

GYÖRGY PÉTER

Lee Miller: Hitleriana¹

„Amikor az ember meghal, átlép a szabadság világából a rabság birodalmába. Az élet: szabadság, ezért a halál a szabadság fokozatos megsemmisülése: először meggyengül, aztán kialszik a tudat; a kihunyt tudatú szervezetben az életfolyamatok – a vérkeringés, a lélegzés, az anyagcsere – egy darabig még tovább működnek. Ez azonban visszafordíthatatlan lépés a rabság felé. A tudat kialudt, a szabadság tüze kihunyt.

Kihunytak a csillagok az éjszakai égen, eltűnt a Tejút, kialudt a Nap, kialudt a Vénusz, a Mars és a Jupiter, megdermedtek az óceánok, mozdulatlanra dermedtek a levelek milliói, mozdulatlanra dermedt a szél, a virágok elvesztették a színüket és illatukat, eltűnt a kenyér, eltűnt a víz, a hűvösség és a fülledtség. Az emberben létező Világmindenség megszűnt létezni. Ez a Mindenség döbbenetesen hasonlított arra az egyetlenre, amely az emberen kívül létezik. Ez a Világmindenség döbbenetesen hasonlított arra, amely továbbra is tükröződik millió élő fejében. Ugyanakkor ezt a Világmindenséget különösen döbbenetessé tette, hogy volt benne valami, ami megkülönböztette óceánjának zúgását, virágainak illatát, lombjainak susogását, gránitjának árnyalatait, őszi mezőinek szomorúságát minden mástól, ami ott élt és él az embereken, és attól, ami örökké létezik az embereken kívül. Megismételhetetlenségében, egyetlen voltában létezik az elkülönült élet lelke: a szabadság. Az ember nagyságának alapját az agyában tükröződő Világmindenség adja, de boldogsággá, szabadsággá, felsőbb értelemmé az élet csak akkor válhat, ha az ember egyszeri világgént létezik, amely soha, senki által nem ismétlődhet meg a végeérhetetlen időben. Csak akkor érzi át a szabadság és a jóság boldogságát, és talál rá másokban arra, amit magában is megtalál.” (Vaszilij Grosszman: Ember és sors)

Elisabeth Lee Miller, amerikai fotográfus, 1944–1945-ben a legendás női divatlap, az amerikai *Vogue* munkatársaként, a partraszállástól, tehát a D Day-től a háború utolsó pillanatáig, Normandiától Dachauig, majd Münchenig, mindvégig a frontvonalban harcolókkal együtt haladva írta tudósításait, s rögzítette Rolleiflex kamerájával a látottakat. Útja során készített fényképfelvételei kevéssé feleltek meg a német katonák iránti gyűlölet és a légbombázások során nagyrészt lerombolt ország iránti megvetés pontosan kimunkált vizuális kódjainak, a világos és félreérthetetlen politikai vizualitás normáinak.² Képein került a háborús fotóri-

¹ Ennek az írásnak egy rövidebb, erősen eltérő változata 2009-ben megjelent a *Margonauták* című, Margócsy István 60. születésnapjára on-line megjelent kötetben.

² Dagmar Barnouw: *Germany 1945: Views of War and Violence*, Bloomington, Indiana University Press, 1997, ill. Uő. *The War in the Empty Air, Victims Perpetrators, and Postwar Germans*, Bloomington, Indiana University Press, 2005. ill. Annalisa Zox-Weaver: *Berchtesgaden in Burning: Lee Miller, Iconicity and Demise of the Nazi Leader*, in. *Women Modernists and Fascism*, Cambridge University Press, 2011, 150–192. ill. Antony Penrose and David E. Scherman: *Lee Miller's War*, Thames and Hudson,

porterek klasszikus eljárásait, a hősies pátoszmintákat és a leleplezőnek szánt pillanatfelvételeket, amelyek alanyai a fotográfia tehetetlen, foglyul ejtett tárgyai. Inkább a háborús ikonográfia szempontjait nem követő személyes esetlegességek rögzítésére törekedett, s nem érdekelte a legyőzendő ellenség vizuális megsemmisítésének propaganda-hadjáratában való részvétel. Miller egyszerre dolgozott az amerikai és angol kiadásnak, s pontosan tudta, hogy mást jelent a távoli és biztonságos Egyesült Államokban, illetve a Blitz után félig-meddig frontországga vált Angliában látni a képeket, olvasni a *Vogue*-ot és a többi háborús magazint. Becsületesebbnek, s egyben kívánatosabbnak tartotta képein a kényelmetlenség és zavar okozta sokkot, mint az előítéletek kielégítésére, a harci kedv fokozására szolgáló jelenetek rögzítését.

