Kékesi Zoltán

Az emlékezet csapdája

A „treblinkai dal" Claude Lanzmann Shoah *című filmjében**

Claude Lanzmann *Shoah* című filmjének egy rövid, mintegy három perces jelenetében Franz Suchomel, a treblinkai megsemmisítő tábor egykori SS-altisztje elénekeli a „treblinkai dalt", azt az indulót, amelyet a zsidó deportáltakból álló *Arbeitskommandó*nak kellett énekelnie. Az induló olyan szubjektumokként szólaltatta meg a halálra ítélt deportáltakat, mint akik csupán szolgálatot teljesíteni szegődtek Treblinkába, „egy kis szerencse" azonban akár véget is vethet a szolgálati idejüknek. A jelenet része annak a hosszabb interjúnak, amelyben Suchomel a treblinkai táborról beszél, mint a tábor egy „nagyon fontos szemtanú[ja]".[1] A náci genocídium elkövetőit és tanúvallomásaikat általában történeti, jogi, ideológiai, pszichológiai és morális szempontból szokták vizsgálni, olyan kérdések mentén, mint: hogyan lehet belőlük rekonstruálni az elkövetett tetteket és a mögöttük álló ideológiát? Hogyan lehet e tetteket jogilag megítélni, és pszichológiailag, illetve morálisan magyarázni? Az én kérdéseim más jellegűek: Hogyan lehet olvasni ezt az indulót a náci „biohatalom"[2] *instrumentumaként* és egyben orá-

* A tanulmány a *Filológia mint kultúrtechnika* MTA TKI-projekt és *Az irodalmi nyilvánosság az antikvitásban* OTKA-projekt keretében, *Filológia – nyilvánosság – történetiség* címmel 2010. november 25–27-én rendezett konferencián elhangzott előadás bővített változata. Az előadás 2010. november 3-án elhangzott a berlini Humboldt Egyetem Szlavisztikai Intézetének *Literarische Bilder zwischen Archiv und Zeugenschaft* című előadássorozatán is. Mindkét alkalom résztvevőinek köszönettel tartozom a hozzászólásaikért, valamint Stephan Krause-nak az értékes segítségéért. A szerző a tanulmány megírása idején Kállai Ernő Ösztöndíjban részesült.

1 *Shoah,* rendezte Claude Lanzmann, Franciaország, 1985. A *Shoah* négy DVD-lemezen került forgalomba; mivel az egyes lemezeken a fejezetszámozás és az időszámlálás újrakezdődik, római számokkal utalok a lemezekre és arab számokkal a fejezetekre (itt: I, 55) vagy az időre (itt: I, 02:05:30).

2 „Biohatalom" alatt azt a foucault-i eredetű, agambeni fogalmat értem, amely a hatalom modern formáját a *zoé* és a *biosz* közötti arisztotelészi különbségtételből kiindulóan az egyén és a népesség élete feletti szabályozó hatalomban definiálja, és kiteljesedését a politikai státuszától és a beszéd

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

lisan továbbadott *dokumentumaként*? Hogyan lehet olvasni benne azt az „archiválís hatalmat”,[3] amely e „dokumentumot” létrehozta? Miben áll Lanzmann politikája, amikor megkéri Suchomelt, hogy énekelje el a „treblinkai dalt”? Mi történik a filmben az induló eléneklésén keresztül?

Az 1964–65-ös düsseldorfi Treblinka-per anyagaiban megtaláltam az induló egy másik szövegváltozatát, amelyet a túlélők adtak tovább. Vajon mi e két szövegváltozat viszonya? És mi lehet a „dal” filmbeli előadásának és a két szövegváltozatnak az interpretációjában egy textuális-irodalmi olvasáson alapuló „filológia” szerepe? A kérdés nem az, hogy melyik szövegváltozatot lehet „filológiai szempontból” autentikusnak tekinteni – a maga módján mindkettő „autentikus” –, hanem az, hogyan férünk hozzá e „filológiai jelenségen”, a két szövegváltozaton keresztül az alávetés nyelvéhez és történelmi valóságához, és milyen lehetőségei vannak itt – a történelem nyelvi-textuális emlékezetének közegében – az ellenállásnak és a jelentés fölötti náci hatalom szubverziójának?

A Suchomellel készült interjút és benne a „treblinkai dalról” szóló részt nem lehet elválasztani a genocídium emlékezetének nyugat-németországi történetétől, amely mind Suchomel diszkurzusán, mind az interjú egészén rajta hagyta a maga félreismerhetetlen nyomait. Mielőtt a fenti kérdésekre kitérnék, első lépésben ezért az interjú emlékezettörténeti kontextusát fogom röviden rekonstruálni.

A Suchomel-interjú emlékezettörténeti helye

A *Shoah* 1985-ös bemutatása előtt Franz Suchomel nem tartozott a náci genocídium ismert elkövetői közé. Alacsony beosztásban szolgáló SS-altisztként és a deportált zsidók értéktárgyainak a szétválogatását végző zsidó *Arbeitskommando* (az úgynevezett *Goldjuden*) felügyelőjeként viszonylag alárendelt helyet foglalt el a treblinkai tábort működtető SS hierarchiájában, és nem múlta felül hasonló beosztású társait sem ideológiai elkötelezettség, sem pszichológiai és morális de-

lehetőségétől megfosztott „puszta élet” *(zoé)* feletti náci hatalomban látja. Agamben szerint a koncentrációs tábor olyan „abszolút” biopolitikai tér, amelyben a hatalom „közvetlenül” *(without any mediation)* áll szemben a „puszta élettel”. Vö. Giorgio AGAMBEN, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life,* Stanford UP, Stanford, 1998, különösen: 71–101. Én ezzel szemben abból a hipotézisből indulok ki, hogy a biohatalom mindig mediált, a „treblinkai dal” feladata pedig az, hogy a biohatalom instrumentumaként vagy „médiumaként” a *biosz,* a politikailag definiált élet maradékából létrehozza a „puszta életet”.

[3] „Archiválís hatalom” alatt azt a derridai fogalmat értem, amely az archívum *létesítésében* érvényre jutó hatalomból indul ki, és a dokumentumok létrehozásán és rendszerezésén túl magában foglalja a dokumentumok *jelentése* fölött gyakorolt hatalmat is. Vö. Jacques DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya,* ford. BERECZKI Péter, Kijárat, Budapest, 2008, 14–15.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

viancia terén. Suchomel az 1964–65-ös düsseldorfi Treblinka-perben állt bíróság előtt, amely nem tettesként *(Mittäter),* hanem bűnsegédként *(Beihilfe)* ítélte el,[4] amire Suchomel áttételesen utal is a filmben: az interjú elején elmondja, hogy egészen a megérkezéséig nem tudta, hogy Treblinka megsemmisítő tábor, majd Lanzmann hitetlenkedő válaszára kijelenti, hogy „ez bíróságilag bizonyított" (I, 02:04:35). A Treblinka-perben hozott ítélet azért fontos Suchomel filmbeli elbeszélői pozíciója szempontjából, mert lehetőséget ad számára arra, hogy a saját pozícióját megkülönböztesse az „igazi" tettesekétől, és felvegye azt a szerepet, amelyet Lanzmann sugall neki, amikor az interjú elején biztosítja arról, hogy „Sohasem Önről beszélünk majd, hanem Treblinkáról, hiszen Ön nagyon fontos szemtanú *[ein sehr wichtiger Augenzeuge],* és el tudja nekünk magyarázni, mi volt Treblinka" (I, 02:05:30).

Fontos azonban látni, hogy a Treblinka-per maga is része a háború utáni nyugat-német emlékezetpolitika történetének. A hatvanas évekbeli németországi perek hosszú távon mély hatást gyakoroltak a német identitásra és történelmi emlékezetre (elsősorban az 1963–65 között zajló frankfurti Auschwitz-per),[5] a lefolyásukra azonban rányomta a bélyegét a múlt „feldolgozásának" háború utáni ambivalenciája. Az a bírói gyakorlat, amely az interjú során *autorizálja* Suchomel elbeszélői pozícióját, a „szigorúan korlátozott felelősségre vonás"[6] jegyében tovább folytatta az 1949 utáni Adenauer-korszak stratégiáját, amennyiben általánosságban elítélte ugyan a náci Németország bűneit, de megkönnyítette az egyéni felelősség elhárítását.[7] Ebben lényeges szerepet játszott az is, hogy a náci Németországban 1933 és 1945 között bírói feladatot betöltő réteg döntő többségében a háború után is hivatalában maradt, és a náci perek során is (!) megőrizte „interpretációs monopóliumát";[8] az a német jogrendszer pedig, amely mellett ez a bírói réteg kitartott, eltért a nürnbergi perekben alkalmazott nemzetközi jogrendszertől, és nagyban megnehezítette a náci bűnök elítélését – többek között azért, mert kizárta, hogy tettesként, és ne bűnsegédként ítéljenek el olyanokat, akik a jellegzetes megfogalmazás szerint „csupán parancsot teljesítettek", és akiknek az ese-

[4] Vö. Christian HOFMANN, *Die Treblinka-Prozesse = Shoa.de – Zukunft braucht Erinnerung* www.shoa.de/nachkriegsdeutschland/die-juristische-aufarbeitung-der-ns-verbrechen/573.html

[5] Legalábbis annyiban, hogy a perek után immár nem lehetett elgondolni a nyugat-német nyilvánosságot, történelmi emlékezetet és identitást a holokauszt nélkül. Vö. Mary FULBROOK, *A német nemzeti identitás a holokauszt után,* ford. VALLÓ Zsuzsa, Helikon, Budapest, 2001, 111.

[6] *Uo.,* 91.

[7] „Az új német állam elvben egybehangzóan elítélte az elődje által véghezvitt tetteket", de „a gyakorlatban ezekért a tettekért elképesztően enyhe ítéleteket szabtak ki." *Uo.*

[8] Vö. Rebecca WITTMANN, *Tainted Law. The West German Judiciary and the Prosecution of Nazi War Criminals = Atrocities on Trial,* szerk. Patricia HEBERER – Jürgen MATTHÄUS, Nebraska UP, Lincoln, 2008, 211–212.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tében az egyéni ideológiai indíték és/vagy szadisztikus szándék nem volt bizonyított.[9] A különösen kegyetlen, szadista hajlamú tettesek *(Exzeßtäter)* kiemelése ugyanakkor lehetővé tette, hogy a bűnöket a normálisnak beállított társadalom egészétől elkülöníthető, ideológiai, pszichológiai és morális szempontból „marginális" esetet alkotó elkövetőkkel hozzák összefüggésbe.[10] Mindezt látnunk kell, ha érteni akarjuk, hogyan formálta Suchomel és a filmben megszólaló más SS-ek és „irodai elkövetők" *(Schreibtischtäter)* múltszemléletét és önelbeszélését a náci múlt háború utáni feldolgozásának és a jogi igazságszolgáltatásnak ez a legalábbis ambivalens légköre és gyakorlata.[11]

[9] *Uo.*, 214–215.

[10] *Uo.*, 217.

