit, de valahol itt lehetett...” A természet jelentése azonban egészen más, mint a vonaté. A vonatot a film általában rögzített kamerával mutatja, vagy úgy, hogy a kamera is a vonaton van, vagy úgy, hogy a táj egyik pontjából filmezi le a mozgásban levő tehervonatot. Amikor viszont a tájat látni, a természet egyszerűen vállra helyezett kamera sokszor egyszerűen mozog az éppen beszélővel,

mintha – együtt a visszaemlékező túlélővel – a kamera is keresne, kutatna valamit. Csakhogy amit a hosszú előrekocsizások, ráközelítések, a felfelé néző alsó vagy a lefelé néző felső kameraállás eredményeként felfedezünk, az vagy a nagy semmi, vagy valami egészen jelentéktelen dolog. Ahogyan a tájat felsebző „esemény” távolodik az időben, úgy heged be a tájon ütött seb is. Mintha nemcsak a túlélők, mintha nemcsak a közönyös utókor, de maga a táj is felejteni akarna, úgy keríti újra hatalmába a borzalom helyszínét a bozót, veszi birtokba újra az erdő, és próbál a táj visszatalálni eredeti állapotába.

A kamera kétségbeesett dühvel pásztázza a réteket meg a fák lombzatát, dühödten tör utat magának a bokrok között, mintha nem volna más célja, csak hogy újra meg újra bejárja a semmit. Azt a semmit, amit évről évre újra reprodukál a minden beborító dús vegetáció. Mintha a kamera ezzel a vad konfrontációval azt akarná a nézőben tudatosítani, hogy a halál, az elmúlás korántsem merevség, mozdulatlanság, eldologiasodás, hanem – épp ellenkezőleg – a természet mindent eltüntető, mindent feloldó, mindent felemészítő szakadatlan mozgása, és mintha az európai zsidóság elpusztítását – a gengszterfilmek „takarítójának” módjára – a természet maga fejezné be azzal, hogy örök körforgásával még a nyomait is eltünteti a megnevezhetetlen tragédiának. A film a természet közönyét, szenvtelenségét, érzéketlenségét ugyanolyan fájdalmasnak és felháborítóan tartja, mint az utókorét.

Egy római régész 1968 nyarán fedezte fel Paestum mellett a „tökéletes bűvár” sírját: a sírt lezáró kőlap belső oldalán talált freskó – egy bűvár fejest ugrik az ismeretlen jelképező tengerbe – egyik nagy élménye volt Claude Lanzmannnak, aki Cousteau kapitány hajóján egy alkalommal szintén belekóstolt a mélytengeri bűvárkodásba. Nemhiába adta 2012-ben a *La tombe du divin plongeur* (*A tökéletes bűvár sírja*) címet összegyűjtött írásainak. De a csodálatos paestumi freskó Claude Lanzmann egész életének is jelképe lehetne. Ahogyan a levegőben szinte lebegő fiatal férfi, ő is fejest ugrott az ismeretlenbe, a XX. század borzalmainak mélyvizébe, hogy a feledés nehézbűváráként felszínre hozzon valami értékeset, ami nélkülözhetetlen a múltat sok szempontból ismételni látszó jelen megértéséhez. •