

SHOSHANA FELMAN

I en tid av vittnesmål: Claude Lanzmanns *Shoah*¹

I

Historia och vittnesmål, eller Berättelsen om en ed

”Om någon annan kunde ha skrivit mina berättelser,” skriver Elie Wiesel, ”skulle jag inte ha skrivit dem. Jag har skrivit dem för att avlägga vittnesmål. Min roll är rollen av ett vittne... Att inte berätta, eller att berätta en annan berättelse, är... att begå mened.”²

Att bära vittnesmål är att ta ansvar för sanningen: att tala, underförstått, inifrån den rättsliga förpliktelsen och det juridiska imperativet hos vittnets ed.³ Att vittna – inför en domstol eller inför historiens och framtidens dom; att vittna, likaledes, inför en publik av läsare eller åskådare – är mer än att endast rapportera ett faktum eller en händelse, mer än att berätta vad som har upplevts, upptecknats, och blivit ihågkommet. Minnet besvärjs här väsentligen för att *tala till* någon annan, för att göra intryck på en lyssnare, för att *vädja* till ett samfund eller en grupp individer. Att vittna är alltid, i överförd mening, att ta plats i vittnesbåset, eller att ta vittnets plats i den utsträckning som vittnets berättade redogörelse på en gång är engagerad i en vädjan och bunden av en ed. Att vittna är således inte bara att berätta, men att förbinda sig, och att förbinda berättelsen, till andra: att *ta ansvar* – i tal – för historien eller för sanningen hos en tilldragelse, för något som av definition övergår det personliga i det att det har en generell (icke-personlig) giltighet och generella konsekvenser.

Men om det väsentliga hos vittnesmålet är opersonligt (för att möjliggöra ett beslut av en domstol eller jury – metaforisk eller inte – om den sanna naturen hos en tilldragelse; för att möjliggöra en objektiv rekonstruktion av hur historien var, utan att ta hänsyn till vittnet), varför är då vittnets tal så unikt, bokstavligen oersättligt? ”Om någon annan kunde ha skrivit mina berättelser, skulle jag inte ha skrivit dem.” Vad innebär det att vittnesmålet inte kan rapporteras, eller berättas, av någon annan i dess funktion som vittnesmål? Vad betyder det att en berättelse – eller en historia – inte kan berättas av någon annan?

Shoshana Felman, ”In an Era of Testimony: Claude Lanzmann’s *Shoah*”, i *Yale French Studies* 79, *Literature and the Ethical Question*, ed. Claire Nouvet (New Haven, 1991), ss. 39-81.

Det är denna fråga, enligt min mening, som visar vägen för Claude Lanzmanns banbrytande arbete i hans film *Shoah* (1985), och den utgör på en gång filmens djupa ämne och den chockerande styrkan i dess originalitet.

En syn på verkligheten

Shoah är en film uppbyggd enbart av vittnesmål: förstahandsvittnesmål av deltagare i den historiska upplevelsen av Förintelsen, intervjuade och filmade av Lanzmann under de elva år som föregick produktionen av filmen (1974-1985). *Shoah* bringar till liv Förintelsen med en sådan styrka (en styrka som ingen tidigare film om detta ämne kunnat uppnå) att den radikalt förskjuter och skakar om inte bara alla vanliga idéer vi kan ha haft om den, men också vår syn på verkligheten som sådan, vår förståelse av vad världen, kulturen, historien och våra liv i den, består av.

Men filmen är inte enbart, eller i första hand, ett historiskt dokument om Förintelsen. Det är på grund av detta, till skillnad från tidigare filmer om ämnet, som den systematisk vägrar att använda några historiska arkivfilmer. Den utför sina intervjuer, och tar sina bilder, i nutiden. Snarare än att helt enkelt vara en film om det förflutna, erbjuder filmen en desorienterande syn på nutiden, en tvingande djup och förvånande insikt om det komplexa *förhållandet mellan historia och vittnande*.

Det är en film om att bära vittnesmål: om bevittnandet av en katastrof. Det som är bevittnat är gränsupplevelser vars överväldigande styrka ständigt sätter gränserna för vittnena och vittnandet på prov, på samma gång som den ständigt rubbar och ifrågasätter själva gränserna för verkligheten.

Konst som vittne

I andra hand är *Shoah* en film om *relationen mellan konst och vittnande*, om film som ett medium vilket *utvidgar* förmågan att bära vittnesmål. För att förstå *Shoah* måste vi utforska frågan: vad är det som vi som åskådare bevittnar? Denna utvidgning av vad vi i vår tur kan bevittna är, emellertid, inte bara beroende av reproduktionen av händelser, men av styrkan hos filmen som konstverk, av känsligheten hos dess filosofiska och konstnärliga struktur och av komplexiteten hos den kreativa process den sätter igång. "Sanningen dödar möjligheten till fiktion," sa Lanzmann i en tidningsintervju.⁴ Men sanningen dödar inte möjligheten av konst – tvärtom, den behöver den för sin överföring, för sitt förverkligande i vårt medvetande som vittnen.