[11] Suchomel mellett Franz Grassler, a varsói gettót irányító német biztos egykori helyettese a legnagyobb terjedelemben megszólaló és legfontosabb tanú a *Shoah*-ban szereplő egykori SS-ek és „irodai elkövetők" közül. Grasslernek „nagyon kevés" emléke van „azokból az időkből" (IV, 01:17:05), Lanzmann azonban közli vele, hogy „segíteni fogok Önnek emlékezni" (IV, 01:17:48), olyan hanglejtéssel, amelyről nem lehet egyértelműen megmondani, hogy segítőkészség vagy fenyegetés van-e benne. Lanzmann előveszi Adam Czerniaków, a varsói zsidótanács, a *Judenrat* vezetőjének a naplóját, és kikeresi belőle a Grasslerre vonatkozó részeket. Grassler, aki láthatólag nem tud a naplóról, érdeklődést mutatva tollat és papírt vesz elő, hogy jegyzeteljen, majd megállapítja, hogy „megdöbbentő, hogy ezt megmentették!" („Erstaunlich, dass das gerettet worden ist!", IV, 01:20:10). Ez a mondat akár az egyik kulcsmondata lehetne annak a filmnek, amelynek alaptapasztalata és kiindulópontja épp a genocídium nyomainak az eltüntetése és jelenbeli hiánya. Grassler kijelentése ugyanis nemcsak arra utal, hogy Czerniaków az első tömeges transzportok másnapján, 1942. július 23-án öngyilkos lett, a varsói gettófelkelés leverése, 1943. május 8-a után pedig az egész gettót a földdel tették egyenlővé, hanem általában a nyomok eltörlésének a logikájára, arra, hogy ilyen dokumentum, mint Czerniaków személyes tanúságtétele, nem juthatott ki onnan, és nem maradhatott fent. Lanzmann tulajdonképpen nem tesz mást, mint hogy a napló bejegyzései mentén, a náci archiválís hatalom és a háború utáni elfojtás ellenében szembesíti Grasslert azzal, amit a válaszai folyamatosan meg akarnak kerülni. Grassler elmondja, hogy a varsói gettót irányító biztos feladata az volt, hogy „életben tartsa a gettót" (IV, 01:35:15). Lanzmann kérdései végig arra irányulnak, hogy Grassler válaszai mögött rámutasson az önfelmentő és a valóságot elfedő logikára (mit jelentett fenntartani az életet ott, ahol éhségben, betegségben és gyilkosságokban havonta ötezren haltak meg, már a tömeges transzportok előtt? milyen célt szolgált a gettó „fenntartása"? stb.), és rákényszerítse annak felismerésére Grasslert, hogy az *Endlösung* nem a transzportokkal kezdődött, hanem már a gettóban (és korábban), és nem lehet azt mondani, hogy a népirtás „máshol történt". Lanzmann kérdései újra és újra ugyanazok, Grassler pedig, aki nem hajlandó feladni a saját stratégiáját, az interjú utolsó szakaszában kifakad: „Lanzmann úr, egy körben forgunk, nem jutunk új eredményekre!", amire Lanzmann azt feleli, hogy „nem, természetesen nem, hiszen lehetetlen új eredményekre jutni" (IV, 01:53:50). Az interjú tétje nem az, hogy Grassler újabb részleteket mondjon el a varsói gettóról és a genocídiumról, amelynek a gettó a része volt, sokkal inkább arról az emlékezetpolitikáról szól, amelyet az elkövetők háború utáni hallgatása és a hivatalos „jóvátételi" politika ellentmondásai határoztak meg az ötvenes-hatvanas évek Nyugat-Németországában. Ekkor, a „nyilvános és közös kegyelet és a személyes hallgatás éveiben" (Fulbrook, *I. m.*, 241.) a történelmi felelősség ellentmondásokkal teli elismerése segített táplálni az „ártatlanság mítoszát" és az egyéni felelősség elhárítását (vö. *uo.*, 80–86.), és Grassler egész diszkurzusa ennek az időszaknak az érveit használja.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Ha a Suchomel-interjú emlékezettörténeti helyét nézzük, legalább ennyire fontos kiemelni, hogy Suchomel a genocídium olyan fejezetének volt a szereplője és lett később, Lanzmann filmjében a tanúja, amely nagyon sokáig – lényegében a mai napig – periferiális szerepet töltött, illetve tölt be a holokauszt emlékezetében. Az úgynevezett Reinhardt-akció három tábora, a treblinkai, a belzeci és a sobibori egyáltalán nem, illetve alig kapott helyett az *Auschwitz* névvel jelölt emlékezeti térben, annak ellenére, hogy ez a három tábor összesen több mint 1,7 millió, döntően kelet-európai zsidó kiirtásának a helyszíne volt. Egyedül Treblinkában, amelyet Suchomel „kezdetleges, de jól funkcionáló futószalagnak" nevez,[12] Wolfgang Benz történész viszont „a valaha volt leghatékonyabb megsemmisítő apparátusnak",[13] 900 ezer körül volt az áldozatok száma. Treblinka, Belzec és Sobibor egészen a hatvanas évekig nem vagy alig jelent meg a náci perekben – tehát abból a tudásból, amelyet a háború utáni perek hoztak létre a náci népirtásról, ez a három tábor egyszerűen *hiányzott* –;[14] a Reinhardt-akcióról szóló első átfogó történeti monográfia, Ytzhak Arad könyve pedig 1987-ben látott napvilágot (tehát a *Shoah* bemutatása után!), és jórészt a hatvanas évek peranyagainak az alapján készült. A Treblinkáról szóló túlélői beszámolók szintén ekkortól jelennek meg: Samuel Willenbergé 1986-ban, Richard Glazaré 1992-ben, Oscar Strawczynskié 2007-ben, Chil Rajchmané 2009-ben, noha többségük a megmenekülése után, a háború alatt vagy rögtön utána írta meg a történetét.[15] A náci genocídiumnak nem a „Reinhardt-akció", hanem kezdettől fogva Auschwitz lett a jelképe és metonimikus jelölője, s ennek egyik fontos oka épp a népirtás archiválís logikájában rejlett. Szemben Auschwitz-Birkenau-val és más nagyobb koncentrációs táborokkal, a Reinhardt-akció három tábora kizárólag megsemmisítő tábor volt, és nem munkatábor, és éppen ezért alig maradtak túlélői.[16] Szemben a nagyobb koncentrációs táborokkal, a nácik jobban titokban tudták tartani e táborokat és jobban el tudták tüntetni azokat a nyomokat, amelyek később bizo-

[12] „»Elmondom Önnek a saját definíciómat, jegyezze meg. Treblinka a halál kezdetleges, de jól működő futószalagja volt.« »…futószalagja.« »A halál futószalagja. Érti?«" (II, 00:02:12)

[13] Wolfgang Benz, *Treblinka = Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager,* VIII., szerk. Wolfgang Benz – Barbara Distel, Beck, München, 2008, 407.

[14] Vö. Donald Bloxham, *Genocide on Trial. War Crimes Trials and the Formation of Holocaust History and Memory,* Oxford UP, Oxford – New York, 2001, 108–109.

[15] Érdemes megemlíteni két korai kivételt, Yankel Wiernik túlélő *A Year in Treblinka* című tudósítását (General Jewish Workers' Union of Poland, New York, 1945), és a háború alatt a szovjet hadsereg haditudósítójaként szolgáló orosz zsidó író, Vaszilij Grossman magyarul is kiadott cikkét (*A treblinkai pokol,* Cserépfalvi, Budapest, 1945).

[16] Vö. Bloxham, *I. m.,* 111. Bloxham szerint 67 deportált élte túl a treblinkai, 30 a sobibori és mindössze egy a belzeci tábort. Yitzhak Arad 50–70 túlélőről tud a treblinkai és sobibori, és kettőről a belzeci tábor esetében. Vö. Yitzhak Arad, *Belzec, Sobibor, Treblinka. The Operation Reinhardt Death Camps,* Indiana UP, Bloomington, 1987, 363–364.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

nyítékul és a történeti kutatások forrásául szolgálhattak volna.[17] Ahogy Donald Bloxham megállapítja: „Az a döntés, hogy a Reinhardt-akció lefolyását nem dokumentálják, a nácizmus számára egyfajta posztumusz győzelmet hozott. A nácik cinikus jóslata, hogy a nyilvánvaló tárgyi bizonyítékok hiányában senki nem fog hinni a túlélőknek, lényegében igaznak bizonyult"[18] – a háború utáni perek bírói gyakorlatát ugyanis döntően befolyásolta a túlélői tanúvallomásokkal szembeni bizalmatlanság.[19] Ez azt jelenti, hogy Suchomel filmbeli elbeszélését a náci archiválisi hatalomnak, a későbbi felejtésnek és a túlélői beszéd marginalizálásának még sűrűbb szövete veszi körül, mint a varsói gettóról és az auschwitz-i koncentrációs táborról szóló filmbeli tanúságtételt. A túlélői beszéd részben a hatvanas évekbeli perek hatására, egy lassú folyamat során, lényegében a nyolcvanas évekre került az ekkorra már holokauszt néven ismert emlékezeti tér középpontjába – nem utolsó sorban épp Lanzmann filmjének hatására. Látni fogjuk, hogyan hatja át még Suchomel elbeszélését is a túlélői és a „német" emlékezet közötti hierarchikus különbségtétel.

Az interjú

Suchomel a film legfontosabb tanúja az egykori elkövetők közül, ő szólal meg a legnagyobb terjedelemben, és – szemben a filmben szereplő több más egykori SS-szel és *Schreibtischtäter*rel – ő az, aki hajlandó arra, hogy bizonyos keretek között beszéljen a múltról. A vele készült interjú ennek ellenére *harcmező*, és az, ami közötte és Lanzmann között zajlik, nem kizárólag adatokról és információkról, azok elhallgatásáról vagy kiadásáról szól.

Az interjú 1976-ban készült, és hosszú – hónapokig tartó – egyeztetések előzték meg, amelyek rögzítették a beszélgetés kereteit, Suchomel szerepét, az interjúért járó „fájdalomdíjat" *(Schmerzensgeld),* és azt is, hogy az interjú során kizáró-

[17] Vö. Bloxham, *I. m.,* 110. A másik ok, ami miatt a náci genocídium jelképe Auschwitz lett, a háború utáni emlékezeti praxis sajátosságaiban rejlik: míg Auschwitznak és a nagyobb koncentrációs táboroknak nagyrészt nyugati zsidó (és nem zsidó) áldozatai és túlélői voltak, a Reinhardt-akció három táborában döntő többségben kelet-európai, túlnyomó részt lengyel zsidók haltak meg. 1945 után a szocialista országokban a kelet-európai túlélők nem beszélhettek szabadon a szenvedéseikről, a náci genocídium „globális" emlékezete pedig döntően a nyugati túlélők emlékezete és tanúságtétele mentén formálódott meg. Auschwitz mint a holokauszt szimbóluma ezért „kizárja mindazokat, akik a történelmi esemény középpontjában éltek", azaz az áldozatok két legnagyobb csoportját, a lengyel és a szovjet területen élő, nagyrészt jiddisül beszélő zsidókat. Vö. Timothy Snyder, *Az ismeretlen Holokauszt,* ford. Orzóy Ágnes, 2000 2009/10., 9–17., valamint Bloxham, *I. m.,* 127.

[18] *Uo.,* 124.

