

Esther Rashkin

El nem gyászolt halál, átszűrt történelem és az antiszemitizmus ábrázolása Kieślowski Rövidfilm a gyilkolásról című alkotásában*

A halálbüntetés föltüzelő vádiratának, Krzysztof Kieślowski Rövidfilm a gyilkolásról című alkotásának ereje jórészt Jacek Lazar brutális taxisgyilkosságának – egy olyan tettnek, amit a kritikusok következetesen motiválatlanként és megmagyarázhatatlanként írnak le – és Jacek lengyel állam általi kivégzésének egyértelmű egymás mellé rendeléséből fakad. Ez az esszé arra kérdez rá, miként is hív föl bennünket a film arra, hogy pszichoanalitikusan, filmszerűen és történetileg nézzük, el nem temethető és el sem gyászolható egyéni és kollektív traumák többretegű elbeszéléseként. Írásom azzal kezdődik, hogy bemutatja, Jacek gyilkos tettét egy kimondatlan személyes titok motiválja és egy olyan intrapszichikus struktúra, amely megvédi őt egy elveszített szerelem elsiratásától. Ezután az esszé föltárja, hogyan is ágyazza be a film ebbe a privát történetbe Lengyelország náci és szovjetek általi elnyomatását a második világháború alatt és után. Az írás azzal zárul, hogy végigjárja azon szövevényes utakat, melyeken haladva a film visszatükrözi Lengyelország még mindig tisztázatlan antiszemitizmus-történetét. A halálbüntetéssel való szembenállás így olyan személyes és közösségi sagák vetítövásznaként tárul elénk, amelyek magukban hordozzák a patológikus gyászt és a politikai és egyházi ideológiák gyilkos erejét is.

„Nem tehetjük föl a kérdést, hogy gyilkolni vajon jó vagy bűnös dolog-e anélkül, hogy ne gyanúsítanának naivitással vagy ostobasággal. De számomra úgy tűnik, az a kérdés, hogy miért ölheti meg az egyik emberi lény ok nélkül a másikat, igenis föltehető.”

(Krzysztof Kieślowski, Bevezetés a *Dekalog: Tízparancsolat*-hoz)

Számos filmalkotásnak rendelkezik olyan realiztikus erővel, vagy van olyan érzelmileg fölkavaró, mint Krzysztof Kieślowski műve, a *Rövidfilm a gyilkolásról*.¹ A halálbüntetés föltüzelő vádirataként a film világszerte fölhívta Kieślowskira a figyelmet, amikor a cannes-i filmfesztiválon, 1988-ban elnyerte

* A tanulmány eredeti megjelenése: Unmourned Dead, Filtered History, and the Screening of Anti-Semitism in Kieślowski's A Short Film About Killing. *American Imago*, Volume 66, Number 3, Fall 2009, 311-342.

a zsűri díját. A filmnek sajátos ereje abból adódik, hogy egymás mellé állítja a húszéves Jacek Lazar brutális taxisgyilkosságát és Jacek ugyancsak brutális kivégzését bűne miatt, a lengyel állam által. A kritikusok csaknem egyhangúan „motiválatlanként” vagy „megmagyarázhatatlanként” írják le Jacek erőszakos tettét, hozzátéve, hogy ez a teszi a film üzenetét sokkal hatásosabbá, minthogy a bármiféle enyhítő magyarázat hiánya kevésbé szimpatikusnak mutatja be Jaceket, határozottabban fedve föl a legsúlyosabb büntetés borzalmát, és megtámogatja eltörlésének ügyét – egy olyan vita tárgyát az 1980-as évek Lengyelországában, amihez hozzájárult a film.²

Az igaz, hogy Jacek sohasem magyarázza meg, miért követi el a gyilkosságot. A filmben senki más sem teszi meg ezt: sem az ügyvédje, sem a bíró, sem a család. A film egyik tárgyalást sem mutatja be, így nem hallunk a védelem részéről olyan beszédeket, amelyek Jacek tettének motívumait vagy kontextusát keresnék. Valóban, a film teljesen közönyösnek tűnik az iránt, hogy Jacek tettének értelmet adjon, noha Kieślowski maga időnként éppen bármiféle értelemadás vagy értelmezés eszméjén látszik gúnyolódni. Amikor Piotr, aki majd Jacek ügyvédje lesz, robogójával megáll egy piros lámpánál, és vidáman tudatja a mellette lévő autót vezető idegennel, hogy éppen most tette le a szakvizsgáját, a sofőr semmit sem ért, azt mutogatja, hogy Piotr bolond, és föltekéri az ablakot. Később, amikor az angolul beszélő turista megkérdezi Jaceket, hogy merre kell mennie a hotel felé, Jacek semmit sem ért az angol beszédből, és azt kérdi, lengyelül, hogy az értetlen turista vajon német vagy bolgár-e.

De vajon valóban felfoghatatlan-e Jacek taxisgyilkossága? Amellett fogok érvelni, hogy, nyelvi zavarai, félreértései és a motívumok vagy magyarázatok iránti nyilvánvaló közömbössége ellenére a film arra szólít föl bennünket, hogy pszichoanalitikusan, filmszerűen és történelmileg nézzük, el nem temethető és el sem gyászolható egyéni és kollektív traumák többrétegű elbeszéléseként. Elemzésem három részből áll. Azzal kezdem, hogy bemutatom, miként mesél Jacek gyilkos tette kriptikusan egy szégyenletes, kimondatlan személyes titokról és egy olyan intrapszichikus struktúráról, ami megvédi őt egy elveszített szerelem elsiratásától. Ezután azt vizsgálom, mi módon ágyazza be a film ebbe a privát történetbe azt a nemzeti traumát, amit Lengyelországnak a második világháború alatti és utáni, náci és szovjet megszállók részéről történt társadalmi, kulturális és vallási elnyomatása jelent. Befejezésül föltárom, hogy ennek a két narratív rétegnek az egymásba kapcsolódásán keresztül miként reflektál hallgatólagosan a film a vallási intolerancia és az antiszemitizmus lengyelországi

saját történelmének még kavargó és fölkavaró történetére. A legsúlyosabb büntetés nyíltan polemikus ellenzése így olyan vászonná feszül, amelyen és amelyen keresztül a film ez idáig mellőzött személyes és közös sagákat visz színre, melyek magukban hordozzák a patológikus gyászt és a politikai és vallási ideológiák gyilkos erejét.

Képi nyelv, akusztikus jelölők és a lelki szenvedés retorikája

Ezt a többszintű vizsgálódást a filmet uraló és annak pilléreit alkotó két gyilkolási jelenet közötti kontraszt indítja el. Mindkét gyilkolási jelenet bővelkedik a részletekben. Az elsőben azt látjuk, ahogyan Jacek Varsó egyik külvárosába irányítja a véletlenszerűen kiválasztott sofőrt. Kötéllel fojtogatja, fémrúddal ütlegeli, és amikor a sofőr már nyüszít a fájdalomtól, pokrócot vet a fejére, és egy kővel beveri a koponyáját. Amikor a sofőr végül már halott, Jacek beül a taxiba, megeszi a sofőr ebédjét, és rádiót hallgat.

A film végén tanúi vagyunk Jacek utolsó találkozásának a védőügyvédjével, látjuk, ahogy az örök a kivégző kamrába hurcolják, végignézzük a remegését az ítélet fölolvassakor, és ahogyan a hóhér beköti a szemét, fejét a hurokba préseli, és odakötözi a csapóajtó fölé. A hóhér ordítva megparancsolja, hogy húzzák följebb a hurkot, fölnyitja az ajtót, és Jacek teste lezuhan, és lassan himbálózik, míg a kamera ott időzik a borzalmas színhelyen.

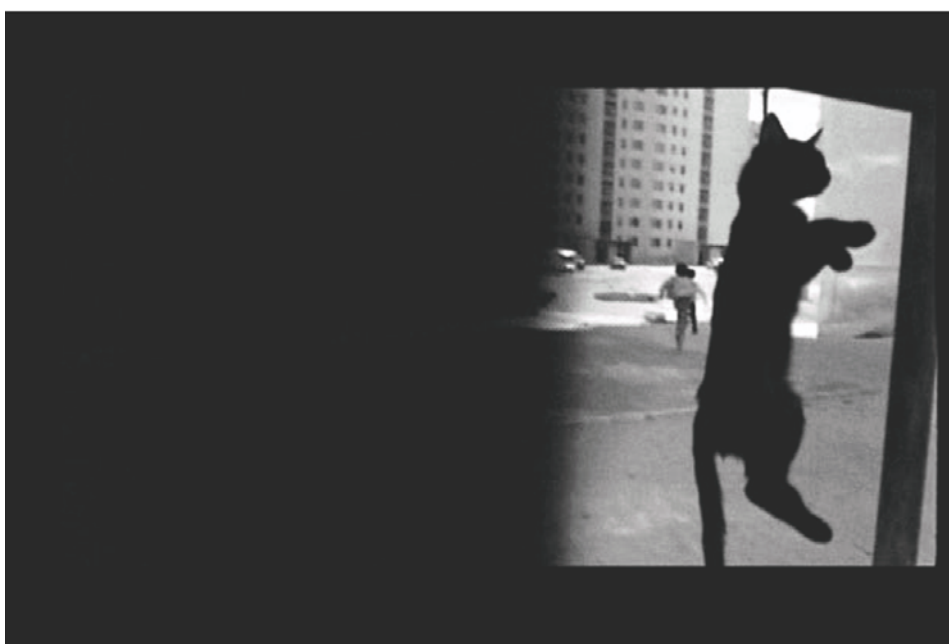
Szemben azokkal a keserűen realista, ámbar mértéktelenül részletezett, valósídejű képsorokkal, amikor Jacek megöli a taxisofőrt, és amikor az Állam kivégzi őt, a film többi részét szóbeli, vizuális és akusztikus nyelvben a félreértés, az allúzió és az ellipszis jellemzi. A néző így ismételten a narratíva kiegészítésére vagy a hiányok és az üres helyek kitöltésére van utalva, s ez ily módon fölidézi a hóhért, aki az üresen tátongó hurkot fizikailag Jacek bekötött szemű fejével tölti ki. A üres hely ezen kétoldalú alakzatának fontossága mint kitöltendő nyílás vagy hézag – a halálos hurok és az elliptikus narráció – ténylegesen megmutatkozik a film legelső képsoraiban, ahol egy macskát látunk himbálózni egy akasztófakötélen. Ezt a jelenetet általában Jacek kivégzésének és, kiterjesztve, a taxisofőr megfojtásának egyértelmű előrevetítéseként magyarázzák. Egyértelműsége megtévesztő.