Slutligen, *Shoah* förkroppsligar möjligheten hos konst inte bara att vittna, men också att *ta vittnets plats*: filmen tar ansvar för sin tid genom att framställa betydelsen av vår tid som en *tid av vittnesmål*, en tid i vilken vittnandet självt har genomgått ett stort trauma. *Shoah* låter oss bevittna en *historisk kris hos vittnandet*, och visar oss hur, genom detta trauma, att bära vittnesmål, i alla betydelser hos ordet, blir en *kritisk* aktivitet.

På alla dessa skilda nivåer ställer Claude Lanzmann envist samma obevekliga fråga: vad betyder det att vara ett vittne? Vad betyder det att vara ett vittne till Förintelsen? Vad innebär det att vara vittne till filmens förlopp? Vad betyder vittnesmålet,

om det inte bara är (som vi vanligen förstår det) observerandet, fasthållandet, ihågkommandet av en händelse, utan även en helt unik och oersättlig topografisk *position* i förhållande till en händelse? Vad innebär vittnesmålet, om det är det unika hos *framförandet av en berättelse* som består av det faktum att, liksom en ed, den inte kan utföras av någon annan?

Den västliga bevislagen

Det unika hos det narrativa framförandet av vittnesmålet springer ur vittnets oersättliga handling av den seende akten – från det unika hos det att vittnet ”ser med sina egna ögon.” ”Herr Vitold,” säger ledaren för Judiska Bund till den polske kuriren Jan Karski, som rapporterar i sitt filmade vittnesmål trettiofem år senare, när han berättar hur den judiske ledaren uppmanade – och övertalade – honom att bli ett viktigt ögonvittne: ”Jag känner den västliga världen: Ni kommer att tala till engelsmännen... Det kommer att stärka er rapport om ni kan säga: *Jag såg det själv*.”⁵

I den rättsliga, filosofiska och kunskapsteoretiska traditionen i väst, baseras vittnande på, och definieras formellt genom, förstahandsseende. ”Ögonvittnesmål” konstituerar det mest avgörande bevismaterialet i rättsalar. ”Advokater har oräkneliga regler rörande hörsägen, karaktären hos den svaranden eller vittnet, åsikter givna av vittnet, och liknande, vilka på det ena eller andra sättet är avsedda att förbättra faktafinnandeprocessen. Men viktigare än något av dessa – och möjligen viktigare än alla tagna tillsammans – är informationen från ögonvittnets vittnesmål.”⁶

Film, å andra sidan, är den konstform *par excellence* som, liksom rättsalen (om än för andra syften), anropar ett *vittnande* genom *seende*. Hur använder filmen det visuella mediet för att reflektera över ögonvittnets vittnesmål, både som bevislag för sin egen konst och som bevis för historien?

Offer, gärningsmän och åskådare: om seende

Eftersom vittnesmålet är unikt och oersättligt, är filmen ett utforskande av *skillnaderna* mellan heterogena perspektiv, mellan vittnesmålsliga positioner vilka varken kan assimileras av, eller underordnas, varandra. Där finns, först och främst, skillnaderna i perspektiv mellan tre grupper av vittnen, eller tre serier av intervjuade; de verkliga historiska karaktärerna vilka – i respons till Lanzmanns förfrågan, spelar sin egen roll som de sällsamt verkliga skådespelarna i filmen – faller in i tre huvudkategorier:⁷ de som bevittnade katastrofen som dess *offer* (de överlevande judarna); de som bevittnade förödelsen som dess *gärningsmän* (de före detta nazisterna); de som bevittnade förödelsen som *åskådare* (polackerna). Vad som står på spel i denna uppdelning är inte bara en skillnad i perspektiv eller grader av medbrottslighet och känslomässigt deltagande, utan *ojämförbarheten* av skilda topografiska och kognitiva positioner, mellan vilka diskrepanserna inte kan överbryggas. Det som filmens kategorier visar är, mer konkret, *tre skilda modaliteter hos den seende akten*.