[19] Vö. *Uo.,* 61–69.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

lag hangfelvétel készülhet, amelyen Suchomel szigorúan név nélkül szólal meg.[20] Az interjú elején (I, 55) Suchomel erre a megállapodásra utal, amikor megkéri Lanzmann-t, hogy „De kérem, ne használja a nevem", amire Lanzmann megnyugtatja: „Nem, nem, hiszen megígértem" (I, 02:05:34). Túl mindazon, ami Suchomel és Lanzmann között az interjú során elhangzik, a Suchomellel készült interjúnak eleve része az is, hogy Lanzmann kezdettől fogva megszegi ezt az ígéretét, és nemcsak Suchomel nevét tudjuk meg,[21] de egy rejtett kamera képén keresztül az arcát is látjuk.[22] Azaz Lanzmann minden gátlás nélkül megsért egy etikai és jogi normát annak érdekében, hogy a filmet az *ellenállás formájaként* használja.[23] Az interjú két, sőt talán több archiváló hatalom nem-egyidejű harca, amely a nyomelfedés náci stratégiája, a háború utáni múltfeldolgozás és elkövetői emlékezeti diszkurzus, a túlélői tanúságtétel, valamint Lanzmann egész interjúkészítői taktikája és „nyomrögzítő" apparátusa között zajlik. Ez utóbbinak köszönhető, hogy az interjú során Suchomel nem pusztán az *Augenzeuge* szerepét tölti be – a vele készült interjúban valójában több és más „mondódik el", mint amit Suchomel szemtanúként elmond.

[20] Az interjú történetét Lanzmann részletesen leírja eredetileg 2009-ben megjelent memoárjában: Claude LANZMANN, *Der patagonische Hase. Erinnerungen,* Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2010, 540., 568–573., 577–580.

[21] Adalbert Rückerl 1977-ben, tehát nagyjából az interjú készítésének idején megjelent, a Reinhardt-akció és a chelmnói megsemmisítő tábor pereinek az anyagából összeállított dokumentumgyűjteményében Suchomelt vezetéknevének kezdőbetűjével jelöli, ahogy a többi vádlottat is, amennyiben nem „történeti személyiségekről" volt szó – ez utóbbi kategóriába tartoztak azok a vádlottak is, akik kiemelt pozíciót töltöttek be a táborok valamelyikében, és ezért a perről szóló sajtóbeszámolók révén ismertté vált a nevük. Ez az eljárás a vádlottak hozzátartozóinak a védelmét szolgálta. Vö. Adalbert RÜCKERL, *NS-Vernichtungslager im Spiegel deutscher Strafprozesse: Belzec, Sobibor, Treblinka, Chelmno,* dtv, München, 1977, 31.

[22] Az interjú természetesen jóval az elkészülte után, a film 1985-ös bemutatóján került nyilvánosságra, de ez a mozzanat eleve része volt az interjú elkészítésének. Suchomel 1979-ben (Lanzmann szerint 1981-ben) meghalt, tehát nem érte meg a film bemutatását.

[23] Lanzmann eljárását Shoshana Felman azzal hozza összefüggésbe, hogy a genocídium rejtetten és láthatatlanul zajlott: „a rejtett kamera elmosódott képén keresztül a film megmutatja nekünk *[makes us see]* [...], hogy a holokauszt a látás elleni történelmi támadás is volt *[an historical assault on seeing],* és az elkövetők nagyrészt még ma is láthatatlanok *[invisible].*" Shoshana FELMAN, *The Return of the Voice. Claude Lanzmann's* Shoah = Shoshana FELMAN – Dori LAUB, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History,* Routledge, London – New York, 1992, 209. Felman azt a részletet emeli ki és állítja párhuzamba a rejtett kamera képével, amikor Suchomel a tábort fedő álcáról beszél, amely meggátolta, hogy a gázkamra felé hajtott deportáltak kilássanak a gázkamra felé vezető átjáróból, és természetesen azt is, hogy kívülről látni lehessen, mi történik a táborban (III, 00:12:50). Egy nemrégiben adott interjújában Lanzmann maga is hasonlóan értelmezte a *Shoah* rejtett kamerás részleteit: arra a kérdésre, hogy voltak-e fenntartásai ezzel az eljárással kapcsolatban, ezt válaszolta: „Milyen fenntartásaim kellett volna, hogy legyenek, ha arról volt szó, hogy nácikat, gyilkosokat kell megtévesztenem? Vajon maguk a nácik nem voltak mesterei a megtévesztésnek? És nem épült hazugságra a háború utáni életük is?" Romain LEICK – Martin DOERRY, *Der Tod ist ein Skandal* [Interjú Claude Lanzmann-nal], Der Spiegel, 2010/36., internet: *Spiegel Online* www.spiegel.de/spiegel/print/d-73600008.html

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Suchomel nem rest elismerni, ha azt gondolja, hogy egyik vagy másik részletről a zsidó túlélők – azaz feltehetőleg a Treblinka-perben tanúvallomást tevő egykori *Sonderkommandó*sok – többet tudnak, mint ő: amikor Lanzmann arról kérdezi, mennyi volt Treblinkában a gázkamrák száma egy adott időszakban, Suchomel azt válaszolja, hogy „A zsidók azt mondják, hogy mindkét oldalon öt, én szerintem négy, de nem tudom biztosan állítani" (II, 00:00:38). A zsidó túlélők „autoritásának" az elismerése ugyanakkor arra is jó, hogy impliciten a saját távolságát hangsúlyozza: amikor Lanzmann felteszi a kérdést, hogy hány ember fért be egyszerre az „új" (1942 szeptemberében felépített) gázkamrákba, Suchomel azzal hárítja el a választ, hogy „Ezt én németként nem tudom megmondani; a zsidók kétszázat mondanak" (II, 00:01:54), pedig nem könnyű elhinni, hogy a „németeknek", azaz a tábort működtető SS-nek ne lett volna pontos fogalma erről, hiszen Suchomel későbbi elbeszélése szerint azt is pontosan kiszámolták, hogy mennyi idő alatt „megy le" egy teljes transzport (III, 00:10:00). Ráadásul ez a mondat azt sugallja, hogy a „zsidóknak", tehát a gázkamrákat működtető *Sonderkommando* egykori tagjainak több közük volt ahhoz, ami a gázkamrákban történt, mint a „németeknek". Ezen a ponton Suchomel diszkurzusa ugyanazt a náci stratégiát ismétli meg és viszi tovább, amely a *Sonderkommandó*k felállításában eredetileg testet öltött: „A halálgyárak hatékonyságának végső feltétele – írja Wolfgang Sofsky német szociológus – a zsidó *Sonderkommandó*k által végzett kényszermunka volt. Az SS tudatosan zsidókkal égettette el a zsidókat, mintha azt akarta volna bebizonyítani, hogy az alsóbbrendű faj tagjai minden megaláztatást elfogadnak, és még egymást is hajlandóak megölni: mintha a bűn terhét át akarta volna rakni magukra az áldozatokra."[24]

Itt és az interjú számos más pontján is lényegi szerepe van a tábor topográfiájának. Lanzmann Alfred Spießtől, a Treblinka-per államügyészétől szerezte meg a tábor – a per során is használt – térképét, amelyet aztán felnagyíttatott egy „iskolai tábla méretére".[25] Amikor Suchomel belépett a hangstúdiónak álcázott szobába, és „egyszeriben ott állt Treblinka felnagyított térképe előtt", először „visszariadt".[26] Lanzmann ekkor ismét megerősítette a beszélgetés előre rögzített, „szerződéses" kereteit, amelyek Suchomel számára nem a vádlott, hanem a tanú és a tanító szerepét jelölték ki: „azzal nyugtattam meg, hogy a kezébe adtam a mutatópálcát, és azt mondtam: »Én vagyok a diák, Ön a tanító, Ön fog tanítani engem.«"[27] A beszélgetés a tábor felnagyított térképe előtt zajlik, Suchomel ezen

[24] Wolfgang SOFSKY, *The Order of Terror. The Concentration Camp*, Princeton UP, Princeton, 1997, 267.

[25] LANZMANN, *Der patagonische Hase*, 577.

[26] *Uo.*, 578.

[27] *Uo.*

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a térképen magyarázza el a tábor felépítését és a deportáltak elgázosításának folyamatát. A tábor topográfiája lehetőséget ad Lanzmann számára arra, hogy méterről méterre rekonstruáltassa Suchomellel a tábor, e „kezdetleges, de jól funkcionáló futószalag" működését. Suchomel számára pedig – lényegében az interjú „szerződéses" keretei értelmében („Sohasem Önről beszélünk majd, hanem Treblinkáról…") – lehetőséget ad arra, hogy az interjú során létrehozza *saját* távolságát az elbeszélt történettel szemben: Suchomel „tanúként" és „tanítóként" ül a térkép előtt, kezében mutatópálcával, a tábor topográfiája pedig segítségére van abban, hogy kijelölje a percepció és ilyen módon a későbbi emlékezet eltérő kereteit is – azt a helyet, ahonnan ő maga és ahonnan a zsidó túlélők a megsemmisítés folyamatát látták és részt vettek benne. Ilyen értelemben Suchomel stratégiája hasonlít a filmben megszólaló Franz Grassleréhez: Grassler, aki a varsói gettót irányító német biztos helyettese volt, a vele készült interjú során (IV, 8, 10, 12, 14, 16) mindvégig kitart amellett, hogy a genocídium nem a varsói gettóban zajlott, hanem – például – a treblinkai táborban;[28] Suchomel szerint a genocídium nem a treblinkai tábor „alsó részében" *(im unteren Lager)* zajlott, ahol ő állt, hanem fent, a tábor túlsó végén, a „haláltáborban" *(im Totenlager),* ahol a gázkamrákat felépítették és ahol a zsidó *Sonderkommando* is dolgozott. A tábor egyszerre valós és szimbolikus topográfiája ilyen értelemben a Suchomel és a zsidó túlélők közötti emlékezeti harc terepe is.

A „német" és a „zsidó" emlékezők közötti különbségtétel végigvonul a Suchomellel készült interjún: ez a különbségtétel lényegi eleme Suchomel emlékezői és tanúságtételi gyakorlatának, több szinten is átszövi a diszkurzusát és újratermeli annak a háború utáni nyugat-német emlékezetpolitikának az ellentmondásait, amely a „zsidókra" sokáig továbbra is mint „másokra" tekintett, és továbbra is fenntartott egy „rejtett folytonosságot […] a nácik világszemléletével […], amely meghatározta, hogy kik tartoznak a német »nemzetközösségbe«".[29] Az alábbiakban egy olyan részletet emelek ki, ahol ennek a különbségtételnek a jelenléte – vagy újbóli beíródása – a legerőteljesebb.

