

Kékesi Zoltán

# Tanúság és archivális hatalom

## Harun Farocki *Haladék* című filmjéről

■ 1944 tavaszán a westerborki gyűjtőtáborban egy zsidó fogoly, RUDOLF BRESLAUER a tábor SS-parancsnoka, ALBERT GEMMEKER utasítására filmet készített a tábor életéről.

A tábor életét a kényszermunka, valamint a koncentrációs táborokba induló vonatok menete szabályozta. Westerborkban a foglyok *túlélhető* körülmények között dolgoztak, ezért a hollandiai *Durchgangslager* ideiglenes haladékok jelentett azoknak, akiknek a munkaerejét itt hasznosította a német hadiipar. Gemmeker a tábor „dokumentációs és grafikai részlege” számára készítette a filmet, mégpedig feltehetőleg azért, hogy a náci vezetőket meggyőzze Westerbork gazdasági hasznosságáról és lebeszélje őket a tábor felszámolásáról. A felszámolás a foglyok számára azonnali deportálást jelentett volna, az SS-katonák számára pedig átírányt a keleti frontra. Breslauer számára rövid haladékok adott a film – a forgatás után néhány hónappal, 1944. szeptember 4-én Auschwitzba szállították, ahol október 24-én meghalt. A film végül sohasem készült el; nagyjából 90 percnyi, jórészt vágatlan filmananyag maradt ránk, amelyről nem tudjuk, elkerült-e valaha is a tábor sorsáról döntő náci vezetőkhoz.<sup>1</sup>

Már fent, az első mondatban szerepelnie kellett mindkét névnek: Rudolf Breslauer és Albert Gemmeker nevének, akik – mindketten – más és más módon „jegyzik” ezt a filmet. Vajon mi ez a film – az SS „archívuma” számára készült dokumentum, vagy egy zsidó fogoly hagyatéka és tanúságtétele?<sup>2</sup> Hogyan nyilvánul meg benne, milyen módokon az a hatalom, az az „archivális erőszak”<sup>3</sup>, amely dokumentumként létrehozta? Vajon lehetséges-e a film olyan olvasata, amely megmutatja ezt az erőszakot? S ha igen: hol, milyen szinten adódik egy ilyen, „archivális”<sup>4</sup> olvasat? A filmananyag értelmezésekor mindkét mozzanatot mérlegelni kell: az archívum hatalmi logikáját és az archívummal szembeni tanúságtétel lehetőségét.

Noha tanúságtételről beszélek, Rudolf Breslauer neve – ahogyan máskülönben Albert Gemmeker is – csak metafora lehet, hiszen aligha van a westerborki filmananyagban olyan másodlagos szintje az értelemnek, ahol egy ilyen, „archivális” olvasatot intencionálisan, azaz Rudolf Breslauer „üzeneteként” biztonsággal rögzíteni lehetne. A kérdés azonban itt és a továbbiakban nem a jelentés hitelessége

1 Vö. Guido Abuys et al.: *Verhalen uit Kamp Westerbork*, Hooghalen, 1995, 29–34.

2 Ezt a kérdést semmilyen olvasati szinten, még az archivumi nyilvántartásba vétel szintjén sem lehet megkerülni. A Holokauszt történetének dokumentációjára alapított Frankfurt am Main-i Fritz Bauer Institut online katalógusában ([www.cine-holocaust.de](http://www.cine-holocaust.de)) például ezt a bejegyzést találjuk a filmanyagról:

„Original Title: Westerbork [ET]

Produced by: Lagerkommandantur Westerbork

Directed by: [?]

Producer: Albert Konrad Gemmeker; Camera: Rudolf Werner Breslauer”

Gemmeker és Breslauer neve itt egy sorba és egymás mellé került: Gemmeker, a producer kitalálta a filmet, előteremtette a tőkét, megbízta a „stábot” (Breslauer mellett egy másik foglyot, Heinz Todtmann újságírót a forgatókönyv megírására), és megszervezte a forgatást; Breslauer, az operatőr pedig leforgatta a filmet. A végső szerzőség helye, azaz a jelentés „eredete” mintegy üresen van hagyva.

3 Jacques Derrida: *Az archívum kínzó vágya*, ford. Bereczki Péter, Budapest, Kijárát, 2008, 17.

4 Derrida nyomán, egy később még kifejthető értelemben „archiválisnak” nevezem az archívum hatalmi logikáját feltáró olvasatot.

vagy *tulajdonlása* – tehát nem az, hogy Rudolf Breslauer, Harun Farocki vagy az én nevemhez rendeljük-e –, hanem az, hogy *miről* tanúskodik ez a filmananyag, ha képes tanúskodni egyáltalán. HARUN FAROCKI 2007-ben *Haladék* címmel filmet készített a filmanyagból.<sup>5</sup> Az eredeti, néma filmananyag részletei mellett Farocki néhány archív fotót használt fel, valamint feliratokat illesztett a filmananyagba. A fotók között szerepel egy kép, amely tulajdonképpen egy *werkfotó*: a képen Breslaueret látjuk, amint az egyik táborigényező egy bevilágított részletet fotózza, körülötte néhány férfi áll, akiket nem látszik, hogy foglyok.



Helyezzünk mellé egy másik képet, egy állóképet az eredeti filmanyagból, amely szintén egy táborigényező mutat (talán nem ugyanazt, de nagyon hasonlót); a helyiség két oldalán munkaasztalokon foglyok dolgoznak, középen pedig egy sín halad végig – itt tolták be a feldolgozásra kerülő nyersanyagot.



A két kép nem ugyanazt mondja: a werkfotó, ahogy az egész tábor és a filmet „megrendelő” SS-parancsnok is, a normalitás látszatát kelti: valaki filmet forgat egy üzemben, ahol normális körülmények között munkások dolgoznak. A filmanyagnak az a részlete, ahonnan a második képet kivágtam, mintha mást mon-

5 *Aufschub/Respite*, rendezte: Harun Farocki, Németország, 2007. Magyarországi vetítései: Verzió Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál (OSA, 2008), Harun Farocki: *Négy film* (Kino, 2009). Hozzáférhető az Open Society Archive (OSA) archívumában.

dana: a kamera lassan végighalad *ugyanazon* a sínen, amelyen egyébként a nyersanyagot tolják a műhelybe, és amíg végigfahrtol a munkasztalok között, a sín végén, a helyiség szemközti bejáratánál látjuk a kocsit, amely rendszeren végiggurul a síneken a nyersanyaggal. A film ezen a ponton (legalábbis *ebben* az olvasatban: *itt*) azt mondja, *mise en abyme*-szerűen és mintegy észrevétlenül: maga a film is kény-szermunka produktuma. Azaz, ez a film maga is nyersanyag, amely – noha az SS feltehetőleg sohasem hasznosította – maga is része a német hadiipar ökonómiájának.