A jelenet, amelyet hátborzongatóan fenyegető zene kísér, egy sötét, homályos képkockával kezdődik egy sáros pocsolyában heverő döglött patkányról (1. kép). Egy üres cigarettás doboz úszik ki-be a képkeretből, míg a



1. kép: *Döglött patkány egy pocsolyában, üres cigarettás dobozzal*

stáblista megjelenik a vásznon. Ahogyan a stáblista folytatódik, Kieślowski a hurokban lágyan himbálózó döglött macskát vágja be, míg, a háttérben, három fiú rohan el, röhögve a nyilvánvalóan éppen most elkövetett szadista csínytevésen (2. kép).



2. kép: *Akasztott macska, elinaló gyerekek*

A következő képen egy lakóház üvegajtaja tárul a néző elé. Nyikorog a sarkain, amint egy férfi – mint később megtudjuk, a taxisofőr – visszalöki, és az üvegajtó egyszerre tükrözi és hajtja vissza önmagára egy szemben lévő másik lakóház ablakai százainak a képét (3. kép). Amikor a taxisofőr átsétál az ajtón, az



3. kép: Üvegajtón tükröződő ablakok sora

nyüszítve csukódik be utána, amint az ablakok sora, amit tükröz és egymásra hajtogat, kibomlik és a helyére kerül. Amint a férfi két vödör vízzel sétál az épület sarka körül, a háttérben azt a lakóházat látjuk, amelyiket éppen most tükrözte vissza az ajtó.

Ezek a nyitó felvételek nagyon is más választ váltanak ki, mint amit a Jacek büntetének és kivégzésének gyötrően részletes képsorai sugallnak. Míg az utóbbiak vizuális visszatetszést okoznak, és a nézőt a vászontól való elfordulásra készítetik, itt rávesznek minket (a tompa megvilágítással és egy „döglött patkány lebegő cigarettásdobozzal” csaknem absztrakt, csendes életével), hogy behatóbban nézzünk, annak érdekében, hogy értsük, amit látunk és még inkább azért, hogy *kitöltsük* az ölés aktusát, amit nem mutatnak meg nekünk. A jelenet metonimikus. Látjuk az erőszak következményét – a döglött macskát –, de nem látjuk sem a halál okozóját, sem magát az ölést.

Továbbá, maga az ölés, ami előszörre névtelen fiúk motiválatlan, indokolatlan tettének tűnik, fölfoghatóvá, vagy mondhatnánk, motiválttá válik, mihelyt láttuk a teljes filmet. Másképpen szólva, a föllógatott macska képe nem csupán arról mesél nekünk, amikor a jelenetet a film végére elsajátított értő visszpillantással

gondolatban újra nézzük vagy emlékezetünkbe idézzük, amit a fojtogatás és akasztás történetének fogunk látni. Azt is elmondja nekünk, visszatekintve, hogy vannak látszólag érthetetlen dolgok ebben a narratívában, mint a macskás képsor is, ami akkor *válik majd* érthetővé és jelentőséggel teli, ha hátra- vagy visszatekintő szemmel – a végétől az elejére, a jelenből a múltba, egyfajta vizuális *Nachträglichkeit*-től, vagy, pontosabban, egy korábban nem látott drámák és jelentések felé való *anaszemikus*, visszahátrálástól vezéreltetve – nézzük azt.

A nyitó képsor tehát fölszólít bennünket arra, hogy eltöprengjünk, vajon valamiféle visszapillantó látószög vagy regresszív perspektíva lehet-e az, ahonnan Jacek büntette értelmezhetővé vagy jelentésselivé válhat. Ezt a hipotézist aláhúzza a visszafelé pillantás, amit rákényszerít a nézőre az üvegajtóban tükröződő lakótelep képe. Előre nézünk, de valójában azt látjuk, ami a kamera mögött van. Ez a kép mindamelllett nem csupán megerősíti a hátrafelé néző tekintet témáját; hozzáteszi ehhez a fordulást, a gyűrődést vagy ránc alakzatát is, amit kihangsúlyoz az ajtó nyikorgó zárulásának és nyílásának akusztikus jelentője. A fordulás vagy gyűrődés megtöri a képet. Megszakítja a lakóház vizuális egységét, ablaksoraival milliárd családi jelenetet vagy drámát sugallva, és azt a benyomást kelti, hogy a kép visszahajlik önmagára, két, egymás mellett vagy egymáson fekvő résszé változtatva egyetlen önálló képet.³

Ezek a témák: az ellipszisek és a láthatatlan tett, a visszanező tekintet, ami Jacek „megmagyarázhatatlan” büntetését megmagyarázhatja és a családi lakások, netán megszakadt családi sagák hasadt képei, amik magukban hordják a visszahajlást vagy az egymás mellett vagy egymáson fekvést, végig nyilvánvalóak a filmben. Emlékezetes példája ennek az a képsor, amelyben Jacek taxiállomást keresve kóborog a városban, végül kinéz egyet, és távolról figyeli az országúti felüljáróról. Tekintete visszanező: nem a taxiállomás felé fordul, de kétszer visszapillant a hóna alól, hogy lássa azt (4. kép). Majd az autókkal zsúfolt országútra dob egymaga mellett észrevett követ. Miközben szenvtelenül elsétál, anélkül, hogy megnézné az okozott sérüléseket, a néző hallja – noha nem látja – a szélvédő törését, a kerékcsikorgást és az autó ütközését.

Ahogy a macska megölése az első képsorban, ez itt egy másik metonimikusan strukturált, látszólag megmagyarázhatatlan agresszív aktus, de ez alakalommal nem látjuk a következményt – a sofőr sérüléseit vagy halálát alant –, helyette az ok szemtanúi vagyunk, a kő ledobásáé. Ez, akár csak a döglött macska, annak vetíti előre az árnyékát, ahogyan Jacek meggyilkolja a taxisofőrt, akinek fejét egy kővel zúzza szét. Ennek a másik erőszakos drámának a részleges látványa is két visszapillantáshoz kapcsolódik, amelyekben Jacek és a néző, aki nézőpontjában

osztozik, keresztülnéz hónaljának hurokszerű nyílásán, meglátva egy párt, akik rengeteg háztartási géppel vagy bútordarabbal pakolnak tele egy taxit (5. kép). A kő hidegvérű lehajítása nem látott következményeinek egymás mellé helyezése a taxi távoli, visszatekintő látványával, amint elhajt egy családi díszlet némely töredékeivel, és egy Jacek karja által képzett résen, gyűrődésen vagy hajlaton keresztül látszik, megismétli, miközben egyben ki is egészíti a macskás képsort és a lakótelep lakásai százainak visszanező képét. Akusztikusan az össze-



4. kép: Jacek hátrapillant egy taxira a hóna alatt



5. kép: Jacek egy taxit telerakódó párt néz

tört szélvédők hangjai is az nyikorgó üvegajtóban tükröződő lakóház összetört képét visszhangozzák. Tehát újfent ránk van bízva, hogy eltűnjünk, vajon Jacek megmagyarázhatatlan taxisgyilkossága fölfogható lehet-e, amennyiben saját hátranéző vagy retrospektív tekintetünket valamiféle gyűrődést vagy repedést rejtő otthoni vagy családi dráma felé irányítjuk.

Nem sokkal később Jacek besétál egy fényképészhez, hogy kinagyíttasson egy első áldozó ruhába öltözött fiatal lányról készült képet. Később megtudjuk, hogy ez halott hűgának, Marysiának a képe. A képen meggyűrődött, ahogy összehajtották, s ez a gyűrődés még a nagyításon is látható lesz, magyarázza az üzlet alkalmazottja (6. kép). Ez a gyűrődés földézi a nyitó jelenet képét az üvegajtóban tükröződő lakótelepre vetett hátrapillantásról. Ezáltal azt sugallja,



6. kép: Marysia gyűrött fényképe

hogy magát az áldozási fotót, és Jacek vágyát, hogy kinagyíttassa azt, egy regresszív, retrospektív látás jegyében foghatnánk föl – olyan összehajtásként, amelyben egy egész két része fekszik egymás után vagy egymásra –, és fölfoghatnánk Jacek taxisgyilkosságának szempontjából is, minthogy Jacek a gyilkossághoz majdan használt kötelet és a fémrudat az eladó előtti asztalra fekteti, amikor előveszi válltáskájából a fotót. És ott van a különös kérdés is, amit Jacek az eladónak föltesz: – „Igaz az, hogy a fényképekről lehet azt tudni, hogy valaki él-e vagy meghalt?”* – ami a levegőben himbálózást idézi föl, amilyen a döglött macskáé és amilyen Jacek testéé a film végén.

* A filmbeli idézetek a beazonosíthatóság kedvéért magyar szinkronon alapulnak. (A ford.)

A film utolsó előtti képsora, amelyben Jacek az ügyvédjével, Piotrral beszél, éppen a kivégzése előtt, a középpontba állítja mindezeket az alakzatokat és témákat. Vontatott, csaknem összefüggéstelen beszédében Jacek megkérdezi, vajon mondott-e valamit az anyja, amikor a tárgyalás után Piotrral találkozott. Piotr azt válaszolja, hogy semmit sem mondott. Jacek elmagyarázza, hogy azért akart beszélni Piotrral, mert Piotr a bíróságon Jacek nevét kiáltotta. Ezután megkérdezi, vajon Piotr találkozna-e újra az anyjával, hogy megkérdezze, övé lehet-e anyja sírhelye a falusi temetőben. A családnak három sírhelye van, magyarázza Jacek, és ebből kettőbe már eltemették az apját és a húgát. Egyetlen húgát, Marysiát, öt évvel korábban ölték meg, amikor tizenkét éves volt. Jacek és a barátja, egy traktoros, berúgtak, és a barátja elgázolta a traktorral Marysiát.

Azután Jacek hozzáfűzi: „Én arra gondoltam, arra gondoltam, hogyha ő élne, akkor én, én egyáltalán nem is jöttem volna el hazulról, akkor inkább ott maradtam volna. Az egyetlen húgom volt, bátyám volt három, de ő volt az egyetlen, az egyetlen húgom. Ő nekem, ő volt nekem a, őt, őt szerettem a legjobban. Minden másképp lett volna, így el kellett jönnöm. Tizennyolc éves koromban a katonaság, aztán leszereltem és, de, de ha az nincs, [...] akkor, akkor most nem lennék itt.”

Az, hogy Jacek a halála előtti pillanatokban szeretné megérteni, ami vele történt, nem csupán azért érdekes, mert a pszichotikus viselkedése mélyén egy emberi dimenzió fölvilágosítását mutatja meg, hanem azért is, mert lényegében *par excellence* fölteszi a pszichoanalitikus kérdést: van-e valami a családtörténetemben, ami idáig vezetett engem? Ebben a halál előtti dialógusban, más szóval, Jacek megteszi azt a retrospektív pillantást, amit a filmbe filmszerűen beíródott, és aminek az megtételére a kezdő képsoroktól föl szólít bennünket. Ugyanakkor Jacek olyan kulcsokat kínál föl a családi sagájához, amelyek, amikor a film más elemeivel kapcsolódnak össze, megengedik nekünk, hogy kitöltsünk számos – ha nem minden – hasadékot, és rekonstruáljuk legalább egy részét az erőszak azon családi drámájának, amit nem mutat be a film, de amelynek vonalai mindvégig nyomon követhetőek.