A „treblinkai dal"

Az interjú során, egy rövid, mintegy három perces jelenetben (III, 1) Suchomel elénekli a „treblinkai dalt" *(Das Lied von Treblinka)*, vagyis azt az indulót, amelyet a zsidó deportáltakból álló „munkáskommandóval" *(Arbeitskommando)* énekeltet-

[28] Lásd erről a 11. lábjegyzetet!
[29] FULBROOK, *I. m.*, 213.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

tek az őrök. A munkáskommandókat 1942 szeptemberében állították fel, amikor a transzportok feltorlódása miatt csaknem összeomlott a tábor működése (egészen addig naponta válogatták ki a holttesteket tömegsírokba temető deportáltakat, akiket aztán a nap végén megöltek).[30] A munkáskommandó – Suchomel „zsidókommandónak" *(Judenkommando)* és „munkászsidóknak" *(Arbeitsjuden)* is nevezi őket – több egységből állt, és a felállításakor Suchomel szerint összesen kétszáz főt számlált (II, 00:01:12), a gázkamrák teljesítménye miatt azonban folyamatosan növelték a létszámot, amely 1943 elejére az öt-hatszáz főt is elérte (III, 01:58:00). Ez a „treblinkai dal" keletkezéstörténete: a „dal" azért született meg, mert szükségessé vált az állandó munkáskommandó felállítása, a feladata pedig az volt, hogy – a náci biopolitika instrumentumaként – mediálja a „puszta élet" fölötti hatalmat. Pontosabban: a „dal" szerepe az volt, hogy a politikailag definiált (például öndefinícióra és ily módon akár ellenállásra képes) élet maradékából segítsen létrehozni a „puszta életet" – például azáltal, hogy a halálra ítélt deportáltakat szabad szubjektumokként szólaltatja meg, azaz deformálja a „munkászsidók" beszédét és öndefinícióját.[31]

A jelenet első beállításán egy kertvárosi negyedben álló házat látuk, amelyet Lanzmann az interjú készítéséhez bérelt ki, előtte egy kisbuszt, amelyben a lehallgató állomás van. Ahogy a kamera lassan ráközelít a kisbuszra, a képen pedig megjelenik a felirat: „Franz Suchomel SS Unterscharführer", a háttérből meghalljuk a német nyelvű éneket, először halkan, majd, mire a kamera teljesen ráközelít a kisbuszra, és a kisbuszban megpillantjuk a lehallgató állomás monitorát, már egészen tisztán. Lanzmann ekkor megkéri Suchomelt, hogy énekelje el az indulót újra, „de hangosabban". Suchomel kellemetlenül érzi magát, és megkéri Lanzmannt, hogy „ne vegye tőle rossz néven", amit elmond neki: „Sie wollten Geschichte haben und ich sage Ihnen Geschichte" (III, 00:01:28). Ez a mondat grammatikailag hibás, aminek talán Suchomel zavara az oka, mindenesetre legalább kétféle olvasata lehetséges, és a jelenet alapján nem lehet eldönteni, hogy melyik az érvényes. Lehet úgy értelmezni, hogy 'Ön Történelmet akart, és én beszélek Önnek a Történelemről', vagyis egyrészt az, amit elmondok, nagybetűs Történelem, tehát lezárult, múltbeli, másrészt én vagyok az autorizált elbeszélője, az, aki el tudja mondani „a" Történelmet. Ez ennek a mondatnak az erős interpretációja – és miért ne lenne ez a Történelem a múlté? És miért ne lenne a treblinkai induló *pars pro toto* kitűnő reprezentánsa ennek a Történelemnek? A gyengébb

[30] Vö. ARAD, *I. m.*, 105–106.

[31] A „treblinkai dal" persze nem volt egyedi jelenség, több koncentrációs tábornak volt hasonló „tábori indulója". Vö. Guido FACKLER, *Music in Concentration Camps 1933–1945,* ford. Peter LOGAN, Music and Politics 1 (Winter 2007), internet: www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2007-1/fackler.html

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

interpretáció így hangzik: 'Ön történetet akart, és én elmondok Önnek egy történetet', vagyis ez csak egy történet, a múlt egy apró szelete, de mint olyan, nagyon is fontos. Suchomel elmondja, hogy az induló dallama Buchenwaldból ered, ahonnan Kurt Franz (a treblinkai tábor kegyetlenkedéseiről ismert parancsnokhelyettese) hozta magával, és maga írta hozzá a szöveget. A „dal" efféle keletkezéstörténetének az elbeszélése ugyanakkor kerülő is: mintha Suchomel időt akarna nyerni, mielőtt másodszor is elénekelné a „dalt", mintha újra rögzíteni akarná a beszélgetés szabályait és benne a saját szerepét: „Sie wollten Geschichte haben, und ich sage Ihnen Geschichte", mintha azt mondaná, hogy egy történet vagy a Történelem *elbeszélésére* szerződtünk – az én szerepem e történet elbeszélése, és nem a „treblinkai dal" eléneklése. Ez utóbbi ugyanis óhatatlanul túllépi annak a szerepkörnek a határait, amelyben ő tanú és tanító egyszerre. Azaz Suchomel a dal előadása elől egy történet: a dal története; vagy a „Történelem": a lezárt múlt referencialitásába menekül – menekülne. Lanzmann azonban biztosítja Suchomelt, hogy „nagyon fontos", hogy újra elénekelje az indulót, „aber stärker, bitte":

Fest im Schritt und Tritt
und der Blick geradeaus
immer fest und fest
in die Welt geschaut
marschieren Kommandos zur Arbeit!
Für uns gibt's heute nur Treblinka,
das unser Schicksal ist.
Drum haben wir uns auf Treblinka
eingestellt in kurzer Frist.
Wir kennen nur das Wort der Kommandanten,
und nur Gehörsamkeit und Pflicht.
Wir wollen weiter, weiter leisten
bis dass das kleine Glück
uns einmal winkt – Hurra![32]

Amint Suchomel másodjára is belekezd a „dalba", a lehallgató állomás zajos képernyőjén közeliben meglátjuk az arcát. Azaz a kép egyre közelítő mozgást ír le – az elején az épületről és az előtte álló kisbuszról készített távoli, a végén a Suchomel arcáról készült közeli áll. A kamera folyamatosan közelítő mozgása, amelyet a hang fokozatos erősödése kísér, csupán arra a rövid intermezzóra áll meg, amikor Suchomel elbeszéli a „dal" történetét. A kamera a jelenet során akkor fogja

[32] A saját lejegyzésem.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

be először Suchomel arcát, amikor másodjára kezdi el a „dalt", és a „dalt" is ekkor halljuk a maga teljes erejével megszólalni. Így az egész apparátus, benne a lehallgató állomással, a külső és a belső kamerával, az utólagos vágással és hangkeveréssel hozzájárul ahhoz, hogy a jelenet során egy szkopikus és egy auditív pillanat egybeessen és felerősítse egymást: ebben a pillanatban a néző semmiképpen sem egy esemény „szemtanúját" pillantja meg a képen, hanem maga lesz a szemtanúja valaminek, ami a filmben gondosan és kíméletlenül inszcenírozódik.

Amint elénekelte a „dalt", Suchomel megkérdi: „Most elégedett?", majd indulatosan hozzáteszi: „Ez eredeti, ezt ma már egy zsidó sem tudja!" (III, 00:02:55), aztán hátradől, és fölényesen elmosolyodik. Amit látunk, az természetesen a filmkészítő és az interjúalany közötti hatalmi viszonyról szól – de másról is. „Das ist ein Original, das kann kein Jude heute mehr!" – ez nem csak azt jelenti, hogy 'Ön most kellemetlen helyzetbe hozott engem, és úgy érzi, hogy Ön van felül, de ne bízza el magát, mert Önnek szüksége van rám, ha ismerni akarja a Történelmet vagy a treblinkai dal történetét, vagy ha tudni akarja, mi volt Treblinka', hanem azt is, hogy 'én vagyok az egyedüli hiteles tanú'. Mert ezt ma már nem tudja „egy zsidó sem". Suchomel mondatának az éle a szintaxisában van: a *heute* hátravetése külön nyomatékot ad annak, hogy „egy zsidó sem", mintha Suchomel azt mondaná, hogy 'nincs, aki ismerte a dalt, és túlélte a tábort'. Pedig túlélők *vannak*, és Suchomel több helyütt utal is rájuk. Akkor hát miért nem tudja „egy zsidó sem"? Mert a deportáltak nem ismerték „a történetet", azaz az induló állítólagos eredetét, és nem tudták, hogy a dallamot Kurt Franz hozta magával Buchenwaldból? Nem erről van szó, hiszen a mondat a „dal" *előadására* utal, és ilyesmit jelent: 'ezt ma már nem énekli el Önnek egy zsidó sem'. De miért? Mert a deportáltakra eleve egy idegen nyelven kényszerítették rá az indulót, amelyet talán nem is értettek pontosan? Vagy azért nem hiteles tanúi a „zsidók" a Történelemnek vagy a treblinkai „dalnak", mert a deportáltak eleve *nem birtokolhatták* a „dal" jelentését, hiszen csak ő és általában az SS látta át annak idején az induló teljes cinizmusát? Suchomel elmondása szerint az SS-nek eleinte sikerült elhitetni a deportáltakkal, hogy életben hagyják őket, és a foglyok egy ideig reménykedtek benne, hogy túl fognak élni, és – ahogy a „dal" mondja – „feléjük int a szerencse". 1943 januárjától azonban, amikor a transzportok elmaradtak, és a nagy létszámú *Arbeitskommando* feleslegessé vált, az SS elkezdte kiéheztetni őket, a deportáltak pedig megértették, hogy az életük kizárólag a transzportoktól függ.[33] Vagy talán arról van szó, hogy Suchomel gondosabban őrizte az induló emléket, míg a túlélők elfelejtették? Vagy ha emlékeznek is, nem szívesen énekelnék el? Mi történne, ha ezt a „dalt" a treblinkai túlélők, Abraham Bomba vagy Richard

[33] Vö. III, 13, valamint Richard Glazar túlélő visszaemlékezését (III, 14).

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Glazar énekelné el Lanzmann kamerája előtt? Nem kellene újra az induló alávető működésének a szubjektumaként megtapasztalniuk magukat? Hiszen az induló épp a *megszólaltatásán keresztül* fejti ki a hatását. Talán így kellene értenünk Suchomel mondatában a *können*t? Hogy egyetlen zsidó sem lenne 'képes rá', hogy elénekelje (*heute,* 'ma'), még ha életben van és emlékszik is rá? Ezt jelenti Suchomel mondata, hogy 'egyedül én vagyok képes elénekelni az indulót' – „németként"? Hogy csak egy „német" lehet képes arra, hogy újra elénekelje a „treblinkai dalt"?

Suchomel fölénye persze nem tiszta, ezt a fölényt kontaminálta az alárendeltség érzése, amelyet az induló *elénekeltetése* hívott benne elő. Hiszen Lanzmann interjúkészítőként eleve hatalmi helyzetben van, és olyasmire veszi rá Suchomelt, amit az nem szívesen tesz. Ráadásul Lanzmann olyan helyzetbe hozza, amelyben neki magának kell felvennie azt a pozíciót, amelyet egykor a deportáltaknak kellett. Talán innen ered Suchomel felindultsága, és *ez* – vagyis a felcserélődés, a „német" én és az alávetett, „abjektált"[34] Másik oppozícióját érintő zavar – az, ami előhívja vagy felszínre hozza a saját maga és a „zsidók" közötti különbségtétel rejtett erőszakát.