Lee Miller 1945. április 18-án a 2. és 69. amerikai gyalogoshadosztállyal érkezett Lipcsébe, s 19-én délelőtt készített egy sorozat felvételt a városházi irodájában öngyilkosságot elkövetett Dr. Ernst Kurt Lisso alpolgármesterről és pénztárnokról, feleségéről, született Renate Luebbertről, végül leányukról, a huszonegyedik életévét már soha be nem töltő Regina Lissóról. A cínnel öngyilkosságot elkövető alpolgármesterről és családjáról a *LIFE* számára ugyancsak felvételeket készítő amerikai Margaret Bourke-White felső kameraállásból rögzítette a holttestek látványát. Történeti dokumentumnak szánt felvétele semlegesnek, érdeklődésmentesnek, elfogódottan tartózkodónak nevezhető. Bourke-White stílusa és habitusa közelebb állt a Bauhaus új tárgyilagosságához, a prózai objektivitás normájához, mint a francia szürrealizmus neoklasszicista esztétikáját kihasználó Lee Miller képi világa. Bourke-White, a korai sztálinizmus alatt Moszkvában³, a háborúban Észak-Afrikában, Olaszországban dolgozó legendás fotográfus tudta, hogy egyes képek témájuknál fogva forrásértékűek, s a lipcsei felvétel készítésekor is ennek megfelelően járt el. Lee Miller közeli felvételeket is készített, és dokumentumfotográfustól szokatlanul aktívan beavatkozott a látvány szerkesztett képpé változtatásának folyamatába. A bőrdíványon fekvő Regina Lisso mellett egy, minden bizonynyal az iroda falán talált Hitler-portrét helyezte el a parketten. Mindez nem csökkentette a felvétel hitelességét, de világosan jelezte, hogy Lee Miller más szerepet tulajdonított a fotográfusnak, mint például Bourke-White. Inkább rendezőnek látta magát, mintsem egyszerűen adott dokumentumokat némán rögzítő riporternek. Erre a szemléletre vall egy Regina Lissóról készült közeli felvétele is, amelyen a karfára hanyatló fiatal leány arcát megvilágító éles napfényben a holttest inkább tűnik békés szobornak vagy kirakati manökenfigurának, anatómiai viasz-szobornak, mintsem egy pár órája halott ember, mint mondani szokták, földi maradványainak.⁴ Az éles fényben úszó nyak, a tökéletes fogsort látni engedő, félig nyitott,

London, 2005. *Hitleriana*: 191–203. ill. Paula M. Salvio: *Uncanny Exposures: A Study of the Wartime Photojournalism of Lee Miller*, in. Curriculum Inquiry, 2009, 39. 4. 521–536.

³ Margaret Bourke-White a korabeli viszonyokat figyelembe véve, igen jól ismerte a Szovjetuniót. Vö. *Eyes in Russia*, Simon and Schuster, New York, 1931.

⁴ Katharina Menzel-Ahr finom megfigyelését, a Lee Millerről szóló fejezetében idézi Brett Ashley-Kaplan. In. *Landscapes of the Holocaust Postmemory*, Routledge, 2011, 90. „Az egyik irodában egy ósz hajú férfi, fejét az íróasztalon nyugvó, keresztbe tett karjaira hajtja. Vele szemben egy nő, tágra nyitott szemekkel egy karosszékben terül el..., az állára rászáradt a kifolyó vér. A kanapén egy lány hanyatt fekszik; rendkívül szépek a fogai. Teste porcelánszerű és poros. Haláluk után, a városháza ostroma közben vakolatpor szóródott be kintről a lány ápolónői egyenruhájára. A mellette lévő szobában a földön, hanyatt fekve, egy Volksturm tábournoki egyenruhát viselő férfi rettentően nagy holtteste te-

ívelt száj, a félárnyékban maradó lezárt szemhéj, a gondosan vágott, manikűrözött körmökben végződő, finom ujjú kezek, a szinte érintetlen frizura, mind alkalmas részletek voltak arra, amit Lee Miller nem csak rögzíteni, de láttatni is kívánt. A fiatal halott zavarba ejtő személyességét, klasszikus szépségét az ártatlanság és a szenvedés ikonjaként jelenítette meg. Ez az intenció ebben a kontextusban akár botrányosnak is nevezhető, s valóban, mint azt a francia szürrealizmus neoklasszicista képeinek esetében gyakran látjuk: a költői szépség és a felforgatás, a szubverzió együtt járt. Az ugyanazt a jelenetet ábrázoló, ám eltérő történetet rekonstruáló felvételekkel való összevetésből lesz felismerhető, hogy elsősorban a fotográfus szándékán és invencióján múlott, ha a kép a tanult nézőkben Bernini *Szent Teréz eksztázisa* című szobrát idézte fel. Miközben okkal gondolhatjuk, hogy 1945 nyarán akár az amerikai, akár az angol *Vogue* olvasóinak ikonográfiai ismeretei nem gyakran nyúltak vissza a barokk szobrászat remekművére.⁵

Az amerikai fotográfusok a hadsereget követve Lipcséből Buchenwaldba mentek, és május 3-án Lee Miller többek között Bourke-White-tal, David Schermannal együtt már Dachauban volt. Buchenwaldban, majd Dachauban egyaránt számos, utóbb a nyugati társadalmaknak, a koncentrációs táborok felszabadításakor tapasztaltakkal való szembesülése folyamatát aktívan formáló, ikonikus felvételt készítettek. A felszabadított koncentrációs táborokat ábrázoló fényképek, különösképp a filmek utóéletéből kiolvasható az első sokkot követő elfojtás, aztán az évtizedeken át a cenzúra által is garantált felejtés, majd egy másik kontextusban, az újrakezdett emlékezés⁶ képességének története. Ennek megfelelően, a *Vogue* ameri-

rül el. A harmadik városzobában még egy családot találunk. A pincében két SS-tiszt az asztalnál ülve brandyozott; utána öngyilkosok lettek.”