Ez az olvasati lehetőség nem hagyja érintetlenül sem a filmanyagnak mint dokumentumnak a státuszát, sem azt a pozíciót, amelyet a film a néző számára kijelöl. Hiszen a néző – egy első olvasatban – olyan tekintettel azonosul itt (a kamerán keresztül), amelyik megfigyeli – vagy akár felügyeli – a munkát, e második, mintegy „észrevétlenül” adódó olvasatban viszont olyasvalakinek a nézőpontját veszi fel, aki maga is alávettette annak, amit filmre vesz. A westerborki filmanyag tehát kétféle szerepet jelöl ki a nézőnek, és a nézőnek mindvégig reflektálnia kell mindkettőre. Az egyik az archivális hatalom, a másik a vele szembeni tanúságtétel oldalára helyezi.

De nem túl merész olvasat ez, ha ennyire „észrevétlenül” adódik? Miként lehet a westerborki filmanyag kapcsán egyáltalán jelentést „adni” vagy jelentést „olvasni ki” (két ellentétes irányt, *cserét* vagy *csereforgalmat* sugalló kifejezés), anélkül, hogy olyasmit tulajdonítanánk neki, amit nem akar mondani, és még inkább anélkül, hogy *eltulajdonítanánk* tőle valamit? Hogyan lehet olvasni anélkül, hogy kisajátítanánk vagy – a szimbolikus és a materiális tőke értelmében – *kifosztanánk*? Hogyan képzelhető el e kény-szermunkaként készített filmanyag óvatos „újrahasznosítása”?

Farocki filmjében a werkfotót a westerborki táborba befutó vonat képe követi (azaz a kép az üzemi sínről a vasúti sínré vált), és ezért még valami mást is az eszünkbe juttat: mintha a képek a hadiipar és a genocídium összefüggéséről is mondanának valamit. Ezt a kérdést vizsgálta Farocki egyik korai filmje, az 1970 és 1978

között készített, „brechti”<sup>6</sup> esztétikájú *Két háború között* is. Farocki annak a generációnak a tagjaként indult, amelyik – 1968 után – először kezdte firtatni a német ipar politikai felelősségének kérdését, s amely számára a „médiások” kérdése mindig is összekapcsolódott annak megértésével, hogyan működött a náci rezsim. Farocki későbbi filmjei, elsősorban az 1986-os *Ahogy látunk*, az 1989-es *A világ képei és a háború inskripciója*, majd a 2000-ben készített *Börtönképek* aztán olyan „képi médiaarcheológiát” dolgoztak ki, amelynek egyik fontos kérdése az lett, hogy milyen szerepet játszanak a képek, illetve a képi médiumok a hatalom, a felügyelet és a tudás „előállításában”, és miként illeszkedtek – többek között – a második világháborús haditechnológiába.<sup>7</sup> A *Haladék* e korábbi munkákat folytatja, amennyiben lehetőséget ad arra, hogy a westerborki filmanyag kapcsán a képekből „kiolvasható” és a legalább ennyire a képek által (is) generált történelemre kérdezzünk rá.

## A westerborki filmanyag

A westerborki tábor példa nélküli volt abban az értelemben, hogy itt mindvégig fenntartották a foglyok előtt annak látszatát, hogy a mindennapi élet a deportálás után is folytatódni fog. A foglyok nem szenvedtek a hidegtől, az éhségtől és a betegségtől (és *helyben* nem történtek gyilkosságok); kapcsolatot tartottak fenn a külvilággal (csomagokat és levelet kaphattak), újságot olvastak, munka után sportoltak, esténként koncertet hallgattak és varieté-előadásokat néztek.<sup>8</sup> A gyerekek iskolába jártak, a férfiak és a nők házasságot köthettek. Mindenhol, nemcsak a műhelyekben és a földeken, hanem a tábor teljes adminisztrációjában, az iskolában, a rendelőkben, a sportpályán és a varieté-ben is foglyok dolgoztak.<sup>9</sup> Az a látszat, amelyet a westerborki táborban fenntartottak, példa nélküli volt ugyan, de logikusan illeszkedett abba a „folyamatba”, amely szerint a náci genocídium zajlott, hiszen elsődlegesen a termelés hatékonyságát (tehát a német hadiipart) és a foglyok „továbbításának” zavartalan lefolyását szolgálta. Éppen ezért nem is ért véget Westerborkban; a foglyok előtt a legutolsó pillanatig igyekeztek eltitkolni, hogy mi történik velük. Claude Lanzmann *Shoah* című filmjében az auschwitzi *Sonderkommando* egyik túlélője, Filip Müller elmondja, hogy az *Auskleideraum*, tehát az a helyiség, ahol a foglyok levették a ruhájukat, mielőtt a gázkamrába terelték őket, olyan volt, mint egy „nemzetközi információs centrum”, ahol többnyelvű feliratok tájékoztatták az oda érkezőket a higiéniai intézkedések fontosságáról.<sup>10</sup> Az, ahogyan a westerborki tábor berendezték (benne a „dokumentációs és grafikai részleggel” és a táborról forgatott, illetve forgatandó filmmel), valamint az auschwitzi *Auskleideraum* ugyanannak a folyamatnak a logikus és egymásba kapcsolódó elemei. Nem vagyunk képesek olvasni a westerborki filmanyag képeit, ha ezt nem tudjuk. Amikor a filmen az Auschwitzba induló transzportot látjuk, azt, ahogy a foglyok – zsidók és romák – felszállnak a vagonokba, majd rájuk zárják az ajtót – a film maga, egészen pontosan Breslauer és a kamera jelenléte ugyanebbe a folyamatba, a genocídium módszeresen végiggondolt, akadálytalanul zajló folyamatába illeszkedik, amennyiben segít fenntartani a foglyok előtt azt a látszatot, hogy nem lehet olyan szörnyű, ami történik, ha „filmet lehet forgatni róla” (Farocki).