Suchomel mondata és magabiztos mosolya épp azért mellbevágó, mert nem lehet benne elkülöníteni az *akkori* és a *későbbi* dominancia mozzanatait. *Ezért* nem a „múlté" az a történet vagy a Történelem, amelyet elbeszél. Ez a jelenet arról a biohatalomról „szól", illetve azt a biohatalmat hozza újra működésbe, amely *akkor* létrehozta a „zsidókat" a „németektől" elválasztó határt s vele együtt azt „a Történelmet", amelynek Treblinka volt az egyik helyszíne. Ez a hatalom a biopolitikai határ egyik oldalán kitermelte azt a „puszta életet", amelyet a „treblinkai dalon" keresztül is megfosztott attól a lehetőségtől, hogy a beszéd szubjektuma legyen. Suchomel mondata, a zsidó túlélőkkel szembeni polémia épp erről szól, a beszéd fölötti hatalomról, azaz – archiválís értelemben – a tanúságtétel képességéről és lehetőségéről: „ezt ma már egy zsidó sem tudja!". Ilyen értelemben végig nem az az elsődleges kérdés, hogy ki emlékszik „jól", hanem az, hogy kinek van egyáltalán lehetősége és képessége beszélni és tanúságot tenni. Lanzmann politikája pedig abban van, hogy ezt a dominanciát, amely a tanúságtétel és a beszéd lehetősége feletti hatalomban, mégpedig a múltbeli archiválís és biohatalomtól eredő

[34] Az *abjekt* fogalmát eredetileg Julia Kristeva dolgozta ki 1980-ban, pszichoanalitikai alapokon. Magyarul: Julia KRISTEVA, *Bevezetés a megalázottsághoz,* ford. KISS Ágnes, Café Bábel 20 (1996), 169–184. Az abjekt ebben a definícióban olyan jelenség, amely a szubjektum kifejlődése során kizárul az identitásából, és később fenyegetően hat a szubjektum integritására és az integritását definiáló-garantáló „szimbolikus rendre", és a megvetés, a félelem, az undor és az elutasítás érzése tapad hozzá. Kristeva nyomán szokás beszélni az „abjekció teréről" is, amely alatt a saját identitással szembeállított, faji, szexuális, társadalmi stb. alapon kizárt, „abjektált" Másik terét értjük. Az abjekt fogalmát már Kristeva 1980-as definíciója is alkalmazta az antiszemitizmusra. Vö. Julia KRISTEVA, *Powers of Horror. An Essay on Abjection,* Columbia UP, New York, 1982, 133–134.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

fölényben rejlik, megmutatja, gátlástalanul kiszolgáltatja a nézőknek, és szembeállítja vele a túlélők történeteit.[35]

Lanzmann filmje nem említi, az 1964–65-ös düsseldorfi per anyagaiból és a túlélők memoárjaiból azonban kiderül, hogy a túlélők a „treblinkai dal" egy másik szövegét adják tovább, és máshogy mondják el annak eredetét. A túlélői elbeszélések szerint az induló nem Buchenwaldból ered, és nem Kurt Franz írta a szövegét. Kurt Franz a treblinkai táborban adott utasítást az induló megírására, és – feltehetőleg – egy varsói zsidó deportált, Artur Gold szerezte a dallamát, egy cseh zsidó, Walter Hirsz pedig a szövegét, amely így szól:

Frei in die Welt geschaut
Marschieren Kolonnen zur Arbeit.
Für uns gibt es heute nur Treblinka,
Das unser Schicksal ist.

Wir hören auf den Ton des Kommandanten
Und folgen dann auf seinen Wink.
Wir gehen Schritt und Tritt zusammen für das,
Was die Pflicht von uns verlangt.

Die Arbeit soll hier alles bedeuten
Und auch Gehorsamkeit und Pflicht,
Bis das kleine Glück
Auch uns einmal winkt.[36]

[35] A treblinkai táborról szóló részek lényegében két egymás mellett futó szálra, a Suchomel-interjúra (I, 55; I, 57; II, 1; III, 1; III, 3; III, 13) és a túlélők, Richard Glazar (I, 45; I, 48; I, 50; I, 52; III, 4; III, 14) és Abraham Bomba (I, 44; I, 46; I, 49; I, 51; III, 2) elbeszéléseire épülnek, de ide illeszkednek be a Filip Müllerrel, az auschwitzi tábor túlélőjével készült interjú egyes részletei is (I, 56; III, 12).

[36] A túlélői szövegváltozatot Rückerl alapján idézem (Rückerl, *I. m.*, 213), amely a per során elhangzott és az ítélet szövegében rögzített túlélői tanúvallomásokon alapul, és amelytől lényegesen – és az elemzésem számára döntő pontokon – a Richard Glazar memoárjában németül szereplő szövegváltozat sem tér el (vö. Richard Glazar, *Die Falle mit dem grünen Zaun. Überleben in Treblinka*, Fischer, Frankfurt am Main, 1994, 119 sk.) A Treblinka-per ítéletének a szövege nem tud Walter Hirszről, az ítélet szerint a szöveget Kurt Franz írta, a dallamot pedig – mint ugyancsak Rückerl könyvéből kiderül – „[Franz] utasítására Gold, az alsó láger zenekarának zsidó karmestere komponálta" *(Uo.)*. A pontos szerzőséget illetően a túlélői források is eltérnek. Samuel Willenberg túlélő memoárja szerint a „*Fester Schritt* (sic!) című tábori himnusz […] dallamát *[tune]* Walter Hirsch (sic!) cseh zsidó komponálta, aki később a treblinkai táborfelkelésben halt meg." Samuel Willenberg, *Surviving Treblinka*, Blackwell, Oxford, 1989, 132–133. Richard Glazar, Lanzmann egyik fontos tanúja 1992-ben megjelent memorájában leírja azt a jelenetet, amelyben Kurt Franz parancsot ad az induló dallamának és szövegének a megírására, de csak

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Ki a végső szerzője ennek a szövegváltozatnak, és ki az, aki megszólal rajta keresztül? Kurt Franz, aki parancsot adott a megírására, és aki egy dal, egy német *Lied* mögé rejtette a népirtás titkát (hogy a népirtásnak tanúk és nyom nélkül kell végbemennie, és a *Geheimnisträgerek*nek, a „titok hordozóinak" sohasem „int" a szerencse)? Vagy Artur Gold és Walter Hirsz, akik parancsot kaptak a megírására, és akik maguk is alávetettjei voltak az indulónak? Miről tanúskodik ez az induló a genocídium peranyagokban és túlélői visszaemlékezésekben megőrzött dokumentumaként?

Mindegy, mikor és hogyan jött létre a két szövegváltozat, a két szöveg létrejötte, azaz a szöveg kettéválása, „szóródása" eleve kivonja a „dalt" a szöveget jegyző, elrendelő, rögzítő és felügyelő hatalom alól.[37] Ahelyett, hogy azt a kérdést tennénk fel, hogy melyik az „eredeti", vagy hogyan lehet helyreállítani egy harmadik, „autentikus" szöveget, azaz egy másik archiválís hatalom nevében megállapítanánk a szöveg institucionálisan, diszciplinárisan és metodológiailag jóváhagyott formáját, szövegi, jelentésbeli, történeti és „esztétikai" koherenciáját, egy kritikai „filológia" nevében azt a kérdést kell feltennünk, hogyan viszonyul e két szöveg a „treblinkai dalt" létrehozó archiválís hatalomhoz, más szóval: mi történik a szöveg „szóródásán", kettéválásán keresztül?

Az a szövegváltozat, amelyet a túlélői emlékezetből ismerünk, ugyanazt az alávetést hajtja végre, mint a Suchomel-féle, amikor az éneklőket egy „szabad" tekintet („Frei in die Welt geschaut") szubjektumaiként szólaltatja meg, egy olyan térben, amelyben a látás és a láthatóság gondosan felépített rendszere felelt a „titok hordozói" feletti hatalom fenntartásáért. De mintha ez a második szövegváltozat valami mást is mondana vagy valami másról is „tanúságot tenne": a szöveg zárlata („amíg nekünk is int a szerencse") eltér a Suchomel-féle változattól (amelyben nem szerepel az *auch*), és magában foglal egy latens fenyegetést is (mintha azt mondaná, hogy 'velünk sem történik majd más, mint mindenki mással, aki ide került'), sőt, az utolsó szó, a *winkt* révén hátrautal az 5–6. sor végére, amely szerint az éneklők, a „munkászsidók" a parancsnok „intését" *(Wink)* követik. De ennél többről van szó, ha meggondoljuk, mennyire különös az 5. sorban a *Ton des Kommandanten* összetétel, hiszen nem a szóra utal, ahogy a Suchomel-féle változat, amelyben a *Wort des Kommandanten* összetétel a „parancsszót" *(Befehlswort)* is fel-

Gold nevét említi, a szövegírásra felkért deportáltét nem (vö. GLAZAR, *I. m.*, 118.). Walter Hirsz (Hirsch) szerzősége kapcsán lásd még: *Treblinka Death Camp: „Remember Me" = Holocaust Education and Archive Reasearch Team (H. E. A. R. T.)* www.holocaustresearchproject.org/ar/treblinka/treblinkarememberme.html

[37] A „dalt" az újjonan érkezőknek rögtön be kellett tanulniuk, és estére együtt kellett énekelniük a többiekkel (erre Suchomel is utal az interjúban, vö. III, 00:01:40–00:01:51). Azok, akik nem tudták a „dalt", az esti *Appell* után büntetést kaptak, vö. RÜCKERL, *I. m.*, 213.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

idézi, hanem a hangra, de nem a beszédhang, a *Stimme* értelmében, hiszen a német *Ton* a 'hangvétel', 'hanglejtés' jelentésmozzanata mellett mindenekelőtt az éneklő hangot vagy egy hangszer hangját, azaz magát a „dalt" konnotálja – mintha a *Ton des Kommandanten* összetétel magára az induló „eredetére" és eredeti „szerzőjére" utalna, és ezen keresztül arra a hatalomra, amely meghatározza a szöveg rendeltetését és kijelöli a jelentését. Ilyen értelemben a „treblinkai dal" túlélői szövege ironikusan reflektál saját „archiválís" kontextusára, és a deportáltakat e reflexió szubjektumaiként szólaltatja meg – az „archiválís hatalom" ellenében.

Trauma és mámor

Amikor az interjú legelején Lanzmann az első treblinkai benyomásairól kérdezi Suchomelt, Suchomel elmondja, hogy egészen a megérkezéséig úgy tudta, hogy egy munkatáborban fog szolgálatot teljesíteni: „Az első benyomás *[der erste Eindruck]* Treblinkában számomra – és társaim egy része számára is – katasztrofális volt. Mert nem mondták nekünk, hogy mit és hogyan; hogy ott embereket ölnek meg. […] Azt mondták, hogy »a Führer áttelepítési akciókat *[Umsiedlungsaktionen]* rendelt el«. »Ez a Führer parancsa *[Das ist ein Führerbefehl]*«. Érti? »Áttelepítési akció« *[»Umsiedlungsaktion«]*. Sohasem mondták, hogy »gyilkolni« *[»Töten«]*" (I, 02:05:01). Suchomel kijelentése igaz is, meg nem is: Lanzmann filmjéből nem derül ki, a történeti kutatásokból azonban lehet tudni, hogy Suchomel másfél éven keresztül, 1941 elejétől 1942 augusztusáig, tehát egészen a treblinkai táborba történő áthelyezéséig a „T4" fedőnevű „eutanázia"-programban szolgált (többek között a hírhedt Hadamar Intézetben is), és az volt a feladata, hogy a meggyilkolásuk előtt lefotózza az áldozatokat.[38] Tehát tudnia kellett, hogy folynak tömeges és szervezett gyilkosságok, és azt is, hogy a náci terminológiában ezeknek a tetteknek nem *Töten* a neve, hanem például „eutanázia-program" vagy „T4".[39] Az „eutanázia"-program a náci fajelméleten – a homogén nemzeti közösség megteremtésének az ideológiáján – alapult, és összesen legalább 140 ezer, mentális és testi fogyatékkal élő ember halálát okozta.[40] Az „eutanázia"-program szisztematikus kutatása csak

[38] Vö. Henry FRIEDLANDER, *The Origins of Nazi Genocide. From Euthanasia to the Final Solution*, North Carolina UP, Chapel Hill, 1995, 239–240. A fotókat részint a náci propaganda, részint a fajelméleti alapon nyugvó „orvosi" és „antropológiai" kutatások használták fel, a meggyilkoltak fizikai alacsonyabb rendűségének és feltételezett „degenerációjának" bizonyítékaiként. Vö. *Uo.*, 95., 164.

[39] A „T4" az „eutanázia"-program Tiergartenstrasse 4. szám alatti, berlini központjára utalt. *Uo.*, 68.

