

Az emberi természet végállomása Auschwitz volt.

Megtervezte, építette, őrtornyokkal, árammal és szögesdróttal vette körbe, s lefényképezte a mező szélén megpihenő, karjukon csecsemőket tartó anyákat, nagymamákat, unokákat, némelyek arcára bizakodó mosolyt csalt, és a gázkamrákba terelte őket.

Teplán Ágnes 47

A GONDTALAN

SÉTÁLÓ

Az Auschwitz múzeumnak köszönhetően, 200 kör-

panorámás fénykép segítségével a gondtalan sétáló ma már virtuálisan is bejárhatja a sötétség tereit, jöllehet ez a séta áljelenlét a pokol helyszínén, távol annak materiális erőterétől. A gázkamra, félig földbe sülyesztett betonbunker, egyetlen nyílra kattintva nyílik meg. A betonkoporsó csúf falaival szűk térbe zár, a plafonon lámpák égnek. Becsukott álmok, emlékek, elfojtott tervek és remények. Ezeknek a tereknek csakis az emlékezet ad értelmet, a látogató, a sétáló fizikai vagy mára lehetővé vált virtuális jelenléte. Auschwitz, látogatók nélkül az értelmetlen pusztulás csöndjének őrzője. A haláltáborokról készült fényképekkel kapcsolatban Susan Sontag megállapította: „Amit kollektív emlékezetnek neveznek, az nem emlékezés, hanem megállapodás; úgy döntünk, hogy ez meg ez fontos, e szerint a leírás szerint történt meg a dolog, a képek pedig elménkbe rögzítik a leírást.”

Borbély Szilárd *Otto Moll szekvenciája* címmel írt versében egy nevezetes fénykép paradoxonát fejti ki, melyen egy görnyedt, kendős, hajlott hátú idős néni kezét fogják unokái, mögöttük szögesdrót, amint lépteikkel közelednek a gázkamra felé.

A vers logikai rejtélye, hogy Otto Moll, a krematóriumok auschwitzi főparancsnoka miközben jobbra küldte a munkaképeseket és balra a munkaképteleneket, hogyan viszonyult Istenhez. Az ember, aki felújíttatta a krematóriumokat, és halottégető gödröket ásatott, maga zárta ki Istent Auschwitzból. Habár Otto Moll dönti el, ki méltó életre és halálra, mindez Isten jelenlétében történik. Ahogyan az örökre arctalan nagymamát és unokáit is balra irányította, akik elszánt léptekkel valamiféle titkos megszerzett bizonyossággal haladnak a pusztulásuk felé. Pilinszky a szobája falán mindennap látni akarta ezt a képet. Művészetének alapvető forrásai a kép által előidézett affektusok: a bűntudat, a szembenézés voltak. A művészet akkor válik mindenkor érvényessé, ha megmutatkozik, hogy a születéshez hasonlóan benne rejlik a halál lehetősége. Másképpen a művészet az, amikor mindent egy lapra tesz föl az alkotó, s a tét éppen maga az élet. A túlélés.

A varsói gettóban készült fényképen kezét feltevő rémült arcú kisfiú, mögötte egy rá puskát szegező katona látható. Ez az ugyancsak emblematikussá vált kép villan fel több alkalommal is Ingmar Bergman *Persona* című filmjében, felidézve a náciizmus minden értelmet földbe tipró logikáját; az erő ellensége a védtelenség és a kiszolgáltatottság.

A *Persona* című film középpontjában egy válságba jutott színésznő áll, aki a színpadon minden előzmény nélkül megnémul, súlyos apátiába esik, kórházi kezelésre szorul. Különös történelmi traumák, képek peregnek le a szeme előtt. Mintha a némaság oka a személyes válaszképtelenség volna. Egy ápolónőt rendelnek mellé, és egy szigetre költöznek, abban a reményben, hogy a béke, és a nyugalom segít a felépülésében. A színésznő hallgat, az ápolónő azonban egyre többet elmond magáról. Eleinte élvez, hogy végre türelmes hallgatóságra talál. A film legnagyobb rejtélye, hogy a színésznő némasága mennyiben betegség, és mennyi benne a démoni szándékosság. A némaságot Liv Ullmann zseniális arcjátéka ellenpontozza. A színész a szerepével való találkozást és a személytelenséghez elvezető belső utat járja be, saját gyermeke képét eltépi és a varsói gettóban látható zsidó kisfiú fényképét tartja saját éjjeli szekrényén.