Az archívumról és a tanúságról írt könyvében Giorgio Agamben idéz egy tanúvallomást, amely beszámol arról, hogy az auschwitzi táborban az SS-katonák és a *Sonderkommando* tagjai focimeccsetek tartottak a „munka szünetében”.

„Ezt a focimeccset az SS és a *Sonderkommando* között”, mondja Agamben, „a normalitás e pillanatát a tábor valódi iszonyatának tartom (...)”<sup>11</sup>. A westerborki

6 Thomas Elsaesser: *Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for example*, in: Uő.: (szerk.): *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, Amsterdam, 2004, 133-153.

7 Mivel itt nincs helyem részletesebb áttekintésre, két fontos tanulmányra utalok csak: Kaja Silverman: *The Threshold of the Visible World*, New York, 1996, 136-161, ill. Nora Alter: *The Political Im/perceptible*, in: Uő.: *Projecting History: German Nonfiction Cinema 1967-2000*, Ann Arbor, 2002, 77-102, ill. a Thomas Elsaesser által szerkesztett *Harun Farocki: Working on the Sightlines* című kötetre.

8 Mindez ugyanakkor nem jelentette azt, hogy a foglyok nem voltak kitéve megaláztatásoknak és „komoly incidenseknek”, vö. Leni Yahil: *The Holocaust. The Fate of European Jewry*, Oxford UP, Oxford – New York, 1990, 441.

9 A varieté-t a kor egyik híres, zsidó származású német komikus, Max Ehrlich vezette, aki 1944 októberében halt meg Auschwitzban.

10 *Shoah. The Second Era*, rendezte: Claude Lanzmann, Franciaország, 1985.

11 Giorgio Agamben: *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, New York, Zone Books, 1999, 255k.

film forgatása ugyan nem a holttestek elégetésének a szünetében történt, mégis, a néző valójában a „normalitás e pillanatának” a tanúja itt is, *már akkor*, amikor az első képsorokon a vonat befut a westerborki állomásra – és nemcsak akkor, amikor e lehetetlen normalitás „tulajdonképpen” pillanatait nézi, a sárga csillagot viselő nők vidám tornáját a barakkok előtt vagy a varieté-előadást a tábor színpadán.

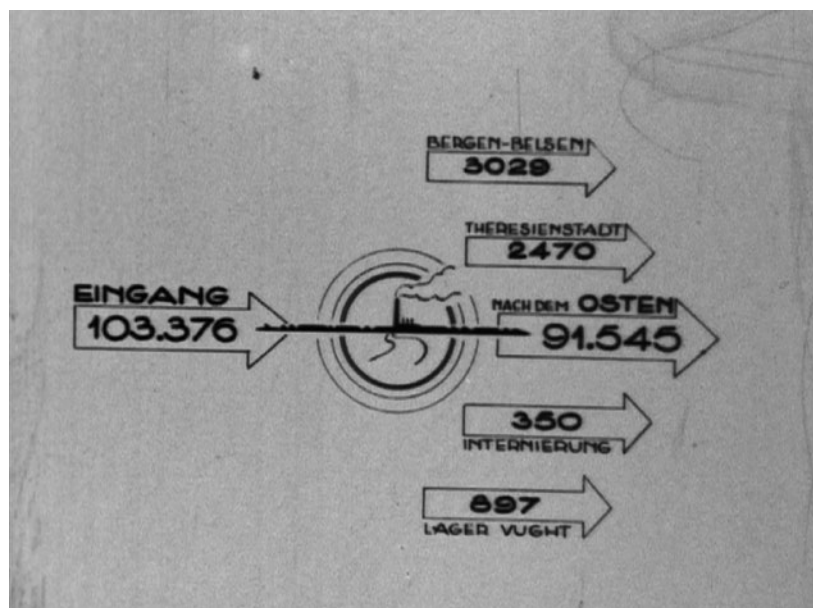


*Maga a film*, amit látunk, „a normalitás e pillanatának” a része. Ilyen értelemben a filmet megnézni valóban *esemény*, amelynek tapasztalata a táborok „valódi iszonyata”, ahogy Agamben mondja, még ha itt távol is vannak még (térben, de időben már nem) a krematóriumok. Minden, amit látunk, *még* a westerborki tábor sajátos körülményei között történik, de már a hetente „keletre” induló transzportok árnyékában. Ezért nagyon fontos, hogy Farocki minimális mértékben nyúl csak bele az eredeti filmanyagba (feliratokat illeszt be, megállít és megismétel jeleneteket),<sup>12</sup> hogy valóban *az a film* peregjen le a szemünk előtt, tehát valóban *annak* a tanúi legyünk, amit ott, akkor forgattak. A westerborki film fennmaradt anyaga a helyszínek szerint mutatja be a tábort, vagy pontosabban: a felvételek a helyszínek rendje szerint követik egymást. Az első képsorokon (legyen ez az „A” szekvencia) először az Amszterdam-

ból jövő vonatot látjuk, amint befut a westerborki táborba, majd a peront, amint leszállnak a foglyok, a peronon az SS-t és a tábori rendőrség (a *Fliegende Kolonne*) tagjait, aztán a regisztrációs irodát, ahol egy sor írógép előtt az adminisztrációt végző foglyok felveszik az újonnan jöttek adatait. Következik a mosoda, ahol nők ágyneműt és ruhát vasalnak, aztán a fogorvosi rendelő, ahol egy orvos és egy asszisztens nő hajol a beteg fölé, majd az üzem, ahol a foglyok fémhulladékot dolgoznak fel, majd egy másik, hasonló üzemet látunk, női munkásokkal, utána a sportpályát, ahol a férfiak fociznak, és egy másikat, ahol a nők tornagyakorlatokat végeznek, végül az esti varietét a zenekarral és a varieté-számokat előadó foglyokkal. Miután a varieté színpadán legördül a függöny, Farocki filmje újra a peront mutatja, rajta a foglyokkal és a „kelet felé” induló vonattal.