I själva verket differentieras offren, åskådarna och gärningsmännen här inte så

mycket genom vad de verkligen ser (vad de alla ser, även om det är ett diskontinuerligt seende, tillåter faktiskt en bekräftande logik), som genom vad och hur de *inte ser*, genom vad och hur de *misslyckas att bevittna*. Judarna ser, men de förstår inte meningen och destinationen av vad de ser, överväldigade av förlust och bedrägeri, de är blinda för betydelsen av vad de bevittnar. Richard Glazar berättar om ett slående ögonblick av seende parad med oförståelse, ett exemplariskt ögonblick i vilket judarna misslyckas att läsa, eller dechiffrera, de visuella tecknen och den synliga betydelsen de trots detta ser med sina egna ögon:

Helt plötsligt, mycket långsamt svängde tåget av från huvudspåret och rullade genom en skog. Och som vi tittade ut – vi hade lyckats öppna fönstret – såg den gamla mannen i kupén någon... "Var är vi?" Och den andre gjorde en konstig gest. Så här! [*drar ett finger över sin strupe*] Över strupen...
Och en av er frågade honom?
 Vi frågade inte med ord, men med tecken: "Vad är det som händer här?" Och den andre gjorde den där gesten. Så här. Men vi ägnade honom inte mycket uppmärksamhet, vi kunde inte begripa vad han menade. (s. 45)

Polackerna, till skillnad från judarna, *ser*, men som åskådare, de *tittar* inte riktigt, de undviker att titta direkt, och därigenom *förbiser* de på en gång sitt ansvar och sin medbrottslighet som vittnen:

Man kunde inte titta åt det hållet. Man kunde inte tala till en jude. Även om man gick förbi på vägen här, kunde man inte titta dit.
Tittade de i alla fall?
 Ja, skåpbilar kom hit och sedan flyttade man judarna längre bort. Man kunde se dem, men bara i smyg! Med ögonkast från sidan. (ss. 110-111)

Nazisterna, å andra sidan, ser till att både judarna och utrotningen förblir osedda, osynliga; dödslägren är för detta syfte omgivna av en skärm av träd. Franz Suchomel, en före detta vakt vid Treblinka, vittnar:

Invävda i taggrädsstängslet fanns grenar från barrträd. Det kallades "kamouflage"...
 Och allt var avskärmat. Allt, allt. De kunde inte se ut, varken till höger eller vänster. Ingenting. Man kunde inte se genom det... Omöjligt. (s. 124)

Det är ingen tillfällighet att, medan detta vittnesmål fortskrider, det är svårt för oss som betraktare av filmen att se vittnet, som filmas i hemlighet: som är fallet med de flesta före detta nazister, gick Franz Suchomel med på att besvara Lanzmanns frågor men inte att bli filmad; med andra ord, han gick med på att ge vittnesmål, men på villkoret att *han*, som vittne, inte skulle bli sedd:

Herr Suchomel, vi pratar inte om er, utan bara om Treblinka. Ty ni är ett mycket viktigt ögonvittne, och ni kan förklara vad Treblinka var.
 Men använd inte mitt namn.
Nej, nej, jag har lovat er. (s. 67)

I de suddiga bilderna av ansikten tagna med en hemlig kamera, som måste filmas genom olika väggar och skärmar, låter filmen oss se konkret, genom den kompromiss som oundvikligen inkräktar på *vårt* seende (vilket, med nödvändighet, materiellt blir ett *igenomskådande*), hur Förintelsen var ett historiskt angrepp på seendet och hur, även idag, gärningsmännen i stort är osynliga: "Allt var avskärmat. Allt, allt. De kunde inte se ut, varken till höger eller vänster... Man kunde inte se igenom det."

Figuren

Kärnan i nazisternas plan är att göra sig själva – och judarna – fullständigt osynliga. Att göra judarna osynliga inte bara genom att döda dem, inte bara genom att stänga in dem i "kamouflerade", osynliga dödsläger, men genom att reducera även materialiteten hos de döda kropparna till rök och aska, och vidare, genom att reducera den radikala ogenomträngligheten av *synen* av de döda kropparna – liksom även den lingvistiska referentialiteten och bokstavligheten hos ordet "lik" – till genomskinligheten hos en ren form och till den rent retoriska metaforiskheten hos en simpel *figur*: en desinkarnerad verbal ersättning som abstrakt betecknar den lingvistiska lagen om obegränsad utbytbarhet och substituerbarhet. De döda kropparna är därför verbalt osynliggjorda, och tömda på såväl substans som specificitet, genom att behandlas, i nazijargongen, som *Figuren*: det som på en gång *inte kan ses* och *kan ses igenom*.