Amennyiben a film hangsúlyt helyez arra, hogy elmondja, Jacek anyjának nem volt üzenete a fia számára, aki halála pillanatában nyilvánvalóan sóvárog ezért, amennyiben azt látjuk, hogy sem az anya, sem a fivérek nem mondanak semmit Jaceknek az ítélet kihirdetése után, amennyiben Jacek nem akarta elhagyni otthonát, de úgy érezte, mennie kell, és amennyiben úgy érezte, ennyire személyesen beszélhet a védőügyvédjével, pusztán mert az ügyvéd nevén szólította, amikor kiengedték a tárgyalásról, akkor ki kell mondanunk,

hogy Jacek nem-támogató, valójában szeretet nélküli családi környezetben nőtt föl. Szeretet nélküliben, azaz, kivétel ez alól Marysiához fűződő viszonya. Amikor őt elveszíti, mindent elveszít. Ez nem olyan család, amelyben egy fiúnak, aki egy szörnyű balesetbe belekeveredik, és ő maga mérhetetlen veszteséget szenved el, megbocsátanak, és végül magukhoz ölelik. Olyan család ez, amelyben azt érzi, nincsen helye – sem élő fivérként és fiúként, de még holtként sem – éppúgy, ahogy nincsen helye a családi sírhelyben sem. Olyan család ez, amit nem akart elhagyni, de érezte, hogy el kell hagynia. És ez az, amiért olyan személyes, kitárulkozó modorban beszél az ügyvédjével, akit valójában nem is ismer, aki végezte a munkáját, de Jacekhez kevés köze volt. Amikor Piotr az ítélethirdetés után kimondja Jacek nevét, akkor több gondoskodást és aggodást tanúsít Jacekért, mint az anyja, akinek egyáltalán nem voltak a fia számára szavai sem. Jacek olyan, mint a kisgyerekek, akiket a szüleik elhanyagoltak és nem szerettek, és akik egy ismeretlen felnőttel (vagy terapeutával) való találkozás legelső pillanatában közeledni fognak ehhez a felnőtthez, érintkezésbe lépnek vele, sőt belekapaszkodnak. Kétségbeesett igényük a kötődésre és arra, hogy érezzék az egymáshoz tartozást, oly mély, hogy elnyomja a normális tétovázást és a fejlődésileg helyénvaló idegen-szorongást, amit egy gyermek érezne ilyen körülmények között.

A film valóban utal erre, metafilmszerűen, egy korábbi jelenetben, amikor Jacek elmélyülten szemléli kívülről a moziban játszott film, David Hare *Wetherby*-ja üveg mögötti nyugodt képeit. Egy fényképet nézeget, amin egy fiatal férfi és nő az ágyban fekszenek. Megkérdezi a pénztárosnőt, miről szól a film. Az azt feleli neki: „Szerelemről, de unalmas.” Jacek – el nem tántorítva a nő negatív véleményétől – véleményétől, nem távozik, míg az hozzá nem fűzi: „Egyébként most nincs előadás, majd csak délután.” Ez lehetne Jacek élet-történetének az alcíme: szeretetet keres, de úgy tűnik, azt sem látnia, sem megkapnia nem lehet. Ebben a sivár családi környezetben, amit a nyitó képsorokban a hideg, barátságtalan lakótelep és Varsó sivár tájai tükröznek, az aggodás, a kedvesség és talán szeretet, amit Jacek a húgától kapott, nyilvánvalóan életmentők voltak, még ha senki más nem biztosította is ezeket. Az ő halála tehát elviselhetetlen a számára, olyannyira elviselhetetlen, hogy elhatározza, hogy meg nem történtté teszi – hogy visszamenőlegesen megfordítja az elvesztését, és tagadja a rá való emlékezés és emlékeztetés szükségességét, azáltal, hogy visszahozza az életbe.

Ezért öli meg a taxisofőrt, és ezért hajítja a követ a fölüljáróról az országúton haladókra. Azzal, hogy ismételten megöl „egy sofőrt” (bármelyik sofőrt,

nem számít, hogy ki az), visszamenőlegesen „a sofőrt” ölheti meg – a barátját a traktoron, aki átgázolt a hűgán. Egyfajta intrapszichés visszaforgatásban vagy visszatekintő benső nézésben, ami azt kutatja, hogyan lehet újraírni élettörténete korábbi diegetikus sodrát úgy, hogy bolderabb végkicsengése legyen, Jacekre halálos ismétlési kényszer tör rá, a barátnak, aki Marisát megölte, paradox módon fölélesztő megsemmisítése, egy belsőleg logikus, ámbár teljességgel pszichotikus elképzelés arról, hogy Marysia nem fog meghalni, ha barátját megöli. A sofőrök ismételt meggyilkolása eszköz ahhoz, hogy Jacek meggyilkolja a halált, és visszahozza Marisát az életbe. Amit látunk, az egy sorozatgyilkos portréja (mivel Jacek tovább gyilkolt volna, ha el nem kapják), egy sorozatgyilkosé, akinek az öléssel az a célja, hogy föltámassza a holtat. Nem véletlen, hogy Jacek és Marysia családi neve Lázár, a Lazarus rövidített változata. Jacek gyilkossági tettét tehát nem a büntudat miatt követte el, mert lerészegedett és szerepet játszott hűga halálában, ahogyan azt „gyónása” Piotrnak feltüntetni látszik. Büntette egy torz törekvés arra, hogy újraírja Marysia halálának történetét azáltal, hogy visszahalad vagy regrediál az intrapszichés időben és térben – éppen úgy, ahogyan a taxi kihátrál a Jacek hónalja alól látott nézetből, ahogyan a srácok, akik fölakasztották a macskát, kifutnak a hátra a kamerából, és ahogyan mi, nézők, készdtetve vagyunk arra, hogy a film retrospektív újranézését valósítsunk meg, a végétől az elejéig. Jacek azért öl, hogy Marysia mellett élhessen és feküdhessen, és újra érezhesse kedvességét és szeretetét.

Ennek a lelki időutazásnak és a halál tagadásának vagy visszacsinálásának a képzetét erősíti föl, amikor, a taxisofőr meggyilkolása után Jacek a taxit Beata lakásához vezeti a lakótelepen, és kéri a lányt, hogy üljön be. Ez a jelenet különösen túldeterminált, minthogy Jaceket és Beatát sohasem láttuk együtt, és mostanáig fogalmunk sem volt arról, hogy valaha is ismerték egymást. Beáta, akinek a neve, nem minden jelentőség híján, „boldogságos”-t jelent, azonnal fölismeri a taxit, minthogy ismeri a sofőrjét. (Látjuk förtöltni vele a film kezdetén.) Lesújtottan száll be a taxiba, mialatt Jacek elmondja neki, hogy tudja, mindig is menekülni akart innen, és hogy most együtt elutazhatnak a hegyekbe.

Azután hozzáfűzi: „Lehajthatjuk az ülést. Van egy pokróc.” Beáta, a boldogságos, aki tizenhét éves korúnak látszik – ugyanannyi idősnek, mint amennyi Marysia lenne, ha még élne, és akinek a neve a boldogságos Szűz Máriát (lengyelül Marysia) idézi föl –, Jacek számára Marysia élő megtestesülése lesz. A lelki regresszióknak ebben a pillanatában ő az egyetlen, aki Jaceknek az igazi boldogságos volt, és aki, nyilvánvalóan, egyedül volt kedves hozzá valaha

is. Ahogyan a film első képei bevezetik a hajlás vagy gyűrődés alakzatát, amelyben egy családias kép felét visszahajlítja egy üvegajtó, úgy hogy az a másik fele mellé vagy fölé fekszik, ugyanígy akar Jacek Marysia mellett – akit számára Beáta testesít meg élve –, a pokrócok alatt feküdni a lehajtott üléseken, és elutazni a hegyekbe. És éppígy Marysia mellett – aki számára él –, kíván Jacek a mamája számára lefoglalt sírban feküdni a földben a családi sírhelyen.

Jacek számára Marysia nem halott. Beleszervült egy intrapszichés kriptába vagy hibás tudattalanba az énen belül, ahogyan ezt Nicolas Abraham és Maria Torok (1972) leírta. A kripta azokat fogadja be, akiket nem lehet halottnak elismerni, mert elvesztésük nyomasztóan traumatikus, és mert egy kimondatlan titkon osztoznak a túlélővel. Élve eltemetve tagadjuk haláluk és elvesztésük emlékét, míg a szövetség, ami a túlélőhöz kapcsolja őket és érintetlenül őrzi titkukat, töretlen marad. Ez az oka, hogy Jacek ki akarja nagyíttatni Marysia áldozási fényképét. Ő többé már nem tizenkét éves, hanem idősebb lett és megnőtt, ahogyan – élve eltemetve – benne lakozik. Amikor megkérdezi a bolti eladót, hogy vajon meg lehet-e mondani egy fényképről, hogy valaki él-e vagy meghalt, lényegében azt mondja el nekünk, hogy *számára* Marysia nem halott.⁴

Mi lehet hát a titok, amiben Jacek és Marysia osztozott, és ami mellette a kriptába zárult? Ahogyan az gyakori eset a kibeszéletlen titkok által szerveződő filmekben, irodalomban, társadalmi drámákban és a páciensek narratíváiban, a titok tartalma sohasem tárul föl explicit módon. Minden ilyen esetben, a nézőnek, az olvasónak vagy az analitikusnak ezeknek a narratíváknak a rejtjelezett bizonyágaiból kell rekonstruálnia, hogy kimondatlanul és kimondhatatlanul mi is lappang bennük. Kiesłowski filmje finoman mutat rá egy titokra, a legelső képeitől az utolsóig megtámogatva azt. Ha a nyikorgó ajtó visszahajlik önmagára a nyitó képsorokban, ha Marysia fényképe kettőbe lett hajtva és meggyűrődött, ha Jacek beleíródik egy egymás mellett az ágyban heverő férfit és nőt ábrázoló képkockába, és ha a taxi ülésein Beáta mellett, a családi sírhelyben pedig Marysia mellett akar feküdni, ez azért van, mert a film vizuálisan, akusztikusan és retorikusan úgy van strukturálva, hogy egy kimondatlan sagát közvetítsen, amelyben két ember „egymás mellett fekszik”.

Jacek fantáziája a Beáta mellett fekvésről, más szóval, magyarázható a Jacek és Marysia elmesélhetetlen drámájának ismétléseként, akik egyfajta szexuális módon fekszenek egymás mellett. Ez a dráma lehetett incesztus, vagy valamiféle kínos szexuális esemény, amibe a „szerelem” vagy az érzékiség is beletartozott, ami, Jacek számára, annyira szégyenletes volt, hogy végső soron végzetessé vált.