Látjuk, két elv dolgozik itt: egy topográfiai és egy kronológiai. Az utóbbi önmagában is kettős, de talán egyértelműbb és transzparensőbb a másíknál: a munka és a pihenés, valamint az érkezés és az indulás (a begyűjtés és a „továbbítás”) egymásutánját követi. De honnan ez a topográfiai pontosság, az a módszeresség, amely megnyilvánul benne? Mintha a film elsődleges célja az lenne, hogy a térben uralkodó rendet, ökonómiát és hatalmat megjelenítse – nemcsak azon keresztül, amit a térből megmutat, hanem mintegy *önmagán* keresztül, a felvételek „rendjén” keresztül is.

Az „A” szekvenciát Farocki filmjében egy diagram zárja, amelyen az SS a tábor működését szemléltette: középen a tábor logója (egy füstölő gyárkémény, amely a hadiipart szolgáló termelésre utal), körülötte a bemeneti („Eingang”) és a kimeneti irányt jelölő, kelet felé („nach dem Osten”) mutató nyilakkal. A diagramon feltüntetett számok a deportáltak számát jelölik („103.376”),<sup>13</sup> a grafika viszont azt sugallja, hogy Westerbork egy „ipari vagy kereskedelmi művelet” (Farocki) része.



Farocki itt egy újabb szekvenciát illeszt a filmbe („B” szekvencia), amely ismét a munka folyamatait mutatja, azaz a tábort, mint „ipari vagy kereskedelmi műveletet”. Farocki olvasata inntől válik explicitté. A feliratok kétféle jelentését rekonstruálják a filmnek: az első a foglyokat tünteti fel a képi kijelentések alanyaként: „ne zárjátok be a táborokat, mert hasznos munkát végzünk”; a második szerint a képek azt sugallják, hogy a képen szereplő férfiak és nők a „saját közösségüket építik”. Ha a második olvasatot követjük, a film jelentése nagyon hasonló lesz, mint a theresienstadti táborban nagyjából ugyanekkor, 1944 nyarán között készült filmmé, amely kétféle címen ismert: *Der Führer schenkt den Juden*

<sup>12</sup> Talán ez az egyetlen Farocki-film, amely egyetlen filmanyagra épül, és amelyben a szóbeli narrációt feliratok helyettesítik.

<sup>13</sup> 1942 és 1944 között Westerborkból hetente átlagosan mintegy 1000 embert szállítottak a megsemmisítő táborokba, de volt olyan időszak, amikor 2-3000 embert is. A 107 000 westerborki fogoly közül alig néhány ezren érték túl a Holokausztot.

eine Stadt, és: Theresienstadt. Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet.<sup>14</sup> Ez a második olvasat egyértelmű propaganda, amely kifelé irányul, és azt sugallja, hogy a táborok valójában a zsidóknak épített települések. Az első olvasat címzettjei ellenben maguk a náci vezetők. Ennek az első olvasatnak az erőszaka abban rejlik, hogy a materiálisan kizsákmányolt foglyokat szimbolikusan is kisajátítja, amennyiben lealacsonyító kijelentést tulajdonít nekik ott, ahol eleve nincs esélyük arra, hogy bármilyen kijelentés intencionált szubjektumai legyenek – azaz, hogy bármilyen hatalmuk legyen a jelentés fölött.

Farocki ezután (a „B” szekvencia után) két szakaszban megismétli az „A” szekvencia egy-egy részletét („A1” és „A2”); mindkét ismétlés arra szolgál, hogy „annyira feldúsítsa a képeket, hogy olvashatóvá váljanak”.<sup>15</sup> Az „A1” szekvencia ismétlése arra szolgál, hogy a munka és a pihenés látszólag békés képeiből előhívja azokat a „látens” képeket, amelyeket Auschwitzból és a többi koncentrációs táborból ismerünk, és amelyek (a feliratokon keresztül, a *mi képzeletünkben*) árnyékként vetülnek a westerborki képekre: a munka után a földön pihenő munkásokra az egymáson heverő holttestek képe, a fémszalakat tisztító női munkásokra a levágott női haj képe stb. Ezt az olvasatot segít előhívni az is, hogy a képeknek a filmanyag minőségé-

14 1944 nyarán, a theresienstadti gyűjtőtáborban egy zsidó fogoly, Kurt Gerron „a zsidókérdés rendezésének cseh- és morvaországi hivatalát” vezető SS-parancsnok, Hans Günther utasítására filmet készített a tábor életéről. Gerron, aki a két Világháború közötti időszak egyik ismert német színésze volt, 1933-ban először Franciaországba, majd Hollandiába menekült, 1944 februárjában innen, a westerborki táborból vitték Theresienstadtba. Az SS itt már 1942 vége óta tervezte, hogy propagandafilmet készíttet a táborról; a Vöröskereszt theresienstadti látogatása (1944. június 23.) és az inspekiót végző csoport jól sikerült megtevése után pedig újra elővették a tervet. Gerron filmje a Vöröskereszt látogatása után néhány héttel készült, és közvetlen folytatása volt az azt megelőző ún. „szépitési munkálatoknak” (*Verschönerungsarbeiten*), amelyek keretében, a túlszűfoltóság látszatát elkerülendő, a foglyok egy részét továbbküldték Auschwitzba, ahol a látogatás végéig elkülönítetten (ún. *Familienlagerben*) tartották, majd, miután a látogatás lezajlott, meggyilkolták őket. Gerron filmje a „szépitési munkálatok” során felépített díszletek (kávéházak, könyvtár, sportpálya stb.) között „játszódiók”, a forgatás után Gerront és a filmen szereplő foglyok egy részét szintén meggyilkolták. A Vöröskereszt jelentése, amely arról a „hatalmas meglepetésről” számol be, hogy „a gettóban olyan városra leptünk, amelyben majdhogynem normális élet folyik”, 1996-ban vált nyilvánossá (Theresienstädter Studien und Dokumente, 1996/3. sz., 283-297. itt: 296.). A film fennmaradt részlete a video.google.com-on keresztül elérhető. A film háttéréről lásd: Lutz Becker: *Film Documents of Theresienstadt*, in: *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television since 1933*, szerk. Toby Haggith – Joanna Newman, London, Wallflower, 2005, 93-101., valamint W. G. Sebald regényét, amelyben Austerlitz, aki anyja nyomait keresve a Theresienstadtban forgatott film után kutat, Olympiaként – tehát eleve *holtként*, *bábúként* – képzel el anyját, amint a theresienstadti táborban, a kettős értelemben is díszletként felépített színpadon fellép a „szépitési munkálatok” keretében előadott *Hoffmann meséi* című darabban, majd „kilép a filmből és átmegy öbelé”. W. G. Sebald: *Austerlitz*, Frankfurt am Main, Fischer, 2003, 350.