⁵ Lee Miller valóban nem „egyszerűen” fotográfus, hanem a kamera túloldaláról érkezett bonyolult szerepek között eligazodó, félreismerhetetlenül autonóm személyiség, aktmodell és művész volt. Az 1907-ben született, szőke, kékszemű amerikai lány fiatal gyermekkorától amatőr fotográfus apja modellje volt, aki számos felvételt, köztük aktképeket is készített róla. Nyolc éves korában, tisztázatlan körülmények között családjuk egyik barátja megerőszakolta, s a kisgyerekek, túl a traumán, a szégyenen, nehezen gyógyítható gonorrhoea fertőzést is kapott. Lee Miller 1927–1929 között New Yorkban dolgozott modellként. 1928-ban egy Edward Steichen által készített, menstruációs betétreklámhoz szolgáló felvétel váltott ki botrányt, mely a modellt is érintette. 1929-ben Párizsba utazott, ahol Man Ray szerelme, múzsája lett, aki számos, az európai avantgárd kontextusban ikonikus aktképet készített róla. Lee Miller, tehát: *La Femme Surréaliste*, szerepelt Cocteau *A költő vére* című filmjében, s antik szoborként fényképezett aktja a neoklasszicizmust is botrányokra, provokációra használó francia avantgárd és szürrealizmus egyik védjegye lett. 1932-től New Yorkban élt, fotográfusként dolgozott, majd 1937-től ismét Párizsban, továbbra is a szürrealista mozgalom, a francia illetve nemzetközi avantgárd elit közegében. A háború kitörése már a londoni Hampsteadben találta férjével, az angol szürrealista festővel, Roland Penrose-sal együtt. 1942-től dolgozott a *Vogue* háborús tudósítójaként, David E. Schermannal, akivel együtt tért vissza a kontinensre 1944-ben.

⁶ Az egyetemes emlékezet, morális univerzálé fogalma, jelentéstörténete tehát szorososan összefügg a Holokauszt megítélésében beállott változással. (vö. Daniel Levy-Natan Sznader: *Erinnerung im Globalen Zeitalter: Der Holocaust, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001*, ill. *The Holocaust in Global Age*, Temple University Press, 2006. Vö. Jeffrey C. Alexander: *On the Social Construction of Moral Universals, The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama*, In. *European Journal of Social Theory*, 2002. 5. 1. 5–85.) Ami történt, azért egykor, az ötvenes-kora hetvenes évtizedekben a bűnösök – a nürnbergi peren túl – a hidegháború teremtette keretek között, lehetőség szerint a tettek elkövetésének helyszínén fizettek meg. Így a zsidók ellen elkövetett bűntettek megítélése, felejtése, értelmezése az egyes nemzetállamok, pontosabban a szövetségi rendszerük politikai feszültségekkel teli belügye

kai kiadásában, 1945 júniusában megjelent, saját felvételeivel illusztrált cikke a „Believe it” *Lee Miller cables from Germany*, („Hidd el” – Lee Miller távirata Németországból) rövid időn át gyakorolt komoly hatást a közvéleményre. A Dachauban készített képek részben ugyan- csak követik a felfedezés és dokumentálás traumatikus folyamatát, részben igencsak vissza- térnek a szürrealizmus és avantgárd fotografiai hagyományát átvevő, visszaidéző mozzana- tokhoz, eljárásokhoz. Az elmúlt évtized során legendássá lett, agyonidézett, túlhasznált, a dachauai tábor melletti kanálisban úszó SS katona holttestét ábrázoló, április 30-án készült felvétel részben hasonló a lipcsei képek metódusához.



A fotográfus által teremtett kompozíció az adott pillanat, a soha nem ismétlődő történelmi kontextus rögzítésén túlmutató képi megfontolá- sokat, jellegzetességeket mutat. A hullámzó vízfe- lületen megtörő árnyékok és fények reflexei, az áramló víz keltette hullámoktól körülvevő test, a szoborszerű mozdulatlanság, az anyagi lét eszté- tikai jelentése, jelentősége szinte leválik az ábrá- zolás tárgyáról. Lee Miller jéghidegnek tűnő klasz- szicizmusa, szubverzív esztétikai megfontolásai Mapplethorpe *Perfect Moment* című botrányos so- rozatának előképeként is érthetők. Holott a *Vogue* szerkesztői szerint Lee Millernek nem a riportké- peken túli, bonyolult esztétikai jelentések feltára- sa, majd rögzítése lett volna a feladata. Azonban a fotográfusi önreflexió művei, az esztétikai tapasztalat élményét előhívó képek alapvető politikai-esztétikai kérdések sorát is felvetik. Az ellenség arcának, emberi létének érzékelhetővé tétele, nem kis részben a képek túlélésének, újra felfedezhetőségének biztosítékai.