Az a látszólag esetleges jelenet, amelyben Jacek elfogyaszt néhány süteményt és egy kávét a kávézóban, mielőtt elköveti a gyilkosságot, megerősíti ezt a inceszt vagy kvázi-inceszt szexuális együttlétről szóló elképzelést.

Amikor Jacek a kávéház ablakán át meglát két kislányt, játékosan egy kanál kávét pöccint feljűk, kuncogást váltva ki ezzel belőlük, miközben ő is szélesen mosolyog (7. kép). Mielőtt távozik, beleköp a kávéscsészéjébe, bemocskolva a maradék kávét bárki számára, akiről úgy véli, hogy meg akarhatja inni azt (8. kép).



7. kép: A kávé az ablakra csapódik, közben a lányok nevetnek



8. kép: Jacek beleköp a kávéjába

Míg az üvegablakra freccsenő zaccos kávé előrevetíti a kivégzését és a halott testéből a tálcába csöpögő féceszt, az, hogy a lányokra fröccsenti a kávé, a szájából kicsöppentett tejszerű nyállal kombinálva ejakulációs mozzanatok utánoz, amiket bizonyára megtapasztalhatott a Marysiával történt nem látható pásztor-órák során, amikor az még kislány korú volt. Az, hogy fölkelte érdeklődését a *Wetherby* képkockája és vágya, hogy megnézze a filmet, megerősítik ezt az elképzelést⁵

A *Wetherby* Jean Travers története, egy nőé, akinek megölték a szerelmét – elvágták a torkát – egy pókerjátzsma során Malájföldön, a második világháború idején. Harminc évvel később, még férjezetlenül, vacsora partit rendez barátainak *Wetherby*ben, Yorkshire-ben, ahol aktív, de érzelmileg zavaros életet él, lévén hogy a veszteségét sohasem emésztette meg. A vacsora utáni reggelen John Morgan, egy vendég, akitől kiderül, hogy senki sem ismerte, de mindenki azt hitte, hogy egy másik vendég barátja, visszamegy hozzá, és, egy rövid beszélgetés után, fegyvert vesz a szájába és kiloccsantja az agyvelejét. A „megmagyarázhatatlan” gyilkolás utáni rendőrségi nyomozás folyamán visszapillantásokat látunk arról, hogy Travers és Morgan szerelmeskedni kezd az emeleten a vacsora alatt. Amikor Morgan verbálisan és fizikailag is agresszívvá válik, Travers véget vet a szeretkezésnek, és mindketten titokban tartják mindenki előtt. Más, harminc évre visszamenő flashbackekben (a teljes film flashbackekből vagy filmes „visszapillantásokból” áll), látjuk a fiatal Traverst szerelmével, Jim Mortimerrel, amint szeretkeznek, vagy meztelenül amint fekszik mellette – olyan pozíciókban tehát, amiket elővigyázatosan titokban tartottak szüleik előtt.

Noha Travers története látszólag teljesen más, mint Jaceké, valójában nagyon is hasonlítanak. Mindketten elszenveték egy szeretett személy értelmetlen halálát. Mindketten képtelenek túllépni a veszteségükön. Mindketten kapcsolódnak egy gyilkossághoz, amelyben egy férfit megfojtanak vagy elvágják a torkát, és egy „megmagyarázhatatlan” gyilkoláshoz is. És éppen úgy, ahogyan a Travers szerelme, „Jim Mortimer” és hívatlan vacsoravendége, „John Morgan” neve közötti hasonlóság megerősíti, hogy Morgan Travers elveszített szerelmének lelki és (csaknem) szexuális „hasonmásának” szerepét tölti be, úgy Beata „boldogságos” neve arra a szerepre világít rá, ami Jacek számára megboldogult húga és elveszített szerelme, Marysia újraélesztett lelki és potenciálisan szexuális hasonmásaként játszott. Végző soron, még ha nem is tudhatjuk pontosan, mi történt Jacek és Marysia között, az, hogy Jacek Beata mellett szeretne feküdni a lehajtott üléseken a pokróc alatt, az, hogy a fiatal lányokra fröccsenti a kávéját és a kávécsészébe beleköpési az ondószerű nyálat,

továbbá érdeklődése a Wetherby „love story”-ja és az egymás mellett fekvő pár fényképe iránt, mind nyilvánvalóvá teszi, hogy Jacek és Marysia között történt valami, aminek köze van a szexualitáshoz. Nem a képzelet vagy a vágyak, hanem a megtörténtek, a dráma és a trauma birodalmában járunk.

Kieślowski *Rövidfilm a gyilkolásról* című alkotása tehát a legelső képeitől az utolsóig a visszanevezésről, a retrospektív tekintetről szól, amiben benne foglaltatik az intrapszichikus regresszió és a halál meg nem történtté tevésére való törekvés. Arról szól, hogy miként kötelezi a nézőt a film újraalkotására, a történet minden egyes részének, minden jelenetnek és minden képnek a fordított sorrendben való olvasására, hogy a néző rekonstruáljon egy sagát, ami egy elveszített szerelem elgyászolására való képtelenségről és a titok részesével – Marisával, akivel Jacek megtapasztalta ezt a szerelmet – együtt egy kimondatlan dráma kriptikussá tevésének kényszeréről szól. Arról szól, hogyan működhet egy gyilkosság az ölés meg nem történtté tételeként, és arról, hogyan lehet az ölés egyben *öngyilkosság* is. Végző soron azért, hogy valóban Marysiával lehessen és mellette fekhessen az anyjának szánt sírban, Jaceknek meg kell halnia. A taxisofőr megölésének aktusa, aminek az elleplezéséért semmit sem tesz, értelmezhető tehát az öngyilkosság akaratlan aktusaként: egyfajta benső halálbüntetésként, amit Jacek önmagára szab ki egy szeretett személy elvesztésének rettentő bűnéért, és azért a még kevésbé megbocsátható vétekért, hogy őt nem szerették eléggé.⁶

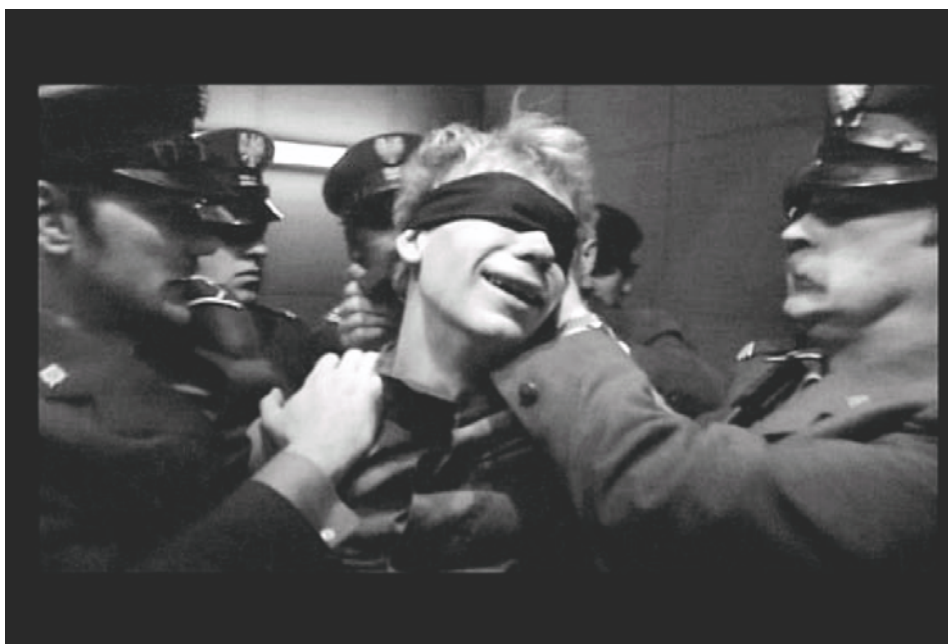
Politikai elfojtás*, vallási mártíromság és a temetetlen halál

A *Rövidfilm a gyilkolásról* még egyéb bűnökről is mesél. Ezt a hátborzongatóan zavaró kivégzési jeleneten keresztül teszi meg, ami arra szólít föl bennünket, hogy ismét visszatekintsünk – ez alkalommal nem a családi drámára, hanem azokra a különböző politikai és szociokulturális drámákra, amelyek beágyazódtak a filmbe. Ezek közül a legkönnyebben beazonosítható, lévén hogy a film időbeniségéhez hozzátartozik, Lengyelország szenvedésének periódusa Wojciech Jaruzelski tábornok elnyomó katonai rezsimje alatt. Jaruzelski a

* Az eredeti szövegben itt a „repression” kifejezés szerepel, ami egyaránt jelenthet elnyomást (társadalomtudományi értelemben) és elfojtást (pszichológiai értelemben) is. Az „elfojtás” mellett döntöttem a fordításban, egyrészt amiatt, mert az írás fölhív a pszichoanalitikus olvasatra is, másrészt, mert a magyar nyelvben nincs a két jelentettre azonos jelentő, harmadrészt, mert a film alapmotívuma a fojtogatás. (A ford.)

statáriumot 1981. december 13-án hirdette ki, elsősorban válaszként a lengyel legfelsőbb bíróságtól a tagtoborzásra és sztrájkra való jogot elnyert Szolidaritás szakszervezet növekvő erejére. A tábornok törvényen kívül helyezte a Szolidaritást, és bebörtönözte Lech Wałęsát, más szakszervezeti vezetőket és munkás aktivisták ezreit. Bezárta az egyetemeket is, keményen megnyirbálta az állampolgári jogokat, és meggyilkolta a rezsim nyíltan szókimondó ellenzőit, köztük Jerzy Popiełuszkót, a hangját hallató papot és a Szolidaritás támogatóját, akit 1984 októberében meggyilkoltak a kommunisták különleges egységeinek ügynökei. Noha az 1980-as években a gazdaság hanyatlásával némileg föllazultak Lengyelországban a megszorítások, Jaruzelski még 1987-ben is hatalmon volt, amikor Kieślowski a filmjét készítette. Fenyegető jelenlétét Jacek akasztásának hosszadalmas jelenete idézi meg.⁷

A dermedtően egyszabású őrök, akik Jaceket a kivégző helységbe hurcolják, akik megragadják, amikor menekülni próbál, és az aknaajtó fölött tartják, a gyakorlatiasan működő hóhérral együtt, akit korábban láttunk, amint bekeni az akasztófa csörlőjét és ellenőrzi az aknaajtót, és aki most parancsokat ordibál, hogy húzzák még magasabbra a kötelet, vizuális és hallási emlékeztetők Jaruzelski parancsuralmi törvényeinek szoroson ellenőrzött, jól megolajozott hatékony működésére. Ezt húzza alá a Jacek szemét befedő fekete kötés (9. kép). Ez magának Jaruzelskinek a vizuális metaforájaként szolgál, akit Lengyelország szerte úgy ismertek, mint „a fekete szemüveges embert”, akinek



9. kép: Jacek szemét bekötik a kivégzés miatt

mindig jelenlevő sötét lencséi (10. kép), amelyeket nyilvánvalóan egy szembetegség miatt viselt, azt is biztosították, hogy zárva legyenek a lelkére nyíló ablakok – talán azért, hogy elfedjék azt a tényt, hogy nincs lelke, nincs képessége arra, hogy gondoskodjon az emberekről, akik fölött uralkodik, és nem foglalkozik egyébvel, mint a hatalom konszolidálásával és gyakorlásával.