15 „*Bilder wie eine Flaschenpost*”. *Filmemacher Harun Farocki über das KZ Westerbork*, 2008. 07. 01. = [www.taz.de/nc/1/leben/film/artikel/1/bilder-wie-eine-flaschenpost](http://www.taz.de/nc/1/leben/film/artikel/1/bilder-wie-eine-flaschenpost)

ből eredően is van egy sajátos hatása: az életlenség valami különös, derengő jelenlétté változtatja a cselekményt, ugyanakkor a képek elmosódottsága miatt gyakran el is vész a személyiségnek minden felismerhető, egyedi jele, a részletek feloldódnak az életlenségben. Ez történik az „A2” szekvencia utolsó képein is, amelyen az Auschwitz felé induló vonatot látjuk. A képek közé illesztett felirat, amelyet fentebb már idéztem, arra utal, hogy a kamera maga is szerepet játszott a normalitás látszatának a fenntartásában. Farocki filmje itt, az „A2” szekvenciával zárul.

## Topográfia és archivális hatalom

Korábban azt mondtam, hogy a westerborki filmanyagban „a felvételek a helyszínek szerint követik egymást”. Mit jelent ez? Az *archívum kínzó vágya* című könyvében Derrida az archívum olyan fogalmát dolgozza ki, amely – a parancs jelentésű *arkhé*-ből és a ‚lakhely’ jelentésű *arkeion*-ból kiindulóan – az archívum legfőbb sajátosságát abban az archivális (vagy ‚arkhonikus”) hatalomban ragadja meg, amely az archívum létesítésében és az archívum helyének kijelölésében nyilvánul meg. Bármilyen írásos vagy más természetű jel csak egy archivális hatalom révén válik *dokumentummá*, kap kiváltságos helyet és az archivális hatalom által jóváhagyott jelentést. Ilyen értelemben az archívum egyszerre topológiai (*toposz* = ‚hely’) és nomológiai (*nomosz* = ‚törvény’) fogalom; az archívum „a hely és a törvény (...) metszéspontjában”<sup>16</sup> jön létre. Az archívum e „toponomológiai” jellege mellé járul másodikként a dokumentumok nyilvántartásba vételének, azonosításának, osztályozásának és rendszerezésének, a „konszignációnak” az elve: az archívum „[n]em csupán azt követeli meg, hogy az archívum elhelyezésre kerüljön valahol (...), ahol a legitím hermeneutikai [azaz értelmezői, itt a jelentés feletti hatalmat jelenti – K. Z.] tekintély rendelkezésére áll. Az arkhonikus hatalomnak az egységesítés, azonosítás és osztályozás is feladata, s együtt kell járnia azzal, amit mi a *konszignáció* hatalmának nevezünk. (...) A konszignáció arra irányul, hogy tér- vagy időbeli rendszerbe foglaljon egy adott korpuszt (...).”<sup>17</sup> A topológiai elv tehát még egy második szinten, a „konszignáció” szintjén is beírja magát az archívum derridai fogalmába, a dokumentumok térbeli rendjeként.

A westerborki filmanyagot többféleképpen is átjárja az archivális hatalom elve. Albert Gemmeker, a tábor SS vezetője parancsot adott a film elkészítésére, a tábor „dokumentációs és grafikai részlege” számára – ez az archívum toponomológiai elve, amely az archívum létesítésére, helyének kijelölésére és rendeltetésének (azaz jelentésének) rögzítésére irányul. A „dokumentációs és grafikai részleg” ugyanakkor maga is része a tábor topográfiájának – annak a topográfiának, amelyet a film rögzít. Ez a topográfia a térben vagy a térbeli elrendezésen keresztül gyakorolt hatalmat jelenti, és a kényszermunka ökonómiája és a felügyelet logikája mentén épül fel. A felvételek „a helyszínek szerint követik egymást”, azaz a filmanyag térbeli rendje a tábor topográfiai rendjét követi és juttatja érvényre – ez a konszignáció, az osztályozás és a rendszerezés elve.

A tábor topográfiája, valamint az archívum toponomológiai és konszignációs rendje tehát megfelel egymásnak és átjárja egymást. Ezt jelenti véleményem szerint a westerborki filmanyag „archivális” olvasata. Amikor a filmet nézzük, egyszerre látjuk a tábor topográfiai rendjét és az archivális hatalom működését – ha valamiről, leginkább erről az archivális hatalomról tanúskodik a film. Az, amit a film „jelentésének” lehet nevezni, és amit Farocki olvasata rekonstruált – tehát az a szimbolikus erőszak, amit a film kifejt –, ennek a szélesebb körű archivális hatalomnak a részle.

Egy pszichoanalitikai olvasat még egy másik irányba is tovább mehet, ha az archivális hatalom és az erőszak egymásba fonódásáról van szó. Ez az olvasat abból a „perdöntő paradoxonból”<sup>18</sup> indulna el, amely az archivális hatalom és a destruktív ösztön közötti belső összefüggést mondja ki, és az „ismétlési kényszer” és a „halálösztön” freudi fogalmán alapul: az archívum feltételezi ugyan, hogy egy „külső helyen” (például filmszalagon vagy emberi testen) létrehozzuk, hogy azután azt, amit rögzít, emlékezetbe lehessen idézni, azaz *ismételni, repro-*