Ami a jelenetté formálás felforgató jellegét, tehát a beállított, pontosan komponált, csend- életként, nature morte-ként fotografált látványt illeti, az meghatározta Miller Buchenwald- ban készült képeit is. Az egyik, ugyancsak jól ismert, túlhasznált felvételen két, a felszabadult rabok által bántalmazott – magyarul, jó okkal agyba-főbe vert – felemelt kezű fiatal SS katona térdel a kamera előtt.

Ami a jelenetté formálás felforgató jellegét, tehát a beállított, pontosan komponált, csend- életként, nature morte-ként fotografált látványt illeti, az meghatározta Miller Buchenwald- ban készült képeit is. Az egyik, ugyancsak jól ismert, túlhasznált felvételen két, a felszabadult rabok által bántalmazott – magyarul, jó okkal agyba-főbe vert – felemelt kezű fiatal SS katona térdel a kamera előtt.

Mindez még zavarba ejtőbb, mint a *Szent Teréz eksztázisa* parafrázissá, azaz emlékművé átírt öngyilkos német lány látványa. A büntetésre kész, feltétlen megadás testhelyzetének megfelelően megrendezett jelenet is világossá teszi, hogy Lee Miller mégsem bízott a doku- mentumokban „magukban”, jól látta, hogy a felvételek jelentős része, ha akaratlanul is, de az uralkodó normatív vizuális rendet követi, s vette magának a bátorságot, hogy a fotográfus

volt. Az tény, hogy a németek végül el, pontosabban felismerték saját felelősségüket, nem elsősorban egy konszenzuális nemzetközi kényszer, hanem sokkal inkább a drámai eseményekkel teli demokra- tizálódás, illetve a Szövetségi Köztársaság egységes német érdekeket követő Ostpolitikájának ered- ménye, következménye volt. Ma, hosszú évtizedekkel később, az univerzális morális trauma, az egyetemes emlékezet paradigmájának uralkodóvá válása után az egykori lokális történelmi esemé- nyekről alkotott fogalmaink ebben az új reprezentációs keretben, az utólagosan létrejött narratív szabályok szerint kerülnek átadásra, értelmezésre.

korszakban elvárt és elfogadott szerepéből következőnél jobban, tudatosabban és aktívabban avatkozzon be a képteremtés folyamatába.⁷

Május 1-jén⁸ délután már, Dachauból menet, Lee Miller és David Scherman a müncheni Prinzregentenplatz 16-ban, Adolf Hitler amerikai katonák által elfoglalt, 300 négyzetméteres, kilenc szobás privát lakásában voltak. Miller a *Vogue* szerkesztőjének, Audrey Withersnek írott *Service Message*-ben foglalta össze a helyzetüket, tehát a júliusban megjelent „Hitleriana” című szöveg, s a lakásban készített fotográfiák kontextusát. „Kedves Audrey! Már régóta azon tűnődtem, hogy hol lennénk, milyen lenne majd, milyen várost és barátokat választanánk majd a háború végének, vagy Hitler halálának megünneplésére vagy valami ehhez hasonlóhoz. Hitler saját lakásában éltem, amikor bejelentették a halálát, május 1-jén, éjfélkor. Nem tudtunk jobban ünnepelni annál, mint ahogyan ezt már tettük. Május elseje, éjfél volt. Havazott. Ünnepeltünk, bárhogyan is voltunk, és a BBC száraz, hihetőnek tűnő hangja még egy halovány hír volt csak. Nos, hát halott. Igazából sosem élt számomra, egészen a mai napig. Egészen addig egy pokoli szörnygépezet volt, amíg el nem mentem azokra a helyekre, amelyek róla híresek, olyanokkal nem beszéltem, akik ismerték, bele nem mélyedtem az alattomos híresztelésekbe, amíg nem ettem és aludtam a lakásában. Egyre kevésbé tűnt aztán mitikusnak, és így még inkább félelmetesebb lett, azzal együtt, hogy volt némi látható nyoma annak, hogy majdnem emberi tulajdonságokkal rendelkezett; mint egy emberszabású majom, aki a gesztusaival zavarba hoz és lealacsonyít, karikatúraként tükrözve az embert. Ember tervez, Isten végez.”

Így történt, hogy Adolf Hitler halálában, egy amerikai fotográfus személyes ismerősévé, megvetése tárgyává lett, s ezért történt az, amit a *Service Message* finoman és tömören anynyiban foglal össze: ettem és aludtam a házában. Holott, amint az ott készített fényképek bizonyítják, Lee Miller és David Scherman a személyesség, tehát félreérthetetlenül a művészet nyelvére fordították le azonnal azt, amit addig átéltek. Az ott készített felvételek nyilvánvalóvá teszik,⁹ hogy a Dachauból a városba érkező két amerikai milyen vakmerően lépte át a dokumentumfotográfia, illetve a performance, tehát a személyes jelenlétet és részvételt követelő művészeti akció közötti pszichológiai, politikai-esztétikai határt. Az egyik felvételen Lee



⁷ Lee Miller: *Believe it, Vogue*, 1945. Jun. 1, 103.+

⁸ A BBC május 1-jén éjszaka, a német rádióra hivatkozva jelentette be Hitler halálát.