10. kép: Wojciech Jaruzelski tábornok sötét szemüvege

Amennyiben a film polémiája a halálbüntetés ellen annak a drámának a vetítővásznául szolgál, hogy Jacek képtelen elgyászolni halott hűgát, és a család elutasítja és pszichológiailag megölje fiát, aki erre egy brutális gyilkosság elkövetésével válaszol, ez a családi dráma viszont egy politikai narratíva nyomait hordozza magában az 1980-as évek elnyomó lengyel kormányzatáról, amely megpróbálta népét lelkileg (nem csupán fizikailag) meggyilkolni, azáltal, hogy megtagadta szabadságukat és nemzettudatukat. A kapcsolatot Jaruzelski kommunista kormányzása és Jacek családi drámája között Jacek ügyvédje, Piotr is megfogalmazza a szakvizsgája során. Amikor a vizsgáztatók egyike megkéri, hogy támogassa meg azt az állítását, hogy a főbenjáró büntetés kegyetlen, méltánytalan és elsősorban arra szánták, hogy elültesse az emberekben a rettegést, Piotr azt válaszolja, hogy „Káin óta nem született olyan büntetés, ami elriasztaná a bűnözőket a büntett elkövetésétől.” A féltékeny fiúnak ez az archetipikus története, aki megöli a fivérét, hogy többet kapjon a szüleitől, mint ő, nem csupán Jaceknek a családi elutasításról szerzett élményeivel és gyilkos tetteivel cseng egybe; de allegorikusan szól a polgárait a fegyelmezés és a büntetés eszközeivel ellenőrzés alatt tartani kényszerülő totalitárius rezsim és az erőszakot

nem alkalmazó, mert polgárai konkrét és pszichológiai igényeit fölismerő és azok kielégítésére törekvő szociáldemokrata állam között fönnálló különbségről is.

Jaruzelski rezsimének ez a hallgatólagos narratívája mindamellet önmagában olvasható még egy másik politikai trauma forgatókönyveként is. Amire itt utalok, az Lengyelország mérhetetlen szenvedése a megsemmisítés két nagyon hatékony és jól olajozott gépezete kezében, nevezetesen náci és szovjet megszállókéban, akik 1939 szeptemberében betörték az országba, és egymás között fölosztották két megszállási zónára. Mindazon országok közül, akik belekeveredtek a második világháborúba, Lengyelország szenvedte el a legnagyobb arányú emberveszteséget. Megközelítőleg kétmillió lengyel származású (jobbára katolikus), köztük a lengyel papság huszonöt százaléka halt meg a náci munka- és haláltáborokban, Sztálin Gulagjában vagy ütközetekben. Értelmiségiek és szakemberek ezreinek százait gyilkolták meg, köztük ügyvédek, orvosokat, bírókat, hivatalnokokat és katonatiszteket. 200.000-re becsülik azoknak az „árja kinézetű” lengyel gyermekeknek a számát, akiket Németországba küldtek „germanizálódni”, és akiknek a többsége sohasem tért vissza. És számos lengyel községet és várost – az általuk képviselt kultúrtörténettel egyetemben – kifosztottak és leromboltak, köztük Varsót, amiből kő kövön nem maradt, miután a nácik 1944-ben leverték a partizánfölkelést.⁸

A filmben végig vannak finom utalások ezekre a traumatikus veszteségekre és Lengyelország föláldozására. Némelyik látszólag jelentéktelen, mint az, amikor Jacek két angolul beszélő turistáról azt hiszi, hogy németek. de vannak más, finomabbra hangolt utalások Lengyelország mártíromság-érzésére és mély katolikus gyökereire, mint amikor Jacek kétségbeesetten kezet csókol a papnak, aki megadja neki az utolsó kenetet, amikor az első áldozási képek sorát bámulja a fényképésznél, kintről, vagy amikor „Jézusom”-ot suttog a taxisofőr agyonverésekor. A filmbeli karakterek nevei megerősítik a vallási áldozat témáját: *Jacek** a *Jacenty* rövidített alakja, a mártírhalált halt harmadik századbeli szentté, akinek Lengyelországban jelentős hívő tábora támadt (Hanks and Hodges 1988); *Piotr Péternek*, *Marysia Máriának* feleltethető meg; míg *Beáta* (a „boldogságos”) Szűz Máriát, illetve Krisztus születését és halálát idézi meg.

Ezeket az újszövetségi utalásokat fölerősíti a hátborzongató gumi fej, ami a taxi szélvédőjén fityeg, amikor Jacek megöli a sofőrt, és amivel Jacek eljátszik,

* Jacek: Jácint, Hyacinthus – *Szt. Jacek Odrawaž* (Lanka vára, Szilézia, 1185 k. – Krakkó, 1257. aug. 15.), misszionárius, az északi népek apostola, Lengyelország patrónusa. Számos csodát tulajdonítanak neki, azt is, hogy halottat támasztott föl. Különös tiszteletet tanúsított a Boldogságos Szűz iránt; mennybevétele ünnepén halt meg. (A ford.)

amikor beül az autóba megenni a halott sofőr ebédjét. A fej, ami bizonyos képeken kísértetiesen emlékeztet Jacekre, szintén Keresztelő Szent János mártíromságának groteszk megidézése. Ezt a képzetársítást vezeti be vizuálisan a film elején a fityegő játéknak a taxi belsejéből fölvetett képe, amikor a sofőr a szélvédőt vödör vizekkel mossa le, és a fejet egy keresztelés megtisztító aktusával látszik elárasztani (11. kép).



11. kép: A taxisofőr „keresztelő megtisztítást” végez*

Jaceket, a kivégzésébe beleírt és a filmen végighúzódnó katolikus szimbolika így ismétlődően megszentelt Krisztus alakká minősíti. Ő a fiú, akinek meg kell halnia, mert cserbenhagyta az apja (és anyja), akiknek szeretni kellett volna őt. És Jacek magának a katolikus Lengyelországnak a megjelenítése is, amit mártírhalálra ítélték a hitetlenek: a nácik, akik a lengyeleket a Harmadik Birodalom szubhumán rabszolgáinak tekintették, és Sztálin, aki a potenciális lengyel kormányzat tagjainak ezreit gyilkolta meg, hogy előkészítse az ország háború utáni bekebelezését. Az áldozatiságnak ezt a szimbolikáját erősíti meg, hogy a börtönőrt, aki többször is kémleli Jaceket börtönajtájának kukucsáló nyílásán keresztül, Júdásnak hívják (lengyelül *Judasz*). És ezt még plasztikusabbá teszi a robotszerű, hidegvérű ítélet végrehajtó, aki, mielőtt hatékonyan végrehajtja az állami büntetést, a saját szájában gyújt meg egy cigarettát (amikor Jacek szűrő nélkül kér), és azt közvetlenül Jacek szájába adja: Júdás metonimikus csókja ez, ami beazonosítja Jaceket, mint a fiút – és a népet – akit áldozatra szántak.

* A “cleansing” egyaránt jelent megtisztítást, de lemosást, karbantartást is. (A ford.)

A *Rövidfilm a gyilkolásról* tehát kriptikus narratíva, ami éppúgy szól a keresztény Lengyelország második világháború alatti mártíriumáról, mint arról a még élő emlékről, amit az emberi életnek, akárcsak az ország kulturális és nemzeti identitásának traumatikus elvesztése jelentett, és amit szeretett volna eltemetni és meggyászolni. Ezt a gyászt, mindamelllett, el kellett halasztani, minthogy az ország a revizionista, rehistorizáló szovjet ellenőrzés háború utáni elnyomása alatt szenvedett. Amikor Jacek elmondja Piotrnek, hogy az anyja helyére szeretné temettetni magát, és szorongva megkérdezi, „Ugye, azért temetőbe fognak temetni? [...] Volt itt egy pap, ő is azt mondta, hogy igen” – következképpen többet hallunk ki ebből, mint egy egyházi törvényre és megváltott jogára való utalást, hogy a katolikus temető megszentelt földjébe hantolják el. Kihalljuk ebből Lengyelország kollektív és folyamatos, 1980-as években azért vívott harcának a történetét is, hogy ugyanezt a szertartást elvégezze, és egy – a kommunista irányítás 1989-ben történt megszűnéséig nem létező – szuverén nemzet megszentelt, keresztény földjébe temesse halottjainak még mindig rendes sír nélküli millióit.

A történelem tárgyalásai és az antiszemitizmus beíródásai

Másokat is el kellett Lengyelországban temetni. Elemzésem befejező részében amellet fogok érvelni, hogy Jacek akasztásának többrétegű jelenete és a síremlék nélküli, temetetlen lengyel halottak drámája maguk a gyilkosság és a szenvedés még egy másik, a filmbe palimpszesztikusan beírt narratívájának is a forgatókönyvei. Ezt a narratívát az az ellentét hívja életre, ami minden borzalmas részletében bemutatott akasztási jelenet és Jacek tárgyalása között áll fönn, amiből semmit sem látunk. Ez az ellentét egy sokkal nevezetesebb tárgyalás és akasztás fordított helyzetét idézi föl, amelyben a kivégzést rejtve maradt a nézőközönség előtt, viszont magát a tárgyalást – az első nagyobb tárgyalást, amit nemzetközileg közvetített a tévé – világszerte milliók látták. Egy másik ember tárgyalására utalok, az üveg védelme mögött. Nem a sötét szemüveget viselő emberre, hanem az emberre az üvegfülkében: Adolf Eichmannra.