16 Derrida: *l. m.*, 14.

17 Derrida: *l. m.*, 15.

18 Derrida: *l. m.*, 21.

dukálni lehessen, de épp „az ismétlés, az ismétlés logikája, sőt maga az ismétlés kényszere (...) elválaszthatatlan a halálvágytól”.<sup>19</sup> A mi kontextusunkban fontos, hogy az archívumban rejő destruktív mozzanat nem csak saját magára irányul (nemcsak saját magát „emészti föl”<sup>20</sup>), hanem ugyanennyire a *másikat* is.<sup>21</sup> A westerborki filmanyag kapcsán pedig fel lehet tenni a kérdést: hol *nincs* itt ismétlődés egyáltalán? Melyik szinten vagy a folyamat melyik szakaszában nincs benne eleve az „ismétlés logikája”? Különösen, ha meggondoljuk, hogy Freud szerint bármiféle „rend”, amely „eldönti, mikor, hol és miként kell tenni valamit”, s ily módon, továbbra is Freudot idézem, „lehetővé teszi a tér és az idő legjobb kihasználását”, tehát maga a „rend” „egyfajta ismétlési kényszer”.<sup>22</sup> Azaz lényegében *minden*, amit Breslauer gépe rögzített – egy mechanikus folyamatot működtető topografikus rend – és mindaz, *ahogyan* rögzítette – a topografikus rendet követő mechanikus reprodukció – „egyfajta ismétlési kényszer”.

### A termelési módok és reprodukciós technikák archívuma

A film ilyen szinten, a mechanikus reprodukció szintjén is összekapcsolódik azzal a térrel és azzal a folyamattal, amelyet bemutat. A felvételek az első képektől mindvégig a lehető legpontosabban rögzítik azt a mechanizált folyamatot, amelynek a foglyok alá vannak vetve: a westerborki állomásra begördülő vonattól az adatok felvételén és a munkafolyamatokon át egészen az állomásról kigördülő vonat képéig.



Nem kivétel ez alól a szórakoztatás sem: az egyik varieté-számban egy táncosnőt látunk, amint kilép egy sor hasonló, papírból kivágott női figura – a *pin up girl*-ök sztenderdizált másai – közül, majd néhány tánc lépés után ismét visszaáll a sorba. Itt is, ahogy a munkát bemutató képeken, ugyanazt látjuk: a szubjektum alávetettségét egy sztenderdizált és mechanizált folyamatnak, amelyet ugyanakkor – a termelésben éppúgy, mint a „szórakoztatásban” – egy gender alapú megosztás is szabályoz. Nehéz nem gondolni arra, hogy ez a kettős elv, a folyamat mechanizáltságának és a gender alapú felosztásnak az elve mindvégig, a megsemmisítés utolsó pillanatáig, tehát a gázkamrákig érvényben maradt. Honnan ez a pontosság nemcsak a topográfia, hanem a mechanizált folyamatok terén is?

<sup>19</sup> Uo.

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> Farocki 1989-es nagy filmje, *A világ képei és a háború inskripciója* a rögzítés és a destruktív ilyen kísérteties összefonódásainak a példáit mutatta meg a náci genocídium és a 20. századi nyugati kolonialista képhasználat kapcsán.

<sup>22</sup> „Die Ordnung ist eine Art Wiederholungszwang, die durch einmalige Einrichtung entscheidet, wann, wo und wie etwas getan werden soll [und] dem Menschen die beste Ausnutzung von Raum und Zeit [ermöglicht].” Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, in: *Studienausgabe*, IX. k., Frankfurt am Main, Fischer, 1982, 224.

A *munkások elhagyják a gyárat* (1995) című filmjében Farocki a film történetének egyik „ősjelenetét”, a Lumière testvérek egyik első filmjét dolgozza fel, amelyen a Lumière-gyár kapuján kilépő munkásokat látjuk.



Farocki e jelenet ismétlődéseit vizsgálja a film történetén keresztül, játék-, dokumentum- és propagandafilmeiben, valamint azokat a társadalmi és politikai jelentéseket, amelyekkel ez az „ősjelenet” a film története során feltöltődött. Farocki narrációja szerint a „legtöbb játékfilm akkor kezdődik, amikor a munka véget ér”, azaz a munkások elhagyják a gyárat, és „az individuuum élete megkezdődik”.<sup>23</sup> Mintha a film maga „sietősen eltávolodna a gyártól: a gyár nem vonzotta a filmet, inkább taszította”. Farocki filmjének egyik olvasata a klasszikus adornói-horkheimeri tételből indulhatna ki: a film igyekszik elrejtetni (elfeledni, sietősen eltávolodni tőle), hogy saját maga is a mechanikusság elve alapján működik (nemcsak mint médium, hanem egyben mint ipar is), és a feladata az, hogy képessé tegye az egyént arra, hogy másnap folytassa munkáját a mechanikus termelési folyamatban.<sup>24</sup> Egy másik, foucault-i olvasat pedig abból, hogy Lumière-ék kamerája minden későbbi megfigyelő kamera őse is egyben („ahol valaha az első kamera állt, azt a helyet ma megfigyelő kamerák sokasága foglalja el” [Farocki]), amely a felügyelt, betanított, elkülönített szubjektumok helyett a kapun kiáramló tömeget mutatja, a keveredést, a felbomló rendet és a felszabaduló szubjektumot, ami aztán ismét előhívja és működésbe hozza a felügyelet és a kontroll mechanikáit, a sztrájk és a sztrájk leverésének a dialektikáját, a szabadság fantazmáját és az erőszak fantáziáit. A westerborki és a theresienstadti film is ebbe a „dialektikába” illeszkedik: a munkások a westerborki

<sup>23</sup> *Arbeiter verlassen die Fabrik*, rendezte: Harun Farocki, Németország, 1995. Vö. még: Harun Farocki: *Arbeiter verlassen die Fabrik*, in: Uő.: *Nachdruck. Texte*, Berlin – New York, 2001, 233. A film 2009-ben szerepelt a *Vákuumzaj* című kiállításon (Trafó Galéria, Budapest, kurátor: Erőss Nikolett).