Tyskarna hade också sagt att det var förbjudet att använda ordet "lik" eller ordet "offer" eftersom de döda var just träklossar, de var skit... att de absolut inte hade någon betydelse, de var ingenting. Tyskarna fick oss att tala om de döda kropparna som *Figuren*, det vill säga... som marionetter, som dockor, eller som *Schmattes*, vilket betyder "trasor". (ss. 24-25)

Men det är inte bara de döda judarnas kroppar som nazisterna, paradoxalt nog, inte "såg". Det är också, i några slående fall, de levande judarna, transporterade till sin död, som förblir osynliga för chefsarkitekterna av deras slutliga förflyttning. Walter Stier, före detta chef för byrå 33 på *Reichsbahn*, chefstrafikplanerare för dödstågen ("specialtågen", med en nazistisk eufemism), vittnar:

Men ni visste väl om att dessa transporter till Treblinka eller Auschwitz...
 Naturligtvis visste vi det. Jag var den högste direktören. Utan mig kunde tågen inte nå sin destination...
Visste ni att Treblinka betydde utrotning?
 Naturligtvis inte!... Hur kunde vi veta det? Jag har aldrig satt min fot i Treblinka. (s. 149)

Ni såg aldrig ett tåg?
 Nej, aldrig... jag lämnade aldrig mitt skrivbord. Vi arbetade dag och natt. (s. 147)

På samma sätt svarar fru Michelshon, gift med en nazistisk skollärare i Chelmno, på Lanzmanns frågor:

Säg ni gasskåpbilarna?

Nej. Jo, från utsidan! De for fram och tillbaka. Jag tittade inte inuti... judarna inuti!. Jag såg bara saker från utsidan. (s. 96)

Händelsen som obevittnad

Sålunda, olikheten hos de vittnesmåsliga positionerna hos offren, åskådarna och gärningsmännen har, paradoxalt nog, ojämförbarheten i deras skilda och enskilda positioner av att *inte se* gemensamt; den radikala skillnaden mellan deras topografiska, känslomässiga och kunskapsteoretiska positioner inte bara som vittnen, men som vittnen som *inte ser*, som låter Förintelsen hända som en väsentligen obevittnad händelse. Genom vittnesmålen från sina visuella vittnen, låter filmen oss *se* konkret – låter oss *bevittna* – hur Förintelsen äger rum som det exempellösa, ofattbara historiska inträffandet av *en händelse utan ett vittne*, en händelse som historiskt utgörs av planen för den bokstavliga *utplåningen av dess vittnen*. Men det är en händelse som, dessutom, filosofiskt sett består av en förstörelse av perceptionen, av en *splittring av ögonvittnande* som sådant; en händelse, sålunda, utan vittnen, inte empiriskt, men kognitivt och perceptuellt, både därför att den utesluter seende och därför att den utesluter möjligheten av en *seende gemenskap*; en händelse som radikalt utplånar tillflykten (vädjandet) till visuell bekräftelse (av jämförbarheten mellan två olika seenden) och sålunda upplöser möjligheten av någon *bevittnande gemenskap*.

Shoah gör det möjligt för oss att se – och ger oss insikt i – tilldragelsen av Förintelsen som en absolut historisk händelse vars bokstavliga *överväldigande bevis* gör den, paradoxalt nog, till en *händelse fullständigt utan bevis*; vittnesmålets tid är en tid av icke-bevis, det är en tid för en händelse vars referentiella storleksgrad på en gång är för liten och för stor för att kunna bevisas.

Mångfalden av språk

Ojämförbarheten mellan skilda vittnesmåsliga positioner, och den heterogena mångfalden av specifika kognitiva positioner för seende och icke-seende, förstoras och fördubblas i filmen genom mångfalden av språk på vilka vittnesmålen ges (franska, tyska, sicilianska, engelska, hebreiska, jiddisch, polska); en mångfald som nödvändigtvis inbegriper några främmande språk och vilket nödvändiggör närvaron av en professionell tolk som förmedlare mellan vittnena och Lanzmann som deras intervjuare. Dubbnings teknik används inte, tolkens roll är avsiktligt inte bortredigerade från filmen – tvärtom, hon är mycket ofta närvarande på duken, bredvid Lanzmann, som ytterligare en av de verkliga aktörerna i filmen, eftersom översättningsprocessen i sig är en integrerad del av filmprocessen, deltagande både i dess scenario och i dess eget framförande av *sitt* filmiska vittnesmål. Genom mångfalden av främmande språk och den *fördröjning* som översättningen orsakar, återfinns den splittring av ögonvittnandet som konstituerar den historiska händelsen – oförmågan hos ett seende att spontant och omedelbart översätta sig till något meningsfullt – i seendet hos filmåskådaren själv. Filmerna placerar oss i positionen av vittnet som *ser* och *hör*, men

som *inte kan förstå* betydelsen av vad som pågår förrän den senare inblandningen, den fördröjda bearbetningen och översättningen av betydelsen hos den visuella och akustiska informationen av tolken, som också på en del sätt förvränger och skärmar informationen eftersom översättningen inte alltid är absolut korrekt (vilket har intygats av de åskådare som är infödda talare av de främmande språk vilka tolken översätter, och som filmen själv påpekar genom några av Lanzmanns egna inblandningar och rättelser).