[40] Henry Friedlander szerint az „eutanázia"-programban német területen legalább 70 ezer német állampolgár halt meg, és legalább ugyanennyi nem-német áldozat, kelet-európai területeken. Vö. Henry FRIEDLANDER, *Step by Step. The Expansion of Murder 1939–1941 = The Holocaust.*

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a nyolcvanas években indult meg; a meggyilkolt csoportok sokáig – az interjú elkészítésének idején is – a náci genocídium marginalizált áldozatai közé tartoztak.[41] Pedig az „eutanázia"-program a náci genocídium része volt, mégpedig nem kizárólag ideológiai, hanem adminisztrációs, személyi és technikai értelemben is.[42] A gáz használatát 1939 decemberében (!), az ekkor elindított „eutanázia"-programban vezették be először, és innen vették át az 1941 decembere után felállított keleti haláltáborok, a treblinkai is.[43] A Hadamar Intézetben, ahol Suchomel is szolgált, zuhanyzónak álcázott gázkamrában ölték meg az embereket,[44] ugyanúgy, mint Treblinkában és más táborokban. Hadamarban a gázkamrát úgy helyezték el, hogy a vizsgálószobából, ahol felvették az adataikat és *lefotózták őket,* az áldozatok egy pinceszintre vezető lépcsőn keresztül *közvetlenül* a gázkamrába jutottak.[45] Suchomelt tehát nem érhette teljes meglepetésként, ami az új szolgálati helyén történt. A „Reinhardt-akció" táborainak csaknem teljes személyzete a „T4"-ből került ki (összesen legalább 90 fő),[46] mégpedig épp azért, mert a táborokat a „T4"-ben kidolgozott modell alapján kellett működtetni.

Ennek ellenére nem lehet eleve hiteltelennek tekinteni azt az elbeszélést, amelyet Suchomel fentebb idézett kijelentése bevezet, és amely arról a sokkról szól, amelyen megérkezésük után mentek keresztül az újjonan ide helyezett SS-ek:

> Suchomel: [Amikor megérkeztünk,] megmutatták nekünk a tábort. Miután felértünk [a gázkamrákhoz, a „felső táborrészbe"], épp kinyílt az ajtó, és az emberek úgy hullottak ki rajta, mint a krumpli *[wie Kartoffel].* Ez természetesen megijesztett és elborzasztott bennünket *[Das hat uns natürlich erschreckt und entsetzt].* Továbbmentünk, aztán lent leültünk a bőröndjeinkre, és sírtunk, mint az öregasszonyok. Minden nap kiválasztottak száz zsidót, nekik kellett a holttesteket a gödrökbe vinnük. Ezeket a zsidókat este az ukránok a gázkamrába hajtották, vagy agyonlőtték őket. Minden nap. Ez a legforróbb augusztusi napokban volt. A föld felszíne hullámzott a gázoktól.
>
> Lanzmann: …a holttestekből?

Origins, Implementation, Aftermath, szerk. Omer BARTOV, Routledge, London – New York, 2000, 67.

41 Lanzmann nemrég megjelent memoárjából kiderül, hogy az interjú készítésekor tudta, hogy Suchomel a „T4-ben" szolgált (vö. LANZMANN, *Der patagonische Hase,* 569.); az interjúban feltehetőleg a beszélgetés előre rögzített keretei miatt nem hozta szóba („Sohasem Önről beszélünk majd, hanem Treblinkáról…").

42 FRIEDLANDER, *The Origins of Nazi Genocide,* xi–xii.

43 *Uo.*, 86–87., 286–287.

44 *Uo.*, 95.

45 *Uo.*

46 Vö. *Uo.*, 297–298.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Suchomel: Igen. Képzelje el! A gödrök talán 6–7 méter mélyek voltak, tele holttestekkel, egyik a másik mellett. Egy vékony homokréteg és a hőség *[Eine dünne Sandschicht und die Hitze]*. Pokoli volt.

Lanzmann: Saját maga látta?

Suchomel: Igen, láttam. Csak egyszer, az első napon. Utána hánytunk és sírtunk.

Lanzmann: Sírtak is?

Suchomel: Sírtunk is. (I, 02:05:45-02:08:13)

Azon a ponton, ahol a gázkamrából kihulló holtesteket krumplihoz hasonlítja, a metafora váratlanságából és létesítő erejéből adódóan Suchomel elbeszélése képes hihetően utalni a megélt tapasztalat szingularitására. (Egyszerűbben szólva: itt épp a metafora kíméletlen brutalitása az, ami hitelesen „beszél" a tett kegyetlenségéről.) Ha azonban a *Shoah* egy korábbi részletére gondolunk, amelyben Ytzhak Dugin és Motke Zaïdl, az *Enterdungskommando* egykori tagjai elbeszélik a nyomok eltüntetésének, azaz a tömegsírokban fekvő holttestek kiásásának és elégetésének a folyamatát (I, 11), eszünkbe juthat, hogy az SS megtiltotta a deportáltaknak, hogy a *halott* vagy a *holttest* szót használják, helyette *fadarabot* vagy *Figuren*t kellett mondaniuk; ez a helyettesítés pedig nagyon hasonló ahhoz, ami Suchomel elbeszélésében a metafora váratlanságával és hitelesítő erejével hat. Ha innen értelmezzük Suchomel mondatát, a *Kartoffel* lehet náci terminus is, amely éppen nem a traumatikus tapasztalat egyediségére, hanem a traumát elfedő és a Másikat alávető náci nyelvre utal. Az első olvasatban tehát a metafora teszi hitelessé Suchomel elbeszélését és a trauma tapasztalatát, a második olvasatban pedig ugyanez a metafora az alávetés nyelvének a kliséjeként jelenik meg – és a kettő között nem lehet egyértelműen és minden kétséget kizáróan dönteni. Rögtön ezután Suchomel olyan fordulatot használ („ez természetesen megijesztett és elborzasztott bennünket"), amely a maga átlátszó és klisészerű módján mintha épp azt az intenciót leplezné le, amely az elbeszélt történettel egyedül azt akarná igazolni, hogy „azért mi is emberek voltunk". Ha azonban figyelembe vesszük, hogy Suchomel elbeszélése hosszú kerülőt ír le, mire Lanzmann többször megismételt kérdéseire végül hajlandó elmondani az első nap történetét, a klisészerű fordulat szerepe lehet az is, hogy helyreállítsa a beszéd távolságtartóan referenciális jellegét, azaz megóvja az elbeszélőt a traumatikus történettől. Ráadásul Suchomel elbeszélése néhol épp e „távolságtartóan referenciális" jellege révén éri el, hogy a néző nem tudja elutasítani a hitelességét – például akkor, amikor a fenti részletben a tömegsírokból felszabaduló gázok kapcsán azt mondja: „Egy vékony homokréteg és a hőség" („Eine dünne Sandschicht und die Hitze"). Itt a folyamat szinte analitikusan tárgyilagos leírása grammatikailag elliptikus marad (a *fölöttük* és a *sein* elhagyása miatt),

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

mintha üresen hagyna egy helyet, amelyet a nézőnek magának kell – a képzelete segítségével – kiegészítenie.[47]

Az első nap története az 1942 szeptemberére kialakult helyzet elbeszélésébe vezet át; a tábor működése ekkor csaknem összeomlott, a rengeteg transzport miatt ugyanis nem volt idő eltemetni a holttesteket:

> Suchomel: Mivel annyi holttest keletkezett *[anfielen]*, annyi halott, hogy nem tudták eltakarítani őket, a gázkamrák előtt egész halom *[ein ganzer Haufen]* halott hevert, napokig. A halottak alatt 10 centiméter magasan állt a szenny – vér, férgek és ürülék. […] Ezt senki nem akarta eltakarítani. A zsidók inkább agyonlövették magukat, de nem akartak ott dolgozni.
>
> Lanzmann: Inkább agyonlövették magukat?
>
> Suchomel: Igen. Inkább agyonlövették magukat. Iszonyatos volt: eltemetni a saját társaikat, látni az egészet… a holttestekről levált a hús… Szóval Wirth maga ment fel, néhány némettel, és szíjakat vágatott, hosszú szíjakat, amelyeket a holttestek törzse köré tekertek *[den Leichen um die Brust]*, és elhúzták őket.
>
> Lanzmann: Ki húzta el őket?
>
> Suchomel: Németek. Németek és zsidók.
>
> Lanzmann: Németek és zsidók.
>
> Suchomel: …és zsidók, igen.
>
> Lanzmann: Zsidók is?
>
> Suchomel: Zsidók is!
>
> Lanzmann: És mit csináltak a németek?
>
> Suchomel: A németek hajtották a zsidókat, korbáccsal, és saját maguk is segítettek elhúzni a holttesteket. […]
>
> Lanzmann: A németek saját maguk is?
>
> Suchomel: Igen, nekik is csinálniuk kellett. […]
>
> Lanzmann: Szerintem a zsidók csinálták.
>
> Suchomel: Ebben a helyzetben a németeknek is neki kellett fogniuk *[In dieser Situation mussten auch die Deutschen mit angreifen]*. (I, 02:11:15–02:13:39)[48]

[47] Suchomel elbeszélésének ilyen típusú elemzését azért nem lehet megkerülni, mert Suchomel diszkurzusa épp efféle interpretációs döntések függvényében fejti ki – ilyen vagy olyan – hatását. Azaz nem pusztán az elbeszélés referenciális keretein (tehát történeti, pszichológiai vagy morális szempontú megítélésén), hanem a néző nyelvi kompetenciáján, interpretációs stratégiáján és döntésein is múlik, mennyire fogja hitelesnek vagy éppen inautentikusnak érezni Suchomel elbeszélését.

[48] Az idézetben szereplő Christian Wirth először az „eutanázia"-program brandenburgi intézetét vezette (1939 decemberében itt alkalmaztak először gázt az áldozatok meggyilkolására), majd a belzec-i tábor parancsnoka, később a „Reinhardt-akció" táborainak a felügyelője lett. Vö. Arad, *I. m.*, 182–183.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Az utolsó mondatban szereplő *angreifen* azt jelenti, hogy 'nekifogni', az elsődleges jelentése azonban 'megfog, megmarkol'. Suchomel itt olyan történetet mond el, amelyben megsérül az a biopolitikai határ, amely elválasztotta egymástól a „németeket" és a „zsidókat".[49] Ez a biopolitika a „német test" védelmét szolgálta, és a „kéz politikájának" is lehetne nevezni: a „német test" és psziché védelme volt az egyik oka annak, hogy a kelet-európai területeken a kivégzőosztagok által végrehajtott tömeggyilkosságok után, 1941 decemberétől bevezették a gáz használatát, majd ennek jegyében állítottak fel zsidó *Sonderkommandó*kat a gázkamrák és a krematóriumok működtetésére (azaz „a halálgyárak kézi munkájának az elvégzésére", ahogy Sofsky fogalmaz),[50] később pedig, 1942 júniusától, az „Aktion 1005" keretében zsidó *Enterdungskommandó*kat az 1941 júniusa után tömegsírokba lőtt civilek holttestének a kiásására és elégetésére.[51] Ytzhak Dugin és Motke Zaïdl, az *Enterdungskommando* egykori tagjai Lanzmann filmjében elmondják, hogy az SS megtiltotta a csoportjuknak, hogy eszközöket használjanak, azzal a magyarázattal, hogy „szokjanak hozzá, hogy munkára használják a kezüket" (I, 00:27:35). Ez a biopolitikai határvonal nem pusztán az „abjektált" Másik alávetését szolgálta, hanem egyúttal a „német testet" és pszichét akarta megkímélni a gyilkosságok okozta sokktól és traumától. A Suchomel-interjú két fenti részlete ezt a sokkot beszéli el.[52] Ez természetesen nem menti fel sem Suchomelt, sem másokat az elkövetők közül, és még csak nem is tünteti fel őket morálisan jobb színben, viszont el lehet fogadni valós történelmi események *egy* megélt tapasztalataként, és ezen túlmenően segít megérteni azt a náci logikát is, amely a táborokban létrehozta a „német" és a „zsidó test" közötti határt, és amely megpróbálta elfedni és átlényegíteni az elkövetőket ért sokkot és traumát.