Romy Schneider utolsó szerepének megformálásakor ugyanazt a poklot járta be, mint a *Persona* színésznője és ápolója. A filmet 1982. április 14-én mutatták be a francia mozikban, és a színésznő röviddel ezután május 29-én halt meg.

1981. júliusában szeretett fia, David halálos balesetet szenvedett, amikor egy kerítésen próbált átmászni. A színésznő két évvel korábban első férjét, Harry Meyent, David apját veszítette el, aki öngyilkosságot követett el. A gyermek halála után a színésznő az alábbi sorokat jegyezte le:

*Ich habe den Vater begraben
Ich habe den Sohn begraben
Ich habe sie beide nie verlassen
Und sie auch nicht.*

*(Eltemettem az apát
Eltemettem a fiút
de soha nem hagytam el őket
És ők sem engem.)*

Noha a szerepet elvállalta, a stáb mindvégig kételkedett abban, hogy a színésznő képes lesz-e elviselni a filmezés nehézségeit. Raymond Danon producer a forgatásról szóló dokumentumfilmben úgy vélekedett, hogy ez tartotta még életben a színésznőt, aki ha nem vállalja el Elsa Wiener szerepét,

biztosan korábban meghalt volna. Romy Schneider tehát elvállalta élete utolsó szerepét, holott tudta, hogy a művészet nem öngazolás, nem önáltatás, hanem kíméletlen szembenézés, önmagával, és saját sorsával.

Joseph Kessel 1936-ban íródott regénye alapján született Jacques Rouffio rendezésében a *La passante du Sans-Souci* (a szó jelentése gond nélkül) vagyis a *Sans-Souci járókelő* című filmben Michele Piccoli által megformált középkorú Max Baumstein, egy humanitárius segélyszervezet elnöke interjút készít a paraguayi követtel és látszólag minden értelmes magyarázat nélkül agyonlövi a helyszínen. Miután Max lelövi a követet, őrizetbe veszik, s először tárja fel felesége előtt gyermekkori titkát, járáshibájának traumatikus történetét. Romy Schneider kettős szerepben tűnik fel a filmben, egyrészt Max Baumstein feleségeként Lina Baumsteinként, s a kerettörténetbe ágyazott visszaemlékezés főszereplőjeként, Max megmentője Elsa Wiener szerepében.

A Wiener házaspár örökbe fogadja a zsidó származású árván maradt kisfiút Max Baumsteint. Miután Michel Wiener náci-ellenes könyvkiadójában razziát tart az SA, a fenyegetettség elől 1934-ben Párizsba kell utaznia Elsának és Maxnak. Michel Wiener Berlinben marad, hogy könyvkiadójának eladását intézze, s csak azután indulna Párizsba. A férfit azonban letartóztatják és koncentrációs táborba hurcolják. Az utolsó pillanatban a vonaton azonban még sikerül átadnia egy bankköteget egy ismeretlen Párizsba tartó férfinak, azzal hogy vigye el a Hotel d' Orientbe Elsa Wienernek. Az ismeretlen francia kereskedő teljesíti Michel kívánságát, átadja a pénzt, azonban első látásra beleszeret Elsába, akinek elkötelezett, és önzetlen segítőtje lesz. Elsa énekesnőként, majd bérhölgyként kezd dolgozni egy párizsi kabarében. Előkelő rajongója is akad, a Harmadik Birodalom párizsi követe Ruppert von Leggaert, akitől hamarosan megtudja, férjét koncentrációs táborba vitték. Hogy Michel Wienert szabadon engedjék, a nőnek egy éjszakát kell eltöltenie a magas rangú férfival. A szabadság azonban nem tart sokáig, a boldog viszontlátás után röviddel a Sans-Souci kávézó előtt Ruppert von Leggaert agyonlövi a Wiener-házaspárt. A visszaemlékezés lezárul, a kerettörténetben pedig öt év felfüggesztett börtönre ítélik Max Baumsteint, majd pedig félévvel az ítélethirdetés után a saját házuk előtt lövik le a házaspárt.

A filmben kiemelt jelentősége van a jelenetnek, amikor Elsa Wiener és Max Baumstein beszélnek egy párizsi étterembe. Hosszú ezüst színű női ruhában és ezüst színű cipőben belép a terembe, mellette valaki férficipőben lépked bottal. A kamera lassan emelkedik és hátulnézetből követi a sétálókat. A nő rámosolyog a fiúra, kezét a vállán nyugtatja, a teremben egy hatalmas karácsonyfa gyertyái csillannak fel, aranygömbökkel. Érkezik a

pincér, asztalhoz vezeti a különös párt. Először Max foglal helyet, azután Elsa. A fiút pezsgővel kínálja a pincér, és mindkettejük poharába tölt. Max rámosolyog a nőre, aki mosoly nélkül viszonzozza a pillantást. A fiú arcán feszültség, félelem tükröződik. Elsa arca félelmetes. A poharat kiissza
50 majd a háta mögé dobja. Hallatszík, amint apró szilánkokra török.