Den kännbara upplevelsen av att vara främmande för filmens språk är emblematiskt för det radikalt främmande i upplevelsen av Förintelsen, inte bara för oss, men också för dess deltagare. På frågan om han bjudit in deltagarna att se filmen, svarade Lanzmann nekande: "på vilket språk skulle deltagarna se filmen?" Originalen är en fransk kopia: "De talar inte franska."⁸ Franska, Lanzmanns modersmål, är den gemensamma nämnaren till vilken vittnesmålen (och den ursprungliga textningen) är översatta. Filmen är uttänkt på detta språk och ger, i sin tur, sitt eget vittnesmål, som råkar vara främmande för alla vittnena (vilket, enligt min mening, inte är av en tillfällighet). Det är en metafor för filmen att dess språk är ett översättningsspråk och, som sådant, dubbelt främmande: att händelsen, å ena sidan, tilldrar sig på ett språk främmande för filmens språk, men också, att betydelsen hos händelsen bara kan uttryckas på ett språk främmande för händelsens språk.

Filmens titel är emellertid inte fransk och förkroppsligar sålunda återigen ett lingvistiskt främlingskap, en alienation vars betydelse är gåtfull och vars mening inte är omedelbart tillgänglig ens för den infödda franska publiken: *Shoah*, det hebreiska ord som med den definitiva artikeln (här frånvarande) betecknar "Förintelsen", men som utan artikeln gåtfullt och obestämt betyder "katastrof", benämner här det sant främmande hos språket, den sanna namnlösheten hos en katastrof som inte kan ägas av något modersmål och som, i översättningsspråket, endast kan benämnas som det *översättbara*: det som språket inte kan bevittna; det som inte kan uttryckas på *ett* språk; det som språket, i sin tur, inte kan bevittna utan att *splittra* och själv *splittras*.

Historikern som vittne

Uppgiften att dechiffrera tecknen och att bearbeta informationen – vilket vi kan kalla *översättarens uppgift*⁹ – utförs emellertid i filmen inte bara av den professionella tolken, men också av två verkliga aktörer – historikern (Raul Hilberg) och filmskaparen (Claude Lanzmann) – som, likt vittnena, i sin tur *spelar sig själva* och som, till skillnad från vittnena och likt tolken, utgör *andra-gradens vittnen* (vittnen av vittnen, vittnen av vittnesmål). Liksom den professionella tolken, om än på mycket olika sätt, är filmskaparen i filmen och historikern på duken i sin tur katalysatorer – eller aktörer – av *receptionsprocessen*, aktörer vars reflektiva bevittnande och vars vittnesmålsliga positioner hjälper vår egen reception och stödjer oss både i försöket till förståelse och i den ändlösa kampen med det främmande hos tecknen, i bearbetandet inte bara (som den professionella tolken) av vittnesmålens bokstavliga betydelse, men också av deras filosofiska och historiska betydelse.

Historikern är sålunda i filmen varken kunskapens sista ord eller den högsta auktoriteten om historien, men snarare ytterligare en topografisk och kognitiv posi-

tion hos *ytterligare ett vittne*. Filmskaparens påstående – och filmens vittnesmål – är på inget sätt *underordnat* historikerns påstående (eller vittnesmålets). Även om filmskaparen omfattar Hilbergs historiska insikter, vilka han uppenbarligen i högsta grad respekterar och från vilka han får både inspiration och instruktion, ger filmen också perspektiv på – och ger ett sammanhang till – historieforskning som sådan, genom att snubbla på (och låta oss se) historieskrivningens egentliga gränser. ”*Shoah*”, sa Claude Lanzmann, ”är verkligen inte en historisk film... Syftet med *Shoah* är inte att förmedla kunskap, trots det faktum att det finns kunskap i filmen... Hilbergs bok, *The Destruction of the European Jews*, var verkligen min bibel under många år... Men trots detta är *Shoah* inte en historisk film, den är någonting annat... För att sammanfatta i ett ord vad filmen är för mig, skulle jag säga att filmen är en *inkarnation*, en *återuppsändelse*, och att hela filmprocessen är en filosofisk process.”¹⁰ Hilberg är en talesman för en unik och imponerande kunskap om Förintelsen. Kunskap visas i filmen vara absolut nödvändig i den pågående kampen att motstå den bländande påverkan av händelsen, för att motverka ögonvittnenas splittring. Men kunskap är inte i sig själv en tillräckligt aktiv och effektiv akt av seende. Det nya hos filmens syn består just i den förvånande insikt den förmedlar om den radikala okunnighet i vilken vi alla ovetande är kastade i relation till den verkliga historiska händelsen. Denna okunnighet är inte skingrad av historien – tvärtom, den *omfattar* historien som sådan. Filmen visar hur historia används med syfte på en (pågående) historisk *process av glömmande* som, ironisk nog, inkluderar historieskrivningens gester. Historieskrivning är lika mycket resultatet av en strävan att glömma som den är resultatet av en strävan att minnas.