Eichmann a háború után megszökött egy amerikai internáló táborból, történetesen (náci szimpatizánsok és a katolikus egyház segítségével) Buenos Airesbe véve az útját, ahol az izraeli titkos szolgálat 1960 májusában lenyomozta és elfogta. Tárgyalására 1961. április 11-én került sor, Jeruzsálemben. Miután minden vádpontban vétkesnek találták, köztük a zsidók ellen elkövetett bűnökben, az emberiség ellen elkövetett bűnökben és a háborús bűnökben – a

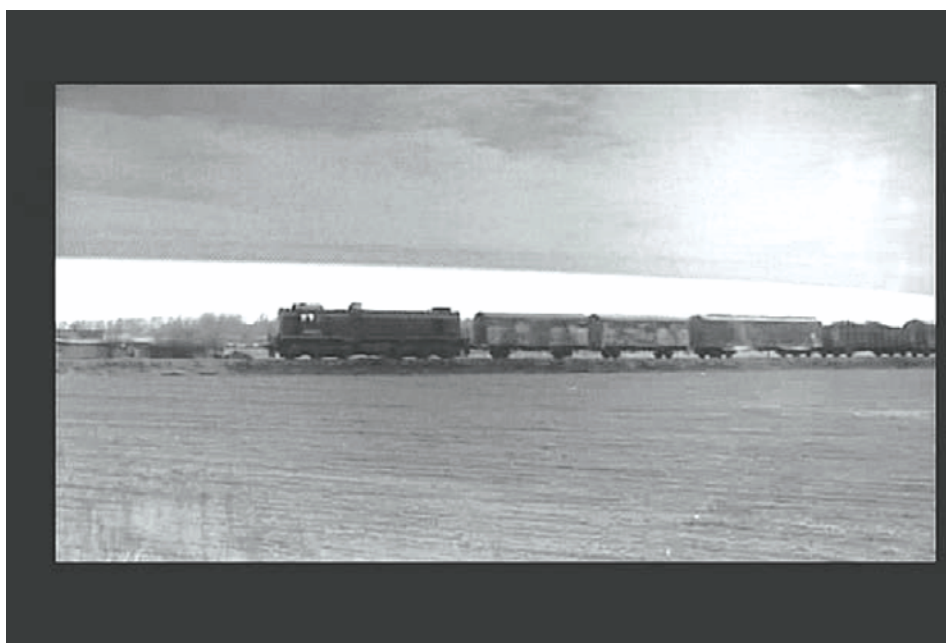
főbenjáró bűnökért, amiket a elkövetett, az izraeli Knesszet által a náci és náci kollaboránsok megbüntetéséről szóló, 1950 augusztusában elfogadott törvény alapján –, Eichmannt 1962. május 31-én fölakasztották a Ramla börtönben. Testét elhamvasztották, és hamvait nemzetközi vizekbe szórták, hogy ne legyen temetkezési helye, sem nemzeti emlékműve, sem volt nyughelye, akár csak annak a hatmillió zsidónak – köztük a három millió lengyel zsidónak – akiknek a megsemmisítését megszervezte.⁹

A látott és nem látott tárgyalásoknak és kivégzéseknek ez a kiazmikus szerkezete ily módon föltárja tehát, hogy a keresztény Lengyelország mártíromsága mögött a megsemmisítés egy másik drámája is meghúzódik. Amikor Jaceket halálba küldik, akkor ő nem csupán Krisztus-szerű szurrogátum a katolikus lengyelek számára. Amint azt a „Lázár” vezetéknev zsidó eredete is megerősíti, ő a lengyel zsidóság jelképes alakja is, amelynek kilencven százalékát pusztították el Eichmann parancsára.¹⁰ Alátámasztja ezt a füst és a hamu képeinek a filmet átható sora. Akasztása előtt Jacek kétségbeesetten rágyújt az utolsó cigarettájára. Füstgomoly tölti be a levegőt, mielőtt a cigarettát eloltja egy terjedelmes, hamuval telt hamutartóban, ujjával úgy tétovázva a fémperegen, mintha egy szeretett személy kezét készülné végleg elengedni. Jacek ügyvédje is cigarettázik a közelképeken és a hosszú beállításokban, s éppígy tesz a börtönigazgató, az ítélet végrehajtó, Jacek fivére és maga a taxisofőr is, akinek Marlboro hirdetések vannak autója műszerfalán és lökhárítóján. A sofőr meggyilkolásának jelenetét is füst járja át.

Amikor megpróbál kiszabadulni a kötélből, amit Jacek a nyaka köré tekert, a sofőr nekidől a taxi dudájának. Az út melletti mezőn egy magányos ló – egy újabb másik visszapillantásban – odafordítja fejét a hang felé, ami arra készítet bennünket, hogy alaposan megnézzük a vásznon megjelenő képet (12. kép). A háttérben a levegőbe füstöt okádó ipari kéményeket látunk, ami vizuálisan a haláltáborokat idézi föl, amiket a náci lengyel talajon emeltek, Auschwitz-Birkenautól, Belzectől és Chelmnótól Majdanekig, Sobiborig és Treblinkáig, amik kevesebb mint egy órányira voltak Varsótól.¹¹ Amikor Jacek a fémrúddal üti a sofőrt, a távolból vonatkürt szól, elfedve és azután fölváltva a taxiduda hangját, miközben a mozdony lassan egy sor tehervagont húz be a képbe (amit az autó belsejéből vettek föl, a szélvédőn keresztül; 13. kép). Kieślowski ezután egy laza közelít vág be a vonatsínekről és a vagonok zakatoló kerekeiről, vizuálisan és hangzásában hozzákötve Jacek gyilkos tettét az európai – és itt különösen a lengyel – zsidók túlságosan is emlékezetes genocídiumához. Ha gondolatban összepárosítjuk a film első kockáin megjelenő sáros pocsolyában fekvő halott patkány képét azzal, hogy a sofőr műfogsora kiesik, amikor Jacek ütlegeli



12. kép: A ló hátrapillant, mivel a kémények füstöt okádnak



13. kép: Mozdony és tehervagonok a taxi szélvédőjén át látva

(mindkét kép azt a náci propagandát idézi föl, hogy a mocskos rágcsálókat ki kell pusztítani, és azt a gyakorlatot, hogy az arany miatt kihúzzák a zsidók fogait, mielőtt elhamvasztanák őket), és ha hozzátesszük ehhez a gyilkossági jelenet kéményeit és tehervagonjait és a füstöt és Jacek utolsó cigarettájának hamuját, a középpontba a filmnek a lengyel zsidóság helyzetéről szóló, eddig láthatatlan narratívája kerül. A *Rövidfilm a gyilkolásról* egy film a füstről és hamuról, a holokauszt megsemmisítéseiről és hamvasztásairól, és azokról a lengyelekről, akik

vaknak – hacsak nem elvakítottak – mutatkoztak a köztük megtörtént tömeggyilkosságok iránt. Az, hogy Jacek a „szűrőtlen” cigarettát kedveli, hallgatólagosan erről a titkolt látomásról beszél.

Jacek látszólag ártalmatlan kívánságában az egyik szinten Kieślowski ironikusan önmagára visszavonatkozó utalását halljuk a filmkészítés művészetére és különösen arra a tényre, hogy operatőre, Slawomir Idziak több mint 600 különböző *szűrőt* használt, hogy megadja a film borongós zöldes, csaknem piszkos látványát és textúráját.¹² Ugyanakkor Jacek cigarettaválasztása a hátranéző lóval és a taxi mellett elbicikliző ember képeivel együtt, aki nem néz vissza, vagy nem veszi észre a megtörténő gyilkosságot, implicit módon azt mondják a nézőnek (és a lengyeleknek, akiknek eredetileg a filmet vetítették), hogy nézzenek vissza, és lássák – szűrők, sötét szemüvegek vagy szemellenzők nélkül – a lengyelség és az antiszemitizmus történetét és a népesség (semmi esetre sem mindenki) hallgatólagos és olykor nyílt bűnrészességét a zsidók náci megsemmisítésében.

Tulajdonképpen az akarom fölvetni, hogy Kieślowski rövidfilmje a gyilkolásról ezeken és más szavakon és képeken keresztül megidéz egy nagyon hosszú filmet a gyilkolásról: egy korábbi filmet, ami pontosan abból a célból készült, hogy eltüntesse azokat az ideológiai, vallási és politikai szűrőket, amelyekkel álcázták a végső megoldás mechanizmusát és egyes lengyelek mítosz-szűrte antiszemitizmusát. Azokét, akik még hittek a vérvádakban és abban, hogy a zsidók ölték meg Krisztust, és akik jól jártak a zsidók távozásával, minthogy elfoglalták otthonaikat és eltulajdonították javaikat. Természetesen Claude Lanzmann *Soájára* gondolok.

Amikor 1985-ben, három évvel Kieślowski *Tízparancsolata* előtt bemutatták, a *Soá* kilenc és fél órás interjúi – a táborok zsidó túlélőivel, lengyelekkel és korábbi nácikkal – heves védekező válaszra készítették a lengyel kormányzatot, amely azzal vádolta meg Lanzmant, hogy igazságtalanul ábrázol minden lengyelt antiszemitaként.¹³ Nem áll szándékomban a Lanzmann lengyel-ábrázolására vonatkoznak vitákat elemezni itt. Inkább azt szeretném bemutatni, hogy Kieślowski ismétlődően idéz a *Soából* a filmjében. Ezáltal Lanzmann művét a sajátja intertextusaként vagy kiegészítéseként állítja be (ahogyan ezt Hare művével is tette), és a *Soának* a lengyel antiszemitizmusról szóló egész fejtegetését a *Rövidfilm a gyilkolásról* implicit részévé teszi.

Pontosan hogyan is idéz Kieślowski a *Soából*? A tehervagonokat húzó mozdonyról és a zakatoló kerekekről fölvetett totál a gyilkossági jelenetben mind olyan képek és hangok, amik számtalanszor visszatérnek Lanzmann filmjében. A *Soá*

valóban egy kódával fejeződik be a zsidók deportálásáról és megsemmisítéséről szóló részletes beszámolóhoz, ami egy, a kerekek magasságából készített, szavak nélküli, mozdulatlan, több mint egy perces felvétel az alkonyatban hangosan elhaladó tehervagonokból álló végtelen vonatról. De mindezeket túl, Kieślowski számos ábrázolása a visszanezésről – legyenek ezek akár vizuális képek, verbális mozzanatok vagy intrapszichés visszaforgatások – mind olvasható annak az ikonikus képnek az idézéseként, amit Lanzmann használ vezérmotívumként filmje egységesítéséhez és megszakításához. A lengyel mozdonyvezető, Henrik Gawkowski ismétlődő képére utalok, aki a lengyel városokból zsidók tömegét szállította az állomásra Treblinkába és, többször egy héten, egyenest a haláltáborba.

Hogy ez a felvétel elkészüljön, Lanzmann kibérelt egy mozdonyt, és megkérte Gawkowskit, a filmben szereplő szimpatikus lengyelek egyikét, mutassa be, amit tenni szokott. Noha a mozdonyhoz nem csatoltak vagonokat, Gawkowski lelkileg visszautazni látszik az időben (fölidézve Jacek intrapszichés időutazását), és újraél egy múltban számtalanszor megismételt mozzanatot. Ahogy a füstökádó mozdony odaér Treblinka állomására, és Gawkowski a vonatfütyöt fújja (olyan akusztikus jelentő ez, amit Kieślowski idéz a gyilkossági jelenet során, a taxi dudájával és a vonatkürttel), négy alkalommal néz hátra, mintha a tehervagonok zsidókkal telezsúfolt hosszú sorát nézné, amik mögötte szoktak vonulni. Azután, még háromszor visszapillantva, egy saját torkát elvágó mozdulatot tesz, mintha sorsukra figyelmeztetné a zsidókat a vagonokban (14. kép).