A történeti kutatások két fogalommal írják le az elkövetői trauma átlényegítését: Saul Friedländer „mámornak" *(Rausch)*,[53] Dominick LaCapra pedig Friedländer nyomán „náci fenségesnek" nevezi. LaCapra szerint a „fenséges" feladata a náci retorikában az, hogy a traumát átlényegítse és transzformálja a *Rausch,* az extázis és a mámor állapotába.[54] Lanzmann filmjéről írt elemzésében LaCapra

[49] Agamben szerint a zsidó test szeparálása a „sajátosan német test" előállításának a feltétele volt („The separation of the Jewish body is the immediate production of a specifically German body"). AGAMBEN, *I. m.,* 174., lásd még: 179.

[50] SOFSKY, *I. m.,* 267.

[51] Az utóbbiról lásd Shmuel SPECTOR, *Aktion 1005* = *Encyclopedia of the Holocaust,* I., szerk. Israel GUTMAN, Macmillan, London – New York, 1990, 11.

[52] Hasonló esetet beszél el a II, 1-es fejezetben is, eszerint Wirth egy esetben erőszakkal kényszerített SS-ket holttestek eltemetésére.

[53] Vö. Saul FRIEDLANDER, *History, Memory, and the Extermination of the European Jews,* Indiana UP, Bloomington, 1993, különösen: 104–111.

[54] Vö. Dominick LACAPRA, *History and Memory. In the Shadow of the Holocaust* = Uő., *History and Memory after Auschwitz,* Cornell UP, Ithaca – London, 1998, különösen: 35. Saul Friedländer

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a „treblinkai dalról" szóló részletben fedezi fel a *Rausch* pillanatát: erre utal „a csillogás Franz Suchomel szemében, amint elénekli a Treblinkát ünneplő dalt *[the song celebrating Treblinka]*."[55] Ahogy a fentebb adott olvasatból kiderül, a „treblinkai dal" filmbeli előadását nem lehet a *Rausch* állapotára redukálni; ebben a jelenetben sokkal bonyolultabban keveredik össze a fölény és az alárendeltség, a felsőbbrendűség és a zavar érzése. LaCapra észrevétele ennek ellenére megragad valamit a jelenetből (amit ráadásul Lanzmann nemrég megjelent memoárja is alátámaszt),[56] és érdemes továbbgondolni: a „dal" előadását valóban átjárja valami lelkesültség, amit Suchomel előadásán és talán a tekintetén is érezni lehet. Ezt a lelkesültséget mintha maga az induló *eléneklése* váltaná ki, annak ellenére, hogy Suchomel először kellemetlenül érzi magát, és indulatosan kifakad, miután befejezte a „dalt".

LaCapra azt mondja, hogy az induló Treblinkát „ünnepli", tehát nem a deportáltak alávetése, hanem a náci dicsőség kifejeződése felől olvassa a „treblinkai dalt".[57] Ha ezt az olvasatot követjük, nem csak arról van szó, hogy maga a „dal" az alárendelt, „abjektált" Másik fölötti hatalom kifejeződése vagy „emléke", és hogy „csak egy »német« lehet képes arra, hogy újra elénekelje a »treblinkai dalt«", hanem arról is, hogy a „treblinkai dal" valóban *induló*, és esztétikai értelemben

és LaCapra a nácizmus és a holokauszt történetének egyik fontos forrását, Heinrich Himmler 1943-as, „első" poznani beszédét említik a *Rausch* és a „náci fenséges" paradigmatikus példájaként, mégpedig épp azért, mert ebben a beszédben nem pusztán a *Rausch* retorikáját lehet azonosítani, mint számos más náci beszédben, hanem tetten lehet érni magának a transzformációnak a mozzanatát, illetve működését is.

55 Dominick LaCapra, *Lanzmann's* Shoah*: „Here There is No Why"* = Uő., *History and Memory after Auschwitz,* 127.

56 Lanzmann visszaemlékezése szerint az interjú során sikerült megnyernie Suchomel bizalmát, és ennek köszönhető, hogy Suchomel kétszer is elénekelte a „treblinkai dalt", és végül „teljesen feloldódott" a múltjában: „Amikor [a közösen eltöltött ebédszünet után] folytattuk [az interjút], »tanítóm« tele volt bizalommal, kétszer is elénekeltettem vele a treblinkai dalt, amelyet a zsidó *Sonderkommando*soknak rögtön a megérkezésük után kellett megtanulniuk, és a tekintetében hirtelen megjelenő keménység azt mutatta, hogy ebben a pillanatban teljesen feloldódik SS-Unterscharführer-múltjában – és azt is, hogy mennyire könyörtelen lehetett, amikor hatalma volt élet és halál felett." Lanzmann, *Der patagonische Hase,* 579. Lanzmann nem beszél sem Suchomel a jelenet során átélt zavaráról, sem a fentebb elemzett megdöbbentő kijelentéséről (ahogy LaCapra sem), viszont megerősíti LaCapra interpretációját, amely a „mámor" mozzanatát fedezi fel a „dal" eléneklésében.

57 Ez érthető is, ha arra gondolunk, hogy a „dal" „címzettje" az SS volt, abban az értelemben is, hogy nem pusztán a deportáltak alávetése, hanem egyben az SS „szórakoztatására" találták ki. A túlélői memoárokból kiderül (lásd például Glazar, *I. m.,* 118–119.), hogy a deportáltaknak nem kizárólag a „terblinkai dalt" kellett énekelniük, hanem, a tábori zenekar kísérete mellett, mindenféle mást is (ahogy ezt más koncentrációs táborokról is tudni lehet). Erre az összefüggésre Simon Srebnik története utal Lanzmann filmjében. Srebnik, Lanzmann egyik fontos tanúja, gyerekként élte túl a holokausztot, és az egész falu ismerte a szép hangjáról. A film nyitó jelenete felidézi, hogy az SS katonadalokat énekeltetett vele, lásd: I, 2–5. Lásd még Willenberg fentebb hivatkozott memoárját, amely a „dalt" „tábori himnusz"-nak nevezi, Willenberg, *I. m.,* 132.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

ugyanazt a hatást váltja ki, mint a többi náci induló.[58] Ezért lehet a *Rausch* eszköze. Ha innen nézzük a Suchomel-interjút, azt lehet mondani, hogy az a jelenet, amelyben Suchomel elénekli a „treblinkai dalt", a maga összetett módján – a „német" én és az alávetett, „abjektált" Másik oppozícióját érintő zavar, felcserélődés révén – épp a náci induló és a *Rausch* retorikáját billenti ki.

Az emlékezet csapdája

Az, hogy ezt a treblinka indulót „dalnak" nevezte a szöveget jegyző vagy a megírására parancsot adó „archiválís hatalom", lényegi része volt az alávetésnek, hiszen a *Lied* eredetileg magába foglalta mindazt, amit valaha az individuum belső világának spontán és szabad kifejeződésének tekintettek: a *Lied* hagyománya a verset és az éneket éppen az individuum tiszta „bensőségességének" *(Innerlichkeit)* a médiumaként fogta fel. Mégis azt gondolom, hogy van a *Lied*ben, a dal „műfajában" valami – túl a náci kisajátításán és az alávetés logikáján –, ami a „treblinkai dal" filmbeli előadásában is működésbe lép. Ezt azon a klasszikus definíción keresztül próbálom megragadni, amelyet Emil Straiger svájci irodalmár 1946-ban, a *Grundbegriffe der Poetik* című munkájában adott,[59] és amely épp a műfaj náci kisajátítása ellenében mutatta fel újra a dal általa eredetinek tartott fogalmát és ideológiai ártatlanságát. Noha az általam használt módszerek efféle rekonstrukcióra kevéssé alkalmasak (hiszen, ahogy látni fogjuk, rég felforgatták már a staigeri definíció fogalmi alapjait), annál inkább alkalmasak viszont arra, hogy újraoperacionalizálják a dal – valaha talán *ártatlan,* de a mi kontextusunkban korántsem *semleges* – fogalmát.

A „treblinkai dal" természetesen nem dal abban az értelemben, hogy a deportáltak „közössége" szólal meg benne, és nem egy líraian hangolt „én". Míg a dal Staiger szerint magányos és csendes befogadásra szánt szöveg, egy induló, mint a „treblinkai dal", épp ellenkezőleg; míg az indulót betanulják, a dal „átfolyik" a megszólaltatójába *(es wird eingeflößt):* „az olvasó csendben ismételgeti, kívülről tudja, anélkül, hogy megtanulná, és maga elé mondja a sorokat, mintha

[58] A „dal" kezdettől fontos eleme volt a nemzetiszocialista „propagandának" (de talán helyesebb szubjektumelőállító technikának mondani, hiszen ez esetben aligha pusztán a tudat „befolyásolásáról" van szó), és a kívülről betanult „dalok" éneklése 1933 után állandó része lett az oktatásnak, a mindennapi életnek, a náci ünnepeknek stb., olyannyira, hogy a korabeli náci sajtó 1938-ban, a nemzetiszocializmus történetére visszatekintve úgy látta, hogy „a kor élménye *[das Erleben der Zeit]* a dalban nyerte el a formáját". Idézi Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation,* Ullstein, Frankfurt am Main, 1983, különösen: 264.

[59] Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik,* Atlantis, Zürich, 1963[6].

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

a saját kebléből jönnének".[60] A dal és az induló ilyen különbségét staigeri értelemben az *Erinnerung* és a *Gedächtnis* hegeli fogalmainak az ellentétén keresztül lehet leírni. Némi leegyszerűsítéssel: az *Erinnerung* a múlt internalizált, a tapasztalatok belső összegyűjtésén és a felidézés képességén alapuló emlékezetét,[61] a *Gedächtnis* pedig az akaratlagos memóriát, egy materiálisan rögzített jel (lényegében: írás) mechanikus ismétlésen alapuló betanulását, memorizálását jelenti. Staiger a dalt az előbbi, az *Erinnerung*-típusú emlékezet felől definiálja: „A lírai költő nem megjeleníti a múltat[, hanem] feloldódik benne *[er geht darin auf],* azaz »bensővé teszi« *[»er erinnert«]. Erinnerung*nak nevezem a szubjektum és az objektum közötti távolság hiányát, a lírai összefonódottságot *[das lyrische Ineinander]*".[62] Azaz a dalban eltűnik a múltbeli „élmény" és a megszólalás jelene közötti távolság. Ezt a definícióit ma már nem lehet anélkül olvasni, hogy ne hallanánk bele Staiger hegeli fogalmainak későbbi, dekonstrukciós olvasatait.[63] Ezért amikor azt olvassuk Staigernél, hogy a „lírai" olyan „eszme", amely „költészetként lényege szerint sohasem valósulhat meg",[64] arra kell gondolnunk, hogy a költészet, legyen az a „treblinkai dal", az *Erinnerung* olyan „médiuma", amely sohasem mentes a *Gedächtnis*re jellemző materiális beíródástól és mechanikus ismétlődéstől.[65] Ha az én – hegeli értelemben – éppen nem a legsajátabbat, hanem az általánost nevezi meg, a „*Gedächtnis* pedig kitörli az *Erinnerung*ot, ahogy az én önmagát",[66] a dalt és az indulót elválasztó különbségek könnyen eltűnnek: a *Lied* a „bensőségesség", az *Innerlichkeit* testetlen médiuma *(es wird eingeflößt)* és materiális, *Gedächtnis*-alapú *Innerlichkeit*-apparátus egyszerre; egy náci induló pedig, legyen az a „treblinkai dal", egyszerre képes az *Erinnerung* és a *Gedächtnis* médiumaként működni. Hiszen a „treblinkai

[60] *Uo.*, 49.