⁹ Lee Miller: *Hitleriana, British Vogue*, 1945, July 1. 37. Hitler lakásán túl, másnap Lee Miller felkereste az egykori Wasserburger, ma Delpstrasse 12-ben, Eva Braun típusbútorokkal teli villáját, s csak nem állta meg, hogy ne feküdjön végig az ágyán. „Lee pihent egyet »Eva ágyán« – mondta Audreynek (Audrey Withers, a *Vogue* szerkesztője) –, mintha egyébként közletről ismerné azokat, akiket gyűlölt: »Kényelmes volt... de háborzongató elaludni egy olyan lánynak és férfinak a párnáján, akik már halottak, és ugyanakkor örülni is a haláluknak.«”

Másnap – egy frissen szerzett nyitott Mercedessel – továbbmentek Berchtesgadenbe, amelyet láthatnak égni. Így aztán visszamentek Hitler lakásába, amelyet közben elleptek a souvenirvásár újságírók és katonák. In. Carolyn Burke: *Lee Miller on both sides of the Camera*, Bloombury, 2006, 264.

Miller Hitler nappalijában, az íróasztal mögött ül: egyenruhát és sálat visel. Ha a néző nem tudná, hogy hol készült a kép, akkor annak valóban semmiféle sajátos, szubverzív jelentése nem lenne. Két képen az ugyancsak a lakásban tartózkodó Arthur Peters őrmester látható. Az egyik felvételen Hitler ágyában fekszik, s a *Mein Kampf*-ot „olvasva” pózol, míg egy másik képen a nem működő telefonközpontnál, a telefonálást imitálja. Mindhárom képet David Scherman készítette. Hogy Peters őrmester tudott-e németül, arra nézvést nem leltem forrást.



Végül ott van az a két kép, amelyeken Lee Miller meztelenül ül Hitler fürdőszobájában, Hitler kádjában. Ami e két kép szerzőségét illeti, az messze nem magától értetődő. Technikai értelemben nyilvánvalóan ezeket is Scherman készítette, ám az is evidens, hogy Miller azoknak nem csak modellje, ellenben rendezője, társszerzője is volt egyben. Mindkét felvétel ugyanabból a gépállásból készült, az eltérések elég apróknak tűnnek. (Akár egy rövid sorozatról is beszélhetünk.) Eltérő a mosdókesztyűt tartó kéztartás, illetve a tekintet iránya: Miller az egyik felvételen maga elé néz, a másikon emelt fejjel kitekint a képből. Nincs szó véletlenekekről. Ezek a képek igazi konstrukciók, élőképek színházi dokumentumai. Millertől balra egy Hitler-fotográfiát helyeztek el a kád peremén, jobbra, a fürdőszoba-szekrényre pedig egy kisméretű női aktszobrot, a germán faj biológiai reprezentációjának megfelelő porcelángicscset tettek. A Führer fényképe és az árja akt tekintete mintha közrevénné Lee Millert. (Dachau szennyét mostam le a kádjában, írta Audrey Withersnek.) S ott vannak a katonai bakancsok a fürdőszobaszőnyegen, és a napközben a lágerben is használt egyenruha a hokedlin. A performance maga, amint dokumentálásának a szándéka akaratlanul, de botránykeltés volt, ez kétségtelen. A meztelenséghez, testének modellként való használatához, a bonyolult viszonyok koreográfiájához szokott Lee Miller saját múltjából vett önidézettel, illetve annak politikai travesztiájával állunk szemben. Lee Miller számos aktképe, Man Ray művei, az 1930-as évek modern szellemének értékes művészet- és mentalitástörténeti dokumentumaként tarthatók számon. A férfi, a női szerep, a kiszolgáltatott, illetve felszabadított test megidézése azok visszatérő eleme. Sok test emléke keveredik itt össze, ebben a performanceban. Részben meztelenek voltak azok a csontsovány holttestek, amelyeket Lee Miller aznap látott Dachauban, s ott volt az ő meztelen teste, amelyet kitett a Hitler és Éva Braun világával

való érintkezésnek. Minden performance vad kockázatot rejt magában, de ritkán látunk olyant, amelynek emlékét rögzítő dokumentuma ennyi évtized rejtőzés után, olyan elemi erővel van jelen a kortárs kultúrában, mint ez a kép. Nem véletlen, hogy 2006-ban a wolfsburgi Kunstmuseumban, 2008-ban a San Fransisco Museum of Modern Artban, végül 2012-ben a kasseli Documentán is bemutatták ezt a felvételt.