14. kép: Henrik Gawkowski hátrapillant és „elvágyja a torkát”

(Egy másik jelenetben lengyel parasztok teszik meg ugyanezt a gesztust, amikor mosolyogva mesélik Lanzmann-nak, hogy jelezték a zsidóknak a mezőik mellett elhaladó vonatban, hogy mi vár rájuk – hangvételük és attitűdjük, ahogyan erről Lanzmann számos interjúban beszámolt, szadista volt.) Gawkowski, akinek mímelt torokelvágását vizuálisan megkettőzi a taxisofőr megfojtása és Jacek akasztása (és természetesen Joe Mortimer szó szerinti torokelvágása a *Wetherbyben*), szintén egy másik „részeg vezető”, aki akaratlanul is gyilkosságba keveredik (ahogyan Jacek barátja a traktoron). A németek, számol be Gawkowski, vodkát adtak neki (és más mozdonyvezetőknek), hogy érzéketlenné tegyék a látott szörnyűségek iránt, a zsidók sikolyai iránt, amiket hallott, és az égő testek bűze iránt, amit szagolt. Megivott „minden cseppet”, magyarázza Lanzmann-nak, de ez sem volt elég, és kellett még vennie a saját pénzén, hogy „lerészegedjen”.¹⁴

Emlékezni és dokumentálni azt, ami feledésbe, elhallgatásba és elfojtásba merült, ez Lanzmann agendája. Kieślowski filmje, akár tudatosan, akár (sokkal inkább) tudattalanul kezd vizuális, akusztikus és verbális dialógusba a *Soával*, szintén a felejtéssel és az emlékezéssel foglalkozik, minthogy a visszapillantás számos iterációja annak szükségességét fejezi ki, hogy a lengyelek, akik a zsidó népiertást elfojtani, hacsak nem kitörölni szándékozó szovjet rezsim alatt éltek, visszatekintsenek arra, amit traumatikus történetükben elhallgattak, elfojtottak vagy kriptába zártak. A *Rövidfilm a gyilkolásról* így tehát több, mint Jacek személyes története egy meggyászolatlan és elmondhatatlan titkos szerelemről, ami egy intrapszihés kriptában élve eltemetve él tovább. És többről szól, mint a keresztény lengyel mártíromság kollektív traumája a náci és a szovjet elnyomók kezében, és a holtak milliói, akiknek a temetését és elgyászolását 1988-ban a kommunista rendszerben még elmulasztották. Arról is szól, hogy Lengyelországnak el kell temetnie, meg kell gyászolnia zsidó halottjait, és emlékeznie kell rájuk, akiknek a hamvai még szétszórva fekszenek, illő sírok nélkül a lengyel föld rögei között.

Egy, a lengyel antiszemitizmusról és a népnek a holokausztra adott háború utáni válaszáról szóló megbeszélés során a lengyel születésű Jan Tadeusz Gross történész és szociológus sajnálatát fejezte ki, hogy „mi [lengyelek], sohasem gyászoltuk el illően zsidó polgártársaink sorsát. Nem szenvedtük át és nem sirattuk el a zsidókra a háború alatt mért csapást” (Polonsky and Michlic 2004, 265). Kieślowski filmje kriptikusan fölveti azt a kérdést, hogy vajon egyes lengyelek azért nem gyászolhatták el „illően” zsidó halottaikat, mert, számukra, a zsidók sohasem haltak meg igazán. Ehelyett inkább lélekben élve el lettek temetve egy kriptába, amit kollektíve épített a lengyel lakosságnak ez a része:

egy kriptába, ami lehetővé teszi a veszteség radikális tagadását, miközben bekapszulázza a szégyenletes, kimondatlan antiszemitizmust, ami passzívan, hacsak nem nyíltan hozzájárult a történetekhez. Talán jobban megérthetjük egy ilyen kripta tüneteiként egy karmelita kolostor fölállításának megdöbbentő aktusát Auschwitz bensejében, 1984-ben, valamint a rákövetkező évek ingadozó kormányzati diskurzusát és a lengyel bíborosi kar antiszemita retorikáját (ami még a zsidóellenes kommunista rezsim bukása után is folytatódott) arról, hogy ki halt meg a táborokban és kiről kell megemlékezni, és a csaknem disszociatív tagadást is, ami elhárítja a elismerés, gyászolás és az ott meggyilkolt zsidókra való emlékezés szükségességét.¹⁵

Ehhez hasonlóan megérthetjük azt a fikciót, amit a lengyel kormány tagjai, a sajtó és az akadémiai testület hatvan éven át változatlanul hagytak, hogy Jedwabne lengyel falu zsidó lakosságát 1941. július 10-én a náci *Einsatzgruppen* (SS mozgó gyilkoló osztagok) gyilkolta le. Jan Gross mélysárlással kapcsolatos kutatásának 2000-ben történt lengyelországi publikációját követően – amelyek kimutatták, hogy a gyilkosok valójában keresztény lengyelek voltak, ugyanabból a faluból – a lengyel kormányzat hivatalosan elismerte az öldöklés rettenetes igazságát. Számos történész, újságíró és a papság mindemellett vitatták Gross eredményeit, megkérdézve, hány zsidó élt valójában Jedwabnében, hányat öltek ténylegesen meg, és hogy mennyiben cselekedtek önmaguktól a lengyelek, vagy mennyire kényszerítették őket erre a nácik.¹⁶

A *Rövidfilm a gyilkolásról* ezért több egy, a börtönbüntetésről szóló mélységesen fölkaparó filmnél. A film 1988-ban olyan optikai lencse volt, amelyen keresztül a lengyel nézőknek, akik egy évvel később kikerülhettek Jaruzelski uralma alól, hogy a demokratikus Európába való integráció új kihívásaival szembesüljenek, vissza kellett pillantania, és reflektálnia kellett azokra az eseményekre és traumákra, amik szükségszerűen történelmük e pontjára juttatták őket. Kieślowski emlékezetesen szötte egybe a filmszerűt és a pszichoanalitikusát, ennél fogva a film mindenki – nem csupán a lengyelek – számára ma is fölhívás arra, hogy törekedjenek a látásunkat színező és korlátozó ideologikus, vallási és szociokulturális szűrők megszüntetésére annak érdekében, hogy tisztábban lássuk, az intolerancia és az kirekesztés drámái miként kísérthetnek tovább egyéneken és társadalmakban, és miként állják el a veszteségek eltemetése és meggyászolása megkerülhetetlen emberi szükségletének útját.

Hárs György Péter fordítása

JEGYZETEK

- 1 A film mozifilm változata a Dekalog ötödik részének – annak a tíz rövidfilmből álló sorozatnak, amelynek minden darabja a Tízparancsolattal függ lazán össze, és amik ugyanazon lakótelepen és a körül játszódnak Varsóban –, amit a rendező a lengyel tévé számára készített 1988–1989-ben. Rövidfilm a gyilkolásról [Krótki film o zabijaniu], director, Krzysztof Kieślowski, forgatókönyv Krzysztof Kieślowski és Krzysztof Piesiewicz, fényképezte Slawomir Idziak, producer Ryszard Chutkowski (MK2, Film Polski, 1987; DVD Kino on Video, 2004).
- 2 Lásd többek közt: Rosenbaum (2004, 157.); Ellis and Wexman (2002, 288–289); Kaufmann (1996, 26-27); Kickasola (2004, 200.); és O’Sullivan (2009, 217-218).
- 3 Kieślowski maga közel állt ahhoz, hogy megsokszorozott házi jeleneteket javasoljon, amiket a lakások ablakai rejtenek, amikor egy, a Dekalog forgatókönyveit bevezető interjúban azt magyarázta, hogy ő és szerzőtársa, Krzysztof Piesiewicz elhatározták, hogy a cselekmény színhelye egy óriási lakótelep lesz, „hasonló ablakok ezreivel, amiket a kezdő képsor foglal keretbe. Minden egyes ablak mögött, mondtuk magunknak, van egy élő emberi lény, akinek az elméje, a szíve és még inkább a gyomra érdemes a tanulmányozásra.” Lásd Kieślowski and Piesiewicz (1991, xiii).
- 4 Ábrahám Miklós és Török Mária a „Mourning or Melancholia: Introjection versus Incorporation” (1972) című nagy hatású cikkében (125-138) újradefiniálta az introjekció fogalmát, olyan folyamatként, amelynek során az Én libidinózusan megterhelt tárgyakat fogad magába, köztük a veszteséghez kapcsolódó tárgyakat, és kiterjeszti és újraformálja önmagát, hogy új élményeket nyeljen el. A normális pszichológiai fejlődés és a gyász ily módon egy akadálytalan introjekciós folyamattól függenek, míg az egészséges gyászolás magában foglalja az egyén azon képességét is, hogy valahogyan nyelviileg kifejezze a veszteséget. Azokban az esetekben, amikor az egyén az elveszített tárggyal olyan titkon osztozik, ami túlságosan szégyenletes ahhoz, hogy kifejezhesse, az introjekció gátlást szenved, a normális gyázmunka megreked, az elveszített tárgy a titokkal együtt „megőrző elfojtás” alá kerül, és élve befalazódik vagy „bekebeleződik” egy kriptába az Énen belül. A kripta fönntart egy felületi status quo-t azáltal, hogy a kimondatlan traumát elszigeteli attól a dinamikus mechanizmustól, ami jellemzően visszahozná az elfojtottat a tudattalanból. És a kripta megvédi az Ént attól, hogy asszimilálnia kelljen a veszteséget vagy gyázmunkába kelljen fognia, minthogy pincseszerű falai elszigetelik a szégyenletes titkot és az elveszített tárgyat az Én földolgozó, introjektív mechanizmusaitól. A filmes, irodalmi és kulturális elemzés kontextusában hosszasan tárgyalom a kripta, az introjekció, az inkorporáció és az anaszémia fogalmait és működését (lásd Rashkin 1992, ch. 1; Rashkin 2008).
- 5 *Wetherby*, rendezte David Hare, a forgatókönyvet írta David Hare, fényképezte Stuart Harris, producer Simon Relph (Greenpoint Films, 1985; DVD Home Vision Entertainment, 2004).
- 6 Az, hogy a *Wetherbyt* egy öngyilkosság mozgatja, megerősíti Jacek öngyilkosságának ezt az olvasatát. Továbbá megkockáztatnám, hogy Joe Mortimer megölése szintén értelmezhető kriptikus öngyilkossági aktusként, válaszul Jean Travers döntésére, szüleinek a házasságukkal való ellenérzéseivel szemben, hogy ne menjen hozzá feleségül, mielőtt a háborúba megy. Mortimer követi egy pilóta bajtársát egy veszélyesen elhagyatott pókerbarlangba, ahol egy kis csapat maláj játszik. A barátja bedrogozik, és amikor a maláj fölajánlja a segítségét, Mortimer – öngyilkos módon – besétál egy hátsó szobába, ahol elvágják a torkát.