<sup>24</sup> Vö. Theodor W. Adorno – Max Horkheimer: *A felvilágosodás dialektikája*, ford. Bayer József et al., Budapest, Gondolat – Atlantisz, 1990, 166.

filmnyelvében is „elhagyják a gyárat”, hogy sportolni és szórakozni menjenek, és még inkább – azaz még pontosabban, még kényszeresebben ismételve meg a filmnek ezt az ősjelenetét – a theresienstadti filmben, amelyben a már réges-rég alávetett és elítélt szubjektumokkal újrajátszották a szabadság e fantazmáját.<sup>25</sup>



Adorno és Horkheimer könyve 1947-ben jelent meg, és tisztában vagyok vele, hogy az a mechanikus kor, amelyről írtak – s amelynek alighanem a film volt a *par excellence* repro-

25 Ha már idáig jutottunk, nem lehet nem gondolni a film egy másik „ősjelenetére”, *A vonat érkezése a Ciotat-i állomásra* (1895) című Lumière-filmre. A kép jobb szélé felől, a képen keresztbe begördül egy vonat, mellette, a kép jobb oldalán utasokat látunk a peronon, közöttük egy vasutast, aki mindjárt kiválik a csoportból, és a kocsi mellett előrefut a vonat eleje felé, majd bal oldalt kilép a képből. A beállítás kísértetiesen ugyanaz, mint 1944 tavaszán a westerborki filmben: a kép jobb szélé felől, a képen keresztbe begördül egy vonat, mellette, a kép bal oldalán két férfit látunk, amint köpenyükbé burkolózva a vonatra várnak és beszélgetnek, vagy legalábbis odaszólnak egymásnak valamit, mielőtt *lassan és kényelmesen, megszokott mozdulatokkal* a begördülő vonat felé lépnek. Amint a vonat beáll, a két férfi megfordul, és az egyikükön megpillantjuk a köpenyére varrt sárga csillagot: ők ketten feltehetőleg a *Fliegende Kolonne*, azaz a tábori rendőrség tagjai. A westerborki filmnyelvében tehát annak az „ősjelenetnek” az ismétlődésével indul, amelynek eredeti érdekessége és vonzereje abban a *mise en abyme*-szerű szerkezetben rejtett, amelyben a két mechanikus médium, a vonat és a film – a mozgás élményén keresztül – összekapcsolódott.

dukciós médiuma –, ma nagyon távoli már, ahogy a hozzá kapcsolódó szókénc is. Mégis, igyekszem itt ezt a szókéncet használni – Benjaminét és Adornóét –, és „reprodukciónak” mondani ott, ahol ma „reprezentációnak” mondanánk, mert ebből a szóból ki lehet hallani azt is, hogy akkor, amikor az archívum hatalmáról és a westerborki filmnyelvről beszélünk, a reprodukció – már nem annyira adornói, inkább derridai értelemben – a hatalom reprodukcióját, újratermelését is jelenti. Az, amit a westerborki filmnyelvében „rögzít”, tulajdonképpen éppen ez, illetve ez is: a hatalom gyakorlása, úgy is mint az *archivális hatalom gyakorlása* a mechanikus termelési, felügyeleti, adminisztrációs módok és reprodukciós technikák alkotta történelmi feltételek között. Vagyis a westerborki filmnyelvében keserű megerősítése annak a felismerésnek, amely Vertovtól (*Az ember a felvevőgéppel*, 1929) Benjaminig (*A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, 1936) azt mondta ki, hogy a film a maga mechanikusságában a legmegfelelőbb médium arra, hogy archiválja – és ily módon ki- vagy újratermelje – egy alapvetően mechanikus kor termelési és politikai viszonyait.

### „Playing a game”

„We were happy, it was like playing a game... You know, like kids playing a game... We had fun” – mondja a westerborki tábor egyik túlélője, Hannelore Cahn egy vele készült, 2007-es interjúfilmében.<sup>26</sup> Hannelore Cahn a tábori varieté tagja volt, és az egész visszaemlékezését zavarbaejtő módon áthatja a nosztalgia. A fenti mondat kétszeresen is zavaró, hiszen többet mond, mint egyszerűen azt, hogy varietét csinálni annyit jelentett, mint „játszani”, és nem gondolni arra, hogy mi lesz másnap, vagy hogy milyen a tábor egyébként („while we were doing it, we didn't feel that we were encapsulated”). A túlélő azt állítja, hogy a tábor ugyan nem volt vidám hely („it wasn't funny”), ők mégis „boldogok voltak”, olyanok, mint a gyerekek, akik mintegy alárendelődtek a „felölttek” hatalmának. A westerborki filmnyelvében egyik legmegdöbbentőbb részlete az a jelenet, amelyben a tábori színpadot látjuk, amint egy énekesnő és két zongorista egy zenés számot adnak elő.



A varieté tagjai az FK-ba, a tábori rendőrségbe tartoztak, de itt egyikükön sincs tábori ruha, sárga csillag és „FK” jelzésű karszalag; a színpad volt ugyanis az egyetlen hely, ahol ezeket nem kellett viselni. A színészek azt játszották (és természetesen ez is kényszermunka volt, mint minden más a táborban, ha más módon is), hogy nem rabok és Westerbork nem tranzittábor. Aztán a kép jobb olda-

26 *Westerbork Girl*, rendezte: Steffie van den Oord, Hollandia, 2007. Magyarországi vetítése: Verzió Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál (OSA, 2008). Hozzáférhető az Open Society Archive (OSA) archívumában.



lán hirtelen feltűnik egy tábori ruhába öltözött női alak, a karján az „FK” jelzéssel, a kezében pedig egy talicskával, amely azokra a kocsikra emlékeztet, amelyeket az FK tagjai a transzportok *berakodásakor* használtak. (Farocki egy ilyen kocsi képét vágja a jelenetbe, az eredeti filmanyag egy másik részletéből [az „A” szekvencia végéről], amelyen egy transzport indulását látjuk.)