Walter Stier, före detta administratör på *Reichsbahn* och chefsplanerare för transporterna av judar till dödslägren, kan sålunde vittna:

Vad var Treblinka för er? ... En destination?

Ja, ingenting annat.

Men inte döden.

Nej, nej...

Utrotningen kom som en överraskning för er?

Ja, fullständigt.

Ni hade ingen aning?

Inte den minsta. Liksom detta läger, vad kallades det, vänta... som tillhörde Oppelndistriktet... Jag har det: Auschwitz.

Ja, Auschwitz var i Oppeln... Från Auschwitz till Krakow är det sextio kilometer.

Ja, det är verkligen nära! Och vi visste ingenting. Inte en aning!

Men ni visste iallafall att nazisterna, att Hitler inte tyckte om judarna?

Det ja. Det var välkänt... Men om utrotningen av dem, det var nytt för oss! Även idag finns det människor som förnekar det: ”Det kan inte ha funnits så många judar!” Har de rätt? Jag vet inte. Det är vad de säger. (ss. 150-151)

För att materialisera hans egen amnesi (av namnet Auschwitz) och hans eget påstående att *inte ha vetat*, refererar Stier här indirekt till *kunskapens anspråk* – den historiska auktoriteten – av ”revisionistiska historiker”, nya arbeten publicerade i ett antal länder av historiker som föredrar att hävda att *antalet* döda inte kan *bevisas* och, eftersom det inte finns något vetenskapligt, akademiskt hållbart bevis om den *exakta omfattningen* av massmordet, att folkmordet bara är en uppfinning, en överdrift av

judarna och att Förintelsen aldrig existerade.¹¹ ”Men om utrotningen, det var nytt för oss! Även idag finns det människor som förnekar det: ’Det kan inte ha funnits så många judar!’ Har de rätt? Jag vet inte. Det är vad de säger.” ’Jag är inte den som vet, men det finns de som vet och som säger att vad jag inte visste om inte existerade.’ ”Har de rätt? Jag vet inte.”

Dr. Franz Grassler (föredetta nazikommissarie över gettot i Warszawa), å andra sidan, imiterar själv, framför kameran, den sanna gesten hos historieskrivningen som ett alibi för *sitt* glömmande:

Ni har inga minnen från den tiden?

Mycket litet... Det är en regel: människan glömmet lättare – gudskelov! – de dåliga tiderna...

Jag kommer att hjälpa er att minnas. I Warszawa var ni Dr. Auerswalds adjunkt.

Ja...

Dr. Grassler, det här är Czerniakows dagbok. Ni är omnämnd i den.

Ah... den är tryckt... den existerar?

Han förde en dagbok som publicerades helt nyligen. Han skriver, det är den 7:e juli 1941...

Den 7:e juli 1941? Det är första gången som jag igen lär mig ett datum... Kan jag anteckna? Trots allt, detta intresserar mig också. Alltså, i juli var jag redan där! (ss. 196-197)

I linje med förnekandet av ansvar och av minnet, förkroppsligar den sanna gesten hos historieskrivningen ingenting annat än tomheten på det papper på vilka ”anteckningarna” skrivs ner.

Det nästa avsnittet i filmen visar historikern Hilberg hållande, och diskuterande, Czerniakows dagbok. Den filmiska redigeringen som sedan följer skiftar fram och tillbaka, i en sorts skyttelrörelse, mellan Grasslers ansikte (som fortsätter att uttrycka sin egen syn på gettot) och Hilbergs ansikte (som fortsätter att redogöra för innehållet i dagboken och det perspektiv som dagboksförfattaren – Czerniakow – ger på gettot). Nazikommissarien för gettot konfronteras sålunda strukturellt sett, inte så mycket med motstridiga påståenden från historikern, men med förstahandsvittnesmålet av (den nu döda) dagboksförfattaren, den judiske ledaren för gettot för vilken oundvikligheten i gettots öde ledde honom till att sätta ett slut för sitt ledarskap – och att signera sin dagbok – genom sitt självmord.