Itt kell felidézünk Lee Miller és barátai néhány különös felvételét, amelyeken az amerikai asszony fotográfusként és szereplőként is feltűnik. Ezek a fényképek 1937 nyarán készültek, köztük néhányat Lee Miller fotográfusként is jegyez, így például a „Picnic at Mougins” című képet. A polgárháború idején, a Guernicát épp befejező Picasso házában készült felvételen Paul Eluard és felesége Nusch, Lee Miller jövődóbeli férje, Roland Penrose, végül Man Ray és barátnője, Ady láthatók egy megterített asztal körül, bolondos boldogságban, gondtalanok, vidámnak tűnnek: együttesük ennyi évtized után is vonzó. Ady és az akrobata Nusch Eluard (született Marie Benz) csókolóznak. A mosolygó Adrienne Fidely (Ady) Guadalupe szigetéről származó táncos volt, Man Ray társalkotója, számos felvételének tárgya, alanya. A férfiakon persze ing, trikó, Man Ray-en még sapka is van, míg Nusch és Ady félmeztelenek. Készült egy olyan felvétel is, amelyen Lee Miller kalapban, trikóban látható, Nusch viszont ruhát visel. Egy képen, amelyet ugyancsak Roland Penrose készített, Lee Miller cigarettázva, félmeztelenül ül a kerti asztal mögött. Különös sorozat ez: az idill és a finom botrány, a magától értetődőség és elegáns provokáció, a felhőtlen jókedv, és a néma zavarodottság becses dokumentuma. A képeken látható nők egyenrangú partnerek voltak, mind saját jogán résztvevője a szürrealizmus belvilágának, de azért mégiscsak minden képen ők, és csak ők meztelenek. Nincs okunk a képek kapcsán női kiszolgáltatottságról, férfi dominanciáról beszélni, amint értelmetlen volna egykori veszedelmes viszonyaik rekonstrukciója is. Ugyan kit érdekelne ennyi évtized távlatából, hogy melyikük kivel, mikor, miért és miért nem. Arra, ahogyan éltek, nem a poligámia tűnik a megfelelő szónak, hanem a felszabadult, kicsit hűvös és ugyanakkor boldog érdeklődésük a világ, és egymás iránt. A „törzsön” belül a szexualitást és a barátságot oly nehéz elválasztani: aki már látott, hallott avantgárd mozgalomról, az nem riad meg, ha erről hall.

Ez a tudás, ez a későn szerzett, de megérdemelt, megszenvedett magabiztosság is ott volt annak az embernek, független riporternek, katonaként élő civilnek, modellnek, híresen szép nőnek a fejében és testében, aki úgy döntött, hogy Dachau délelőttje után, Hitler kádjában ülve játssza el a testi megtisztulás jelenetét. Miként fordítsuk le mindezt? És mire fordítható le mindez? Mit jelent a meztelenség, illetve a rejtőzés ebben a helyzetben: mert a Hitler kádjában ülő nőt ábrázoló felvételen a szexualitásnak nyoma sincs.

A táborok felfedezése: április 4-én, Buchenwald altáborra a Gotha melletti Ohrdruf, majd Buchenwald, illetve április végén Dachau komoly sokk volt az amerikai katonáknak, akik tudni ugyan elég sokat tudtak arról, ami ott várta őket, de a saját szemükkel látni mindazt, aminek csak a szerény részét sejtették, ez azért alapvetően mást jelentett. Sokuk számára a személyes tapasztalat igazi, rettenetes trauma volt. Mindaz, amit megpillantottak: ez kívül volt a tanultságuk határain, s persze hallottak elég kegyetlenségről, de ezt ott nem érthették. A példátlan iszonyat elháríthatatlan megértéséből következett a dokumentálás, a történelemnek való megőrzés feladata, amellyel Eisenhower, illetve Marshall tábornok egyaránt tisztában voltak, s annak megfelelően is jártak el. S mindez nyilván, érvényes volt Lee Millerre is, aki – amúgy – a szürrealizmus kultúrájában, világában élve pontosan tudta, hogy miért

is kellett háborúba mennie Németország ellen, s nem véletlenül nem Amerikába ment vissza a Blitz elől, hanem a háborút vívó Európába jött át. Buchenwald és Dachau – mintegy két héten belül – semmi egyéb nem volt, mint a feldolgozhatatlanság két színhelye, azt az elnyújtott pillanatot nagyíthatjuk ki tehát, amit a trauma tanult emlékezetű fordítása előtt éltek át oly sokan. Amit Lee Miller válaszolt, az megítélésem szerint a szürrealista performance, egy későbbi korszak kifejezését visszavetítve: ritka jól dokumentált, tömör happening. Olyan akció tehát, amelyben a szereplők saját magukat játsszák el, amelyben a reprezentáció és prezentáció elválaszthatatlanok, a megjelenés és megjelenítés összekeveredik. A happening: az identitással való játék, az önazonosság evidenciájának elvesztése, aki önmagát alakítja, az nem színész, s nem is modell csupán, aki önmagát alakítja, az nem bízik semmiféle evidenciában. Választott hát, illetve talált Lee Miller egy soha vissza nem térő, egyedi és egyszerű színhelyet, Adolf Hitler házát és lakását, egy olyan pillanatban, amikor a Führer halála nyilvánosságra került. Mindössze annyi volt biztos, hogy az az ember, aki az ellenség volt maga, az is járt ott. Ha ritkán, ha egyre formálisabban is használta a lakást, de az mégis a privát tere volt. Ez nem a kancellária, nem a bunker volt, hanem az otthona. Ennek az elfoglalása, kisajátítása – a meztelenség árán, olyan kaland, amelyre ugyanolyan nehéz vállalkozni, mint amilyen ritkán nyílik ilyesmire alkalom. Lee Miller aztán hozzá volt szokva ahhoz, hogy a meztelen teste legyen a fotográfia tárgya, ahogyan maga is tudta, hogy miként kell mások meztelen testét alkotása tárgyává tenni. Buchenwald után, aznap Dachauban, annyi halottat, annyira magára hagyott testet látott, fényképezett, amelyre kultúrája addigi keretei között nem volt mód mit mondania, amire a dokumentumfénykép maga már nem volt válasz. Látni mindazt, amit ő is látott Buchenwaldban, majd Dachauban: rémült tehetetlenségre vezetett, a szemtanúság addigi gyakorlata kevés volt annak a feldolgozásához, amivel szembekerült ő, s az ártatlanságban és naivításban reménykedő angolok, amerikaiak. (Amúgy persze, ha akarták volna, tudhatták volna, hogy mint is voltak a tömeggyilkosságok és a koncentrációs táborok az angol, francia, német, holland kolonializmus idején, csakhogy az mind messze történt – ha a földrajzi távolságnak ebben a kontextusban bármiféle jelentése van.)