[61] A német *sich erinnern* ('emlékezni') kifejezésben szereplő *er-innern* szó szerint azt jelenti, hogy 'bensővé tenni'.

[62] STAIGER, *I. m.*, 62.

[63] Vö. Paul DE MAN, *Sign and Symbol in Hegel's Aesthetic,* Critical Inquiry 8 (Summer 1982), különösen: 771–772., illetve Jacques DERRIDA, *Mémoires – Paul de Man számára,* ford. SIMON Vanda, Jószöveg, Budapest, 1998, 55–56, 65–66.

[64] STAIGER, *I. m.*, 25.

[65] Ezt alátámasztja Staiger hosszú fejtegetése az ismétlődésről és annak „nem lírai" (mechanikus) és „lírai" típusairól. *Uo.*, 27–28.

[66] „Memory effaces remembrance (or recollection), just as the I effaces itself." DE MAN, *I. m.*, 773. A magyar fordításban ez a mondat másként szerepel: „Az emlékezet kitörli az emlékezetbe idézést (vagy felidézést), éppúgy, ahogy önmagát is elfeledteti." Paul DE MAN, *Jel és szimbólum Hegel* Esztétikájában = Uő., *Esztétikai ideológia,* ford. KATONA Gábor, Janus/Osiris, Budapest, 2000, 95. Az én „kitörlődése" egy korábbi, szintén híres passzusra utal, amely az *Enciklopédia* 20. §-át elemzi („Ebenso, wenn ich sage: *»Ich«, meine* ich Mich *als diesen* alle Anderen Ausschließenden; aber was ich sage, Ich, ist eben ein jeder[.]", G. W. F. HEGEL, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse,* Meiner, Hamburg, 1991, 56.), vö. DE MAN, *Sign and Symbol…*, 769., illetve: Uő., *Jel és szimbólum…*, 89–90.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

dal" kapcsán – éppen a dekonstrukció szellemében – azt a kérdést is fel lehet tenni, hogy hol van az írás és az íráson alapuló *Gedächtnis* határa, vajon valóban véget ér-e egy papírlap szélén, és nem illik-e minden memoriális nyomra, például egy hang bevésődésére is?

Ha a „treblinkai dalt" nem a deportáltak alávetése, hanem a náci dicsőség felől olvassuk, azt lehet mondani, hogy Suchomel előadásában éppen azért lehet a *Rausch,* a mámor médiuma, mert a dalban, ahogyan Staiger mondja, megszűnik a távolság az én és a múlt között: az én feloldódik az utóbbiban, *er erinnert*, és *ez* az, a távolság eltűnése a dalban, ami meggátolja azt is, hogy a múlttal szemben bármilyen, például morális álláspontot foglaljon el: „a líraian hangolt én nem foglal állást *[bezieht nicht Stellung]*".[67] Ez a hatás azonban csak a „dal" *második* előadásakor áll elő. Miután először végigénekelte a „dalt", Suchomel megjegyzi: „ezt csináljuk" (azaz 'elénekeljük a dalt', 'Ön rávesz engem arra, hogy elénekeljem a dalt', azaz: 'nem egyedül és nem jószántamból csinálom'), „és nevetünk, pedig ez olyan szomorú", ami arra utal, hogy a „dal" első előadásában még semmiképp sem a *Rausch,* a mámor, hanem sokkal inkább a „dal" eléneklésből adódó és egy morális álláspont jelenlétére utaló zavar érzése a döntő. A *Rausch*t az hozza elő, hogy Lanzmann ráveszi Suchomelt, hogy másodszor is énekelje el a „dalt".

A megismételhetőség lényegi szerepet játszik minden tanúságtételben, hiszen ezen alapul a tanúság hitelesítő ereje: ha tanúságot teszek, „arra kötelezem magam, hogy az igazságot mondom, és ugyanazt azonnal, két pillanattal később, holnap, a végtelenségig megismétlem."[68] Másfelől épp ez az, ami miatt a tanúságtétel ki van téve az ismétlésben rejlő veszélynek, tehát annak, hogy az ismétlés során a jelentése nem marad rögzített, nem „ugyanazt" mondja – ez az, amit Derrida iterabilitásnak (vagy *différance*-nak) nevez: „Ha először mondom is, a tanúságtétel eleve ismétlés, de legalábbis megismételhető, iterábilis."[69] Innen ered a tanúságtételben rejlő apória: a „treblinkai dal" csak akkor hiteles, ha megismételhető; az ismétlés azonban csapda: az ismétlés során valami más történik, mint amit Suchomel – tanúként – még kontrollálni tud.

Lanzmann politikája abban van, hogy a „treblinkai dal", a náci biohatalom instrumentuma a filmen csapdává válik Suchomel számára. Ez a csapda valóban Lanzmann filmjében „zárul össze", mégsem lehet azt mondani, hogy egyedül

[67] STAIGER, *I. m.,* 57. Lásd Lanzmann memoárjának fentebb idézett részletét is: „kétszer is elénekeltettem vele a treblinkai dalt […], és a tekintetében hirtelen megjelenő keménység azt mutatta, hogy ebben a pillanatban teljesen feloldódik SS-Unterscharführer-múltjában". LANZMANN, *Der patagonische Hase,* 579.

[68] Jacques DERRIDA, *Demeure* = Maurice BLANCHOT, *The Instant of My Death* / Jacques DERRIDA, *Demeure. Fiction and Testimony,* Stanford UP, Stanford, 2000, 33.

[69] *Uo.,* 41. A *différance*-ról lásd Jacques DERRIDA, *Az el-különböződés,* ford. GYIMESI Tímea = *Szöveg és interpretáció,* szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi, h. é. n., 43–63.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

Lanzmann és a film készítésekor használt raffinált apparátus állította fel, hiszen látjuk, hogy az *Erinnerung* és vele együtt a *Rausch* a szó szerinti beíródáson és a mechanikus ismétlés lehetőségén, azaz a *Gedächtnis*-típusú emlékezeten alapul: a „mámor" akkor jön, amikor Suchomel másodjára énekli el a dalt.[70] Azaz a csapda már a „dal" memorizálásától fogva ott van, és a memoriális nyom, a hang újbóli megerősítése, bevésődése hozza működésbe.[71]

Miután elénekelte a dalt, Suchomel indulatosan kifakad, majd hátradől, és fölényesen elmosolyodik: „schließlich zieht die Erinnerung das Gedächtnis nach", azaz az *Erinnerung* végül maga után vonja a *Gedächtnis*t, mondja Staiger,[72] „a *Gedächtnis* kitörli az *Erinnerung*ot",[73] mondja a dekonstrukciós olvasat – azaz újra létrehozza az én és a dal, az én és a múlt távolságát, s ezzel együtt felszínre hozza a szituációban rejlő zavart, a diszkurzus szerződéses kereteinek megbomlását és Suchomel szerepének instabilitását, majd előhívja a saját maga és a „zsidók" közötti különbségtétel erőszakát; „Das ist ein Original!", mondja Suchomel, hogy helyreállítsa a távoli múltról szóló autentikus tanúságtétel referenciális diszkurzusát és saját szemtanúi és tanítói pozícióját. De ami itt eredeti és autentikus, az nem pusztán maga a „dal", hanem mindaz, ami az előadásán keresztül, túl Suchomel szemtanúi szerepén, a filmben történik.

Most már csupán annyi maradt hátra, hogy az *Erinnerung* és a *Gedächnis* ellentétén keresztül egy másik, ezzel összefonódó ellentétre, *Stimme* és *Ton* fentebb már érintett kettősségére utaljak: az én „saját" hangjának és egy külsőleges hang gépies bevésődésének az ellentétére. Amikor a „dal" túlélői szövege a *Ton des Kommandanten* összetételen keresztül az induló „eredetére" és eredeti „szerzőjére" utal, a *Stimmé*ben megnutatja a *Ton*t, azaz a megszólalók hangjában a külsőleges han-

[70] Ezért kell „hangosabban" elénekelni a „dalt", nem pusztán azért, hogy az apparátus képes legyen rögzíteni, mi pedig hallani. Azaz a jelenet nem pusztán valami addig rejtettnek a megnutatása és rögzítése, hanem egy esemény – a nyom újbóli beíródásának, megerősítésének – az inszcenírozása vagy végbe vitele. Feltételezhető ugyanakkor, hogy az ismétlés eredetileg, a náci indulók ritualizált előadásában (vö. 62. lábjegyzet), a náci ünnepeken és a náci Németország mindennapjaiban is szerepet játszott a „mámor" retorikájában.

[71] A dal eléneklésekor Suchomel mindkét alkalommal *Gehörsamkeit*ot ejt *Gehorsamkeit* helyett. A *Gehorsamkeit* a *Gehorsam* ('engedelmesség') ritkán előforduló, továbbképzett alakja, és a Duden szerint 'engedelmes magatartást' jelent. A *Gehorsam* a *gehorchen* ('engedelmeskedni') igéből jön, ami történetileg a 'hallgatni' jelentésű *hören* igéből ered. A sztenderd modern németben az engedelmességre utaló lexémák az *o/ö* fonológiai különbség mentén különülnek el a hallással kapcsolatos lexémáktól (*Gehorsam* 'engedelmesség' vs. *Gehör* 'hallás'). Suchomel megsérti ezt a fonológiai különbséget (szemben a dal túlélői szövegével, amelyben *Gehorsamkeit* szerepel, vö. Rückerl, *I. m.*, 213., illetve Glazar, *I. m.*, 120), és ily módon az engedelmességet a hallással – egy hang bevésődésével hozza összefüggésbe. Azaz épp azt leplezi le, hogy a „dal" szubjektumtermelő apparátus, amely a hang inskripcióján keresztül fejti ki a hatását.

[72] Staiger, *I. m.*, 56–57.

[73] de Man, *I. m.*, 773.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.

got, az *Erinnerung*ban a mögötte rejlő *Gedächtnis*t, azaz a bensővé tétel mögött a betanítás erőszakát – s ezzel létrehozza azt a távolságot „szubjektum és objektum", a „munkászsidók" hangja és az „archiválís hatalom", a deportáltak és a „dal" között, amely Staiger szerint a dalban eltűnik: a dalt az tudja megszólaltatni, aki „hasonlóan hangolt",[74] *gleichgestimmt*. Azaz a „treblinkai dal" túlélői szövege ebben az olvasatban – *itt* – megkerüli a „dal", e szubjektumtermelő apparátus csapdáját, és felforgatja a jelentés fölött gyakorolt náci hatalmat.

[74] STAIGER, *I. m.*, 48.

A digitális változat a MEK Egyesület (http://mek.oszk.hu/egyesulet) megbízásából készült.