Den främsta rollen för historikern är sålunda mindre att berätta historien än att *upphäva självmordet*, att ta del i den filmiska syn som Lanzmann har definierat som en ”inkarnation” eller en ”återuppståndelse”. ”Jag tog en historiker”, kommenterade Lanzmann gåtfullt, ”så att han kom att inkarnera en död man, även om jag hade en levande som hade varit ledare för gettot.”¹² Historikern är där för att förkroppsliga, för att ge kött och blod åt den döde dagboksförfattaren. Men till skillnad från den kristna återuppståndelsen, är det filmens mening att Czerniakow *kommer till liv som en död människa*. Hans ”återuppståndelse” upphäver inte hans död. Filmens syfte är att få den döde författaren att komma till liv som historiker, och att, i sin tur, få historien och historikern att komma till liv i det unika hos en levande röst av en död man, och i tystnaden av hans självmord.

Filmskaparen som vittne

Tillsammans med historikern inkluderar *Shoah* slutligen i sin rollista (dess lista av vittnen) själva figuren av filmskaparen i det kreativa arbetet med att göra filmen. Resande mellan de levande och de döda och förflyttande sig fram och tillbaka mellan filmens olika platser och röster, är filmskaparen kontinuerligt – men diskret – närvarande i marginalen av duken, kanske som det mest tyst uttrycksfulla och uttrycksfullt tysta vittnet. Filmskaparen talar och vittnar emellertid med sin egen röst i sin tredubbla roll som filmens *berättare* (och undertecknaren – den grammatiska första personen – av manuset), som *intervjuare* av vittnena (utfrågaren och mottagaren av vittnesmålen) och som *undersökaren* (konstnären som subjektet för ett sökande efter vad vittnesmålen vittnar om; rollen av vittnet som utfrågare, och utfrågaren inte bara som den verkliga utforskaren, men som bäraren av filmens filosofiska tilltal och undersökning).

De tre rollerna hos filmskaparen blandas med varandra och existerar bara i sina relationer till varandra. Eftersom berättaren som sådan strängt taget är ett vittne, är hans berättelse begränsad till berättelsen om hans intervjuande: berättelsen består av vad intervjuaren hör. Lanzmanns fasthet som berättare består just i att tala som en intervjuare (och som en undersökare), det vill säga att avstå från att berätta någonting med sin egen röst, utom i filmens början – det enda ögonblick som direkt hänvisar filmen till den grammatiska första personen hos filmskaparen som berättare:

Handlingen börjar i vår tids Chelmno... Chelmno var den plats i Polen där judarna först utrotades med gas... Av de fyrahundratusen män, kvinnor och barn som kom hit, lämnade endast två den levande... Srebnik, överlevande från den sista perioden, var en tretton och ett halvt år gammal pojke... Det var i Israel som jag fann honom. Jag övertalade goss-sångaren att återvända tillsammans med mig till Chelmno. (ss. 16-17)

Filmens ouvertyr, berättad med filmskaparens egna ord, placerar på en gång berättelsen i nutiden och summerar det förflutna som ännu inte är närvarande som en berättelse, utan snarare som en förhistoria, eller en förberättelse: den egentliga berättelsen är samtida med filmens tal, som börjar först efter berättarens skrivna förord, men den verkliga sången av Srebnik återsjungen (återframställd) i nutiden. Berättaren är det "jag" som "fann" Srebnik och "övertalade" honom att "återvända tillsammans med mig till Chelmno". Berättaren är därför den som *öppnar*, eller öppnar på nytt, berättelsen om det förflutna i berättandets samtid. Men berättarens "jag", det "jag" som signerar filmen, har ingen röst, ouvertyrerna projiceras på duken som av ett stumt manuskripts tysta text, som den berättande berättarrösten av en *skrift* utan röst.

Å ena sidan har berättaren därför ingen röst. Å andra sidan tillförsäkras berättelsens kontinuitet av ingenting annat än Lanzmanns röst, vilken går igenom hela filmen och vars ljud är den fortlöpande, sammanhållande tråden mellan de olika rösterna och de olika vittnesmålsepisoderna. Men Lanzmanns röst – den aktiva röst i vilken vi hör filmskaparen tala – är strängt taget, återigen, undersökarens och intervjuarens röst, inte berättarens röst. När Lanzmann talar är det inte som berättare,

utan snarare som en som upprepar andras ord, *lånar sin röst* (vid två tillfällen) till att läsa högt ur två skrivna dokument vars författare inte kan tala med sina egna röster: brevet från rabbinen i Grabow, vilket varnar judarna i Lodz om utrotningen som äger rum i Chelmno, ett brev vars undertecknare sedermera själv gasades i Chelmno tillsammans med sin församling ("Tro inte" – citerar Lanzmann – "att detta är skrivet av en galning. Tyvärr är det den tragiska, hemska sanningen." (s. 97)), och ett nazidokument betitlat "Hemlig Reich affär" som behandlar tekniska förbättringar av gasskåpbilarna ("Förändringar för specialfordon... av användning och erfarenhet visade vara nödvändiga" (ss. 117-188)), ett extraordinärt dokument, vilket kan sägas formalisera nazismen som sådan (det sätt på vilket den mest perversa och mest konkreta utrotningen abstraheras till en ren fråga om teknik och funktion). Vi hör Lanzmann läsa denna text med en jämn röst – utan känsla och utan kommentar – och på detta sätt uttrycka perversiteten hos dokumentet.