Ellenben, ugyanannak a napnak az estéjén, amikor a táborban a verhetetlen német Rolleiflex kameráival elkészítette a képeket, ugyanazon a napon tisztálkodás végett(!) ülni annak az embernek a kádjában, aki mindazt okozta: ez bátor és örült dolog volt, több szempontból is. Meztelennek lenni – Lee Miller számára gyermekkori evidencia, aztán egy elfojtásra ítéendő tapasztalat emléke, végül a felnőttkori szabadság, a hírnév és az alkotás része, az önmegvalósítás terepe volt. De meztelennek lenni: óhatatlanul védtelennek, kiszolgáltatottnak is lenni, illetve azt játszani. Megszabadulni a győztes katona ruháitól, a halottakat fényképező túlélő kívülálló fölényétől, belemenni a teljes kiszolgáltatottság, megalázhatóság, tehát a kiismerhetetlenség tapasztalatába annyit jelentett, mint elindulni, s talán végigmenni egy olyan úton, amelynek milyensége csak útközben derülhet ki. Olyan tapasztalat volt ez, amelynek természetéről csak akkor szerezhett tudomást, amikor megtörtént vele. Épp úgy, mint amikor egy gyereket megerősokolnak. Ahogyan őt is. Épp úgy, amikor valakit semmiért megölnék, ok nélkül kivégeznek, indoklás nélkül megsemmisítenek. Mint milliókat akkor. Lee Miller Hitler kádjában, David Scherman felvételén: a kérlelhetetlenül személyes művészet válasza a pokolra, amellyel szembetalálta magát. Úgy is mondhatnánk: az amerikai fotográfus magának kereste a bajt. Személyes kapcsolatot teremtett azzal, aki ekkor már évtizedek óta semmi más nem volt, mint a rettenet neve. A győztesek oldalán követte nyomon a

háborút, holott akár kívülálló is maradhatott volna. De mégsem ezt választotta, hanem a személyesség kockázatát, addig-addig kutatott, dolgozott, amíg bele nem keverte magát, becsületből és művészi kíméletlenségéből, részvétből és önzésből Hitler kádjába – anyaszült meztelenül, kiszolgáltatottan, és a reménytelen szolidaritás rémületében.

Ezek a képek 1945 nyarán megjelentek, s aztán hosszú évtizedekre nyomuk veszett, épp úgy az archívumok mélyére süllyedtek, mint a koncentrációs táborokban készített dokumentumfilmek.

Lee Miller Adolf Hitler kádjában azért is olyan figyelemre méltó alkotás, mert annak reakcióidejét példátlanul, egyedülállóan gyorsnak tarthatjuk. A katasztrófa esztétikai tapasztalatként való interpretációja ugyanis olyan tanulási folyamat, amely a trauma kíméletlen durvaságából következően, hosszú évtizedekig eltarthat s gyakran el is tart. Nem véletlen, hogy a hosszú évtizedeken át modellként, Madame Surréalisme-ként ismert, majd pár évre el is felejtett Lee Miller 2007-ben a londoni Victoria and Albert múzeumban megrendezett kiállítását követően, a fotográfia- és művészettörténet egyaránt különösen megbecsült hőse lett, s munkásságának elemzői újra és újra visszatérnek a háborús képekhez, illetve a müncheni akcióhoz. Az a lakás ott, Lee Miller személyessége, a múlhatatlannak tűnő zavar, szubverzió élménye által lett lieu de mémoire: az emlékezet helye Hitler lakása volt, de egy amerikai művész elfoglalta azt és újraírta annak történetét.