Ez a tábori ruhába öltözött női alak a felvételek szerint még egyszer feltűnik a színpadon, mégpedig a fináléban. Egy színész, aki a tábori rendőrség, az FK egyik tagját *játssza*? Azt mondja ez a jelenet, hogy „valójában mi is az FK tagjai vagyunk”? Hogy „látszólag vidámak vagyunk”, „but it isn't funny at all”? Hogy most játszunk, de hamarosan elindulnak – vagy már el is indultak („nemrég”, „éppen most”) – a transzportok? És mit jelent itt az alakok nevetése? Milyen nevetést váltott ki ez a jelenet? És kikből – kik a címzettjei? Tudjuk, hogy más táborokban is

voltak színpadi előadások, hol titokban, hol (mint itt) az SS jóváhagyásával, sőt, Buchenwaldból olyan eset is ismert, amelyben a varieté-előadások szatirikusan reflektáltak a tábori körülményekre, ami nem zavarta a nézőtérben ülő SS-t<sup>27</sup> – ez pedig sok mindent elmond arról, hogy milyen szimbolikus lehetőségei voltak a nevetésnek és a reflexiónak egyáltalán. Tisztában vagyok vele, hogy kifordítom Hannelore Cahn mondatának a jelentését, de mintha a szóban forgó jelenet erről is szólna: „It was like playing a game” – azt játszottuk, hogy (szimbolikusan) ellenállunk. Az, hogy a jelenet filmre, az SS „archívumába” került, leginkább erről, az ellenállás szimbolikus formáinak a kudarcáról és a jelentésadás feletti hatalom radikális hiányáról tanúskodik.

### Az „archivális” fordulat

A westerborki filmanyagból korábban az a néhány perces részlet volt ismert, amelyen az Auschwitzba induló transzportot látjuk (tehát az „A2”-es szekvencia). Ezt a részletet használta fel többek között Alain Resnais 1955-ben készült *Éjszaka és köd* című filmje is, amelynek kulcsszerepe volt a Holokausztról készült dokumentum-filmek sorában és tágabban a Holokauszt-diskurzus történetében. Az *Éjszaka és köd* jelentősége abban állt, hogy elsőként helyezte a Holokauszt filmes reprezentációját az *emlékezet* kérdésének a horizontjába, mégpedig azzal, hogy az archív anyagokat (fotókat és filmfelvételeket) a táborokról készült jelenkori felvételek kontextusában mutatta meg, a jelen és a múlt közötti vágásokat pedig a néző múltba történő traumatikus áttaszításának és a múlt jelenbe történő sokkszerű betörésének az érzékeltetésére használta.<sup>28</sup> A westerborki filmanyag részlete az *Éjszaka és köd* egyik kulcsfontosságú helyén jelenik meg; a vonat itt elindul, a rákövetkező képsoron pedig, egy másik felvételen, befut az auschwitzi állomásra – a narrátor szavai szerint az „éjszakába és ködbe”. A film címe ekkor nyeri el a maga metaforikus jelentését, azaz innentől nemcsak arra utal, hogy a genocídiumnak titokban kellett zajlania, hanem – túl a „Nacht und Nebel” náci terminológiáján – a „felejtés leplére” is, amelyet a film a maga modernista technikáival – a jelen és a múlt kontaminációját szolgáló vágással – áttörni igyekszik, hogy az esemény traumatikus tapasztalatát újra érvényre juttassa. A westerborki filmanyag ilyen felhasználása – tehát az az „ökönómia”, amely ezt a filmanyagot, illetve annak egyes képeit általában a Holokauszt metaforikus jeleiként használja fel –, önmagában ugyan legitim,<sup>29</sup> egyvalamit azonban mégis elfed: azzal, hogy a szekvenciát kiemeli eredeti, „toponomológiai” és „konznációs” helyéről, hogy valami mást helyettesítsen vele (a Holokausztot mint traumatikus eseményt), a filmanyagot leválasztja saját archivális környezetéről, azaz arról a kontextusról, amelyben fel lehet tenni mindazokat a kérdéseket, amelyek a dokumentumot előállító szándéokra és hatalomra, valamint ezen „archivális hatalom” működésére vonatkoznak. Amikor Farocki egy interjúban azt mondja, hogy „a történeti képeket komolyan kell venni”,<sup>30</sup> és éppen ezért el kell kerülni a kompilációjukat, tulajdonképpen ennek az archivális kontextusnak a helyreállításáról beszél. A *Haladék* épp ezzel nyitja meg az utat a westerborki filmanyag „archivális” olvasata felé.

27 Vö. Alvin Goldfarb: *Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps*, in: *Performing Arts Journal*, 1976/2. sz., 6.

28 Vö. Joshua Hirsch: *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia, 2004, 48sk. Az *Éjszaka és köd* narrációs technikáinak némelyikét később több fontos film is átvette a traumatikus esemény elbeszélésére (többek között Claude Lanzmann már idézett *Shoah*-ja is), vö. 62.

29 A filmanyag Resnais által felhasznált részlete ugyanakkor nemcsak a hasonló felvételek ritkasága miatt volt alkalmas arra, hogy a zsidó Holokauszt egyik ikonikus képsorává váljon, hanem a képeken feltűnő kislány miatt is: amint a kamera lassan felfelé halad az egyik vagon oldalán, az ajtónyílásban megjelenik egy kislány arca, és a kamerába néz. A gyerekképek felhasználását azóta azért bírálták a traumatikus események elbeszélése kapcsán, mert egyrészt túlságosan könnyű azonosulást és túlságosan gyors megkönnyebbülést kínálnak a néző számára, másrészt pedig mert a gyerekképek könnyen eltörlik a hely és az idő specifikumait – azaz velük együtt a képek archivális kontextusát is – az egyetemes (nek gondolt) tapasztalatok javára. (Vö. Marianne Hirsch, *Kivetített emlékezet – Holokauszt-fényképek a magán- és közösségi emlékezetben*, ford. Bán Zsófia, in: *Enigma*, 37-38. sz., 2003, 127.) Nem véletlen, hogy a képek „hely- és időbeli specifikumait” kellett helyreállítani ahhoz is, hogy Aad Wagenaar holland újságíró 1992-ben folytatott – és Farocki filmjében is felhasznált – kutatásai nyomán kiderüljön, a westerborki filmanyagon feltűnő, az 1944. május 19-ei transzporttal Auschwitzba szállított és 1944. augusztus 3-ára meggyilkolt kislány Settela Steinbach volt, egy hollandiai sinti közösség tagja.

30 „*Bilder wie eine Flaschenpost*”. *Filmemacher Harun Farocki über das KZ Westerbork*, 2008. 07. 01. = [www.taz.de/nc/1/leben/film/artikel/1/bilder-wie-eine-flaschenpost](http://www.taz.de/nc/1/leben/film/artikel/1/bilder-wie-eine-flaschenpost)