Förutom denna uppläsning av de skrivna dokumenten, och förutom hans egen stumma hänvisning till sin egen röst i det skrivna filmiska förordet i den tysta Ouvertyren, talar Lanzmann som en intervjuare och undersökare – men som berättare är han tyst. Berättaren låter berättelsen framföras av andra – av de levande rösterna av de olika vittnena han intervjuar, vars berättelser måste kunna *tala för sig själva* om de ska kunna vittna, det vill säga, framföra sina unika och oersättliga förstahandsvittnesmål. Det är endast på detta sätt, genom berättarens avhållsamhet, som filmen verkligen kan vara en berättelse om vittnesmål, en berättelse om det som i strikt mening varken kan rapporteras eller berättas av någon annan. Berättelsen är sålunda väsentligen en berättelse om tystnad, en berättelse om filmskaparens *lyssnande*; berättaren är förtäljaren av filmen endast i den utsträckning han är bärare av filmens tystnad.

I hans andra roller emellertid, som intervjuare och undersökare, är filmskaparen tvärtom per definition en som överträder och som bryter tystnaden. Om sin egen överträdelse av tystnaden, säger intervjuaren till den intervjuade vars röst inte kan avvaras och vars tystnad måste brytas: "Jag vet att det är mycket svårt, jag vet det, förlåt mig." (s. 130)

Som intervjuare ber Lanzmann inte om övergripande förklaringar av Förintelsen, utan om konkreta beskrivningar av små enskilda detaljer och av tillsynes triviala omständigheter.¹³ "Var vädret mycket kallt?" (s. 22) "Från stationen till avlastningsrampen i lägret, hur långt är det? ... Hur lång tid tog resan?" (ss. 43-44) "Det var tystnaden som fick dem att förstå? ... Kan han beskriva denna tystnad?" (s. 81) "Och hur var (gas)skåpbilarna? ... Vilken färg?" (s. 94) Det är inte de stora generaliseringarna utan de konkreta enskildheterna som översätts till bild och sålunda hjälper till både att skingra det bländande intrycket av händelsen och att överskrida den tystnad som splittrandet av ögonvittnandet inskränkte vittnena till. Det är bara genom det triviala, med små steg – inte med långa kliv eller stora hopp – som barriären av tystnad kan skingras och lyftas något. De precisa och specifika frågorna motstår, överallt annat, all möjlig kanonisering av upplevelsen av Förintelsen. I den mån som intervjuaren på en gång utmanar det sakrala (det onämnbare) hos döden och det sakrala hos dödslikheten (hos tystnaden) hos vittnet, är Lanzmanns frågor väsentligen desakraliserande.

När kvinnorna steg in i gaskammaren, var ni redan därinne eller gick ni in efter dem?... Vad kände ni den första gången ni såg dem komma in nakna?...

.....
Men jag frågade er "vad ni kände första gången som ni såg dessa nakna kvinnor med barn, vad kände ni?" Ni svarade inte.

Ni ska veta, att "känna" därborta... Det var mycket svårt att känna någonting: föreställ er, att arbeta dag och natt bland döda människor, lik, ens känslor försvann, man var känslodöd, okänslig för allt. (s. 129)

Shoah är berättelsen om frigörelsen av vittnesmål genom deras desakralisering; berättelsen om dekanoniseringen av Förintelsen för att möjliggöra dess tidigare omöjliga historisering. Det som intervjuaren mer än något annat undviker är ett förbund med tystnaden hos vittnena, det sorts empatiska och välvilliga förbund genom vilket intervjuaren och den intervjuade ofta underförstått förenas, och arbetar tillsammans, för den ömsesidiga bekvämligheten i att undvika sanningen.

Det är tystnaden hos vittnets död som Lanzmann historiskt måste utmana här för att återuppliva Förintelsen och för att förvandla (skriva om [*rewrite*]) *händelsen-utan-ett-vittne* till ett bevittnande, och till historia. Det är just tystnaden hos vittnets död, och hos vittnets känslodödhet som måste brytas, och överskridas.

Vi måste göra det. Ni vet det.

Jag kommer inte att klara det.

Det är nödvändigt. Jag vet att det är mycket svårt. Jag vet det, förlåt mig.

Förläng inte detta...

Jag ber er. Fortsätt. (s. 130)

Vad betyder det att *fortsätta*? Belägenheten att till