Pár éve annak, hogy Münchenben elmentem a Prinzregentenplatzra, hogy teljesen értelmetlenül s feleslegesen megnézzem a házat, amelyben ma rendőrőrs van – nyilván nem véletlenül –, így aztán senki emberfia fel nem jut az egykori lakásba, a második emeletre. Hitler lakása, a pincében kiépített bunker nélkül, 300 négyzetméter volt. A ház, s benne a lakás értékét növelte, hogy az a Wagner Festspielhaus közvetlen közelében volt, ami persze örömmel tölthette el a zenerajongó Führert. Ma persze minden más: a Prinzregentenplatz jó környéken van, a Haidhausen, hasonlatos a Schwabingra, amúgy jóféle városi montázs: szociális és luxuslakások, bevándorlók és gyanús értelmiségiek, színházak s számos vendéglő. Akkortájt, amikor Hitler költözött erre felé, a közelben volt a Judenhause az Unsöldstrasse 16-ban, a Jüdische Volksschule, illetve az Ohel Jakob zsinagóga a Herzog Rudolf Strasse 3 és 5-ben. Aztán a III. Birodalom alatt a Prinzregentenstrasse 3 szám alatt volt a Gestapo egyik Kunstdepotja, itt is gyűjtötték az összerabolt képeket a linzi Führer múzeumnak, amely aztán soha nem épült fel. A German Bestelmeyer tervezte Studiengedäude, ma a Bayerisches Nationalmuseum épülete, számos szép intézménynek adott otthont. Itt működött a Hermann Giesler vezette Generalbauamt, illetve a megszállott náci építész irodája. (Ne felejtjük el, hogy München a Hauptstadt der Bewegung szép nevét is kiérdemelte: a mozgalom fővárosa előtt komoly építészeti átalakítások álltak, amelyek csak szerényebb mértékben valósulhattak meg.)

Nem nagyon tudtam mit kezdeni magammal, eltekintve attól, hogy már számtalanszor hoztam magam hasonló helyzetbe: megtaláltam egy eredeti helyszínt, ahonnan aztán nem volt tovább, ami nem jelentett semmit, amelynek lakói láthatóan nem tudták, hogy az elvesztett hiány nyomában jár ott valaki, bárki. Nyoma nincs már a romoknak, a háborúnak. Mászáltam fel és alá, a kezemben Winfried Nerdinger útikalauzával: *Ort und Erinnerung, Nationalsozialismus in München* című térképekkel teli monográfiájával, de semmi sem segített visszatálcálni ahhoz, amihez nem volt semmi közöm. És akkor mégiscsak történt valami ott, ahogy eszembe jutott, hogy mint is mehettek fel azok, ártatlan és naiv amerikaiak 1945. má-

jus 1-én a lépcsőházban, egy őrmester, két fotográfus. Utóbbiak közül az egyik, a nő: egy rendes német, skót származék, és persze egy zsidó, mint tehetetlenkedtek abban a lakásban, bohóckodtak, fényképezték, amint az őrmester pózol a Mein Kampf kötetrel a kezében, mígnem aztán – volt tehát melegvíz szolgáltatás? – ezzel a fürdőszobai jelenettel komolyra nem fordult számukra is dolog.

Soha nem tudhatjuk tehát, hogy milyen módon kerültünk hirtelen, akaratlanul és váratlanul túl közel ahhoz, amiről azt hittük, már régen elmúlt, de annyi bizonyos, hogy egyaránt megfizetünk érte, ha túl közel kerülünk, ha túl távol jutunk. Akciófilmek hosszú során át tér vissza az ismert klisé: a legyőzöttnek hitt ellenfél mégsem bizonyult halottnak, s váratlanul, ijesztően, utánanyúl a megkönnyebbült hősnek. Ezek a jelenetek általában nem befolyásolják a film végét, ám az epizód mégis rémületes, bár aztán nem változtat a dolgok állásán. De mégsem ilyen egyszerű mindez. Egy ilyesfajta, hosszú évtizedeken át fennmaradó klisé nemzedékeket szoktatott hozzá ahhoz, hogy gyanakvással figyeljék a boldog véget: pontosan tudván, hogy annak ideje még nem jött el. Vagy soha nem jön el. A happy end inkább idézőjelek közé zárt, rafinált filmtörténeti hagyomány, mint komolyan vehető dramaturgiai megoldás. A múlt lezártnak tűnő fejezeteivel hasonlóképp áll a dolog. A megtörtént és elrendezettnek tűnő múltak egyik pillanatról a másikra foglyul ejtenek mindannyiunkat, s nem biztos, hogy nem erre vágyunk. Mintha épp erre a klisére utalna vissza Tarantino zsánerferdítésekből, finoman átírt kópiákból összeállított, végül igencsak eredeti abszurd remekművének, a *Becstelen brigantik*nak egyik jelenete, amelynek még oly neutrális leírása sem nélkülöz némi ironiát. (Ebben a jelenetben a német katonákat gyilkoló amerikai zsidó kommandó egyik tagja a párizsi moziban a nyugalom kedvéért még egyszer visszafordul, hogy a már szétlőtt Adolf Hitlerre leadjon még egy sorozatot, tanulván számos hasonló film azonos típusú jelenetéből.)

Nem tudjuk tehát, hogy mitől féljünk jobban, együtt élni egy katasztrófával, fizikai és kulturális romok között létezni, minden áldott nap, vagy végképp lezárni azt, abban a hiú és üres reményben, hogy magunkra maradhatunk a mindent felzabáló jelenben. „A michelet-i történetírás éled újra – amely óhatatlanul a Proust által oly szépen megírt szerelmi bánatból való ébredésre emlékeztet –, már nem a rögeszmévé vált szenvedély irányít bennünket, bánatunkat pedig valójában az okozza, hogy már nem szenvedünk attól, amitől korábban annyit szenvedtünk, s amire immáron csak józanul tudunk tekinteni.” (Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között*, K. Horváth Zsolt fordítása.)

Semmi más nem menthet meg minket a rettenetes józanságtól, csak az, amit művészetként értettünk meg, ismertünk fel.