Három hegedűs közeledik az asztalukhoz, mire Elsa megkéri Maxot, hogy játsszon valamit. A fiú rövid gondolkodás után elfogadja az ősz hajú muzsikus hangszerét. *Chanson D'Exile* dallamába kezd, majd a másik két hegedűs kíséri. A nagyközeliiben a kamera rögzítette azt a heroikus erőfeszítést, amellyel a színésznő védi magát az összeomlástól. A cselekmény és a belső energiák közötti feszültség a néző számára robbanékonynak tűnik.

Romy Schneider számára a jelenlét elérhetetlenné válik, hiszen a belső tartalékok éppen ebben a pillanatban látszanak kimerülni. Világossá válik, hogy a jelenlét nem előállítható tovább. Ez az a pillanat, amikor a művész elveszi a maszkot, s ez megváltó és katartikus pillanat is.

Max Baumstein és Elsa Wiener egymásra pillantásában, a játék a valóság fénytörésében mutatkozik meg. Miközben a fiú mosolyogva játszik a hegedűn, Romy Schneider küszködik önuralma megtartásáért. A könnyek lemosás az erős sminket, a maszk elhalványul. A jelenetben nem az a különös, hogy Elsa könnyekig hatódik a zene hallatán, hanem hogy a könnyei és a tekintete egyáltalán nem meghatódásról árulkodnak, hanem a katarzist élményt éli át.

Miközben a *Persona* című filmben a színésznő saját érzéseit, gyermekével kapcsolatos érzelmeit igyekszik kiüresíteni, hogy helyébe a fényképen látható zsidó kisfiút helyezze, Romy Schneider utolsó filmjének felejthetetlen jelenetében azonban éppen az ellenkezője történik. Saját távollévő fiát látja maga előtt és a jelenetben vibráló feszültség ebben a pillanatban oldódik fel és válik a színész számára katartikussá. Jóllehet a filmet, Romy Schneider kérésére „Davidnak és apjának” ajánlották, a néző ebből a belső vívódásból pusztán a film cselekménye alapján arra következtet, hogy Elsa a Maxszal való tragikus első találkozásukra gondol e pillanatban. A film eleji visszatekintésben egy régi berlini emlék dereng fel a harmincas évekből, amikor a kiskamasz Max apjával sétál és beszélget gondtalanul. Váratlanul SA-tisztek rontanak rájuk, és minden előzetes magyarázat nélkül ütlegelni kezdik apját, végül a szemé láttára megölik. Ezek után a fiú lábát egy fa törzsének ütlegelve eltörik, majd pedig körülállják, és csizmáikkal fenyegetően közelítenek a magatehetetlenül fekvő gyerek felé. Nyilvánvalóan megölnék őt is, ha Elsa Wiener, aki az erkélyéről látja a jelenetet, le nem rohanna és verekedné át magát a lincselők gyűrűjén, és nem vonszolná be a magatehetetlenül fekvő kisfiút.

A film főhőse Max, a gondtalan sétáló, az ember, akinek nincsen különösebb célja. Útnak indul, és nem sejtí a sorsát, amely hamarosan keresztezi

útját. A gondtalan sétája során menthetetlenül közeledik a váratlan és uralhatatlan esemény felé, ahol a gondtalanság egyszeriben szertefoszlik, sétája értelmét veszíti. Ám éppen ez az az út, amelyről a büntudat újabb és újabb elágazásokat talál, magyarázatokat, lehetőségeket, olykor öngigazolást is. De önmaga számára megnyugtató választ sohasem. Mintha ez az út 51 nem volna egyirányú! A büntudat világosan látja, hogy minden esetben létezik jobbra és balra vezető út is. Ahogyan az *Otto Moll szekvenciájának* lírai énje is elmereng egy pillanatra Isten létezésén, mintha számára is lenne más választás, minthogy jobbra vagy balra küldje ez előtte állókat. A gondtalanul sétálók gyanútlanul, némelyek reménykedve mosolyogtak, miközben megpihentek, ácsorogtak a mező szélén, várokoztak tétován, azután elindultak.

*Egy gödölye
egy gödölye ...mormolta
Egy gyerek miközben a nagyanja kezét
Fogta a kemencék felé menet.*