- 7 A Jaruzelski által kihirdetett statáriumhoz vezető politikai és társadalmi eseményekre nézvést lásd bővebben: Ash (1983).
- 8 A statisztikák eltérnek a második világháború alatt elszenvedett lengyel veszteség tekintetében. A megbízható becslések hasznos összegzéséhez lásd: Pjotrowski (1998, 304-306) és Gross (2002). A klérus elpusztított tagjainak számára vonatkozóan lásd: Pjotrowski (1998, 302) és Anonymous (1967, 481-483). Ez az esszé azt állítja, hogy a 10017 fős lengyel klérusból (papok, lelkészek, apácák) 2647 pusztult el a háborúban, noha jóval többet küldtek koncentrációs táborokba. A hivatalnokok és értelmiségiek meggyilkolásáról és a szüleiktől elvett gyerekekről, akiket Németországba küldtek, hogy germanizálódjanak, lásd: Dwork and Jan van Pelt (2002, 150). Végül, Varsó lerombolásáról és Sztálin azon döntéséről, hogy visszatartsa a Vörös Hadsereget a felkelők megsegítésétől, lásd: Davies (2004).
- 9 Az Eichmann tárgyalásának közvetítése által fölvetett kérdésekről lásd: Shandler (2001). Eichmann pályafutásának, elfogásának és perének részletesebb összefoglalásához lásd: Cesarani (2006).
- 10 A Lázár askenázi zsidó név, a héber Eleázárból ered, ami azt jelenti: „Isten segített”. Lásd: Hanks and Hodges (1988).
- 11 Míg Auschwitz-Birkenau bezárta a kemencéket, amelyek kéményeken keresztül eregették a füstöt, hasonlóan azokhoz, amiket ezen a felvételen látunk, a krematóriumok a legtöbb lengyel haláltáborban, köztük Treblinkában is, nyitottak voltak, és bennük a testeket hatalmas árkokban hamvasztották el. Ezeket a nyitott üregeket gyorsabban lehetett kiépíteni és gyorsabban lehetett nagyobb mennyiségű testet elégetni bennük, mint a zárt kemencékben. Ahogyan a füst gomolyog a lovas felvételen, ezek is füsttel és hamuval lepték be az eget. A treblinkai krematóriumokról bővebben lásd: Arad (1987, 173-178).
- 12 Lásd Stok (1993, 161). A filmről szóló DVD-én látható egyik interjúban, Idziak elmagyarázza, hogy megpróbálta vizuálisan megragadni a filmen „a szenny költészetét.”
- 13 Szurek (2007) kitűnően taglalja a lengyel kormányzat *Soára* adott reakcióit és az ezt követő –kormányhivatalnokok, újságírók, történészek, a klérus és filmkritikusok között zajló – vitát Lanzmann állítólagos lengyelelleses attitűdjéről, a lengyel egyháznak a holokauszt folyamán a zsidókkal szemben tanúsított ellenséges hozzáállásának kérdéséről és arról a tendenciáról, hogy egyes lengyel történészek inkább helyeztek hangsúlyt Lengyelország nemzeti mártíriumára, mintsem a lengyelek „közömbösségére” vagy „közös felelősségére” a hazai zsidók sorsa iránt. Lásd még: Ash (2007); és Irwin-Zarecka (1989). A lengyel antiszemitizmus és a lengyel zsidóság megsemmisítése közti, második világháború alatti és utáni viszony tágabb tanulmányozásához lásd: Gross (2000). Miközben elismeri, hogy számos bátor lengyel kockára tette az életét hogy zsidókat mentsen (több lengyelt tüntettek ki a Yad Vashem emlékhelyen a Világ Igaza elismeréssel, mint más nemzetbelieket), Gross meggyőző eseteket hoz föl a lengyel antiszemitizmus hozzájárulására a keresztény lengyelek és a náciak közti jelentős összejátszáshoz a zsidók kifosztásában, deportálásában és végső megsemmisítésében. Lásd még ugyanebben a kontextusban: Zimmerman (2003).
- 14 *Soá*. Rendezte Claude Lanzmann, fényképezte Dominique Chapius, Jimmy Glasberg, William Lubchansky, producer Les Films Aleph, Historia Films, és a francia Kulturális Minisztérium (Les Films Aleph, 1985; DVD New Yorker Films Artwork 2003). A Gawkowskival készült interjú az első lemezen található.
- 15 Lásd: Rittner and Roth (1991); Irwin-Zarecka (1989, 154-155); és Berger, Cargas, and Nowak (2004). A rendházat végül 1993-ban eltávolították, viszont egy hatalmas keresztet

állítottak Birkenauban, 1979-ben egy II. János Pál pápa által celebrált miséhez, amit 1988-ban átszállítottak a táboron kívülre, ahol ott is maradt. A háború utáni lengyelországi antiszemitizmus elemzéséhez, beleértve a beszámolót az 1946-os kielcei pogromról – amelynek során több mint negyven, a holokausztot túlélő zsidót gyilkoltak meg, amikor visszatértek, hogy újra elfoglalják otthonaikat ebben a lengyel városban – lásd Gross (2006).

- 16 Lásd: Gross (2001). Gross becslését, miszerint 1600 zsidót gyilkoltak meg, éppúgy vitatják egyes történészek, mint azt az állítását, hogy a lengyelek önszántukból cselekedtek így, míg egy kicsiny német egység hagyta, hogy a mészárlás megtörténjék, anélkül, hogy ők maguk részt vettek volna benne. 2002 októberében a Nemzeti Emlékezet Intézete, egy lengyel kormányzati intézmény, amit a lengyel nemzet ellen elkövetett bűnök dokumentálásával bíztak meg, megjelentetett egy kétkötetes jelentést, amely szerint a későbbi kutatások igazolták Gross állításait, noha a jelentés megkérdőjelezte az 1600 áldozat becsült számát (anélkül, hogy saját becsléssel szolgált volna). Bővebben erről és a Gross munkája körüli vitáról, bele értve ebbe a hivatalos kormányzati álláspontot, az egyházi tisztviselők hozzászólásait, a jedwabnei lakosok vallomásait, lengyel történészek ellentétes értelmezéseit és a Lengyelországon kívül élő történészek fejtegetéseit, lásd: Polonsky and Michlic (2004).

IRODALOM

- ABRAHAM, N. – TOROK, M. (1972). Mourning or Melancholia: Introjection versus Incorporation. In: N. Rand (ed., trans.): *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis. Vol. 1.* (pp. 125–138). Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- ANONYMOUS. (1967). Poland: The Church in Poland, 1939–1965. In: *New Catholic Encyclopedia.* New York: McGraw-Hill, 11:481–83.
- ARAD, Y. (1987). *Belzec, Sobibor, Treblinka: The Operation Reinhard Death Camps.* Bloomington: Indiana University Press.
- ASH, T. G. (1983). *Polish Revolution.* New York: Scribner.
- ASH, T. G. (2007). The Life of Death. In: Stuart L. (ed.): *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays.* (pp. 135–147). Oxford: Oxford University Press.
- BERGER, A. L. – CARGAS, H. J. – NOWAK, S. (eds.) (2004). *The Continuing Agony: From the Carmelite Convent to the Crosses at Auschwitz.* Lanham, MD: University Press of America.
- CESARANI, D. (2006). *Becoming Eichmann: Rethinking the Life, Crimes, and Trial of a "Desk Murderer."* Cambridge, MA: Da Capo.
- DAVIES, N. (2004). *Rising '44: The Battle for Warsaw.* New York: Viking.
- DWORK, D. – VAN PELT, R. J. (2002). *Holocaust: A History.* New York: Norton.
- ELLIS, J. C. – WEXMAN, V. W. (2002). *A History of Film.* Boston: Allyn and Bacon.
- GROSS, J. T. (2000). A Tangled Web: Confronting Stereotypes Concerning Relations Between Poles, Germans, Jews, and Communists. In: István Deák, Jan T. Gross, Tony Judt (eds.): *The Politics of Retribution in Europe: World War II and Its Aftermath.* (pp. 74–129). Princeton: Princeton University Press.

- GROSS, J. T. (2001). *Neighbors: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland*. Princeton: Princeton University Press. Magyarul: *Szomszédok. A jedwabnei zsidók kiirtása*. Budapest: Új Mandátum Kiadó, 2004.
- GROSS, J. T. (2002). *Revolution From Abroad: The Soviet Conquest of Poland's Western Ukraine and Western Belorussia*. Princeton: Princeton University Press.
- GROSS, J. T. (2006). *Fear: Anti-Semitism in Poland After Auschwitz. An Essay in Historical Interpretation*. New York: Random House.
- HANKS, P – HODGES, F – GOLD, D. L. (eds.) (1988). Jacek. In: *A Dictionary of Surnames*. (p. 276.) Oxford: Oxford University Press.
- IRWIN-ZARECKA, I. (1989). *Neutralizing Memory: The Jew in Contemporary Poland*. New Brunswick, NJ: Transaction.
- KAUFMANN, S. (1996). Exit Marches. *The New Republic*, February 5, pp. 26–27.
- KICKASOLA, J. G. (2004). *The Films of Krzysztof Kiesłowski: The Liminal Image*. New York: Continuum.
- KIEŚŁOWSKI, K. – PIESIEWICZ K. (1991). *Decalogue: The Ten Commandments*. (Trans. Phil Cavendish, Susannah Bluh.) London: Faber and Faber.
- O’SULLIVAN, S. (2009). The Decalogue and the Remaking of American Television. In: Steven Woodward (ed.): *After Kiesłowski: The Legacy of Krzysztof Kiesłowski*. Detroit: Wayne State University Press.
- PJOTROWSKI, T. (1998). *Poland's Holocaust: Ethnic Strife, Collaboration with Occupying Forces, and Genocide in the Second Republic, 1918–1947*. Jefferson, NC: McFarland and Co.
- POLONSKY, A. – MICHLIC, J. (eds.) (2004). *The Neighbors Respond: The Controversy Over the Jedwabne Massacre in Poland*. Princeton: Princeton University Press.
- RASHKIN, E. (1992). *Family Secrets and the Psychoanalysis of Narrative*. Princeton: Princeton University Press.
- RASHKIN, E. (2008). *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture*. Albany: State University of New York Press.
- RITTNER, C. – ROTH, J. K. (eds.) (1991). *Memory Offended: The Auschwitz Convent Controversy*. New York: Praeger.
- ROSENBAUM, J. (2004). The Human Touch: Decalogue and Fargo. In: *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- SHANDLER, J. (2001). The Man in the Glass Box: Watching the Eichmann Trial on American Television. In: Barbie Zelizer (ed.): *Visual Culture and the Holocaust*. (pp. 91–110). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- STOK, D. (ed.) (1993). *Kieślowski on Kiesłowski*. Boston: Faber and Faber.
- SZUREK, J-CH. (2007). Shoah: From the Jewish Question to the Polish Question. In: Stuart Liebman (ed.): *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. (pp. 149–169). Oxford: Oxford University Press.
- ZIMMERMAN, J. D. (ed.) (2003). *Contested Memories: Poles and Jews During the Holocaust and Its Aftermath*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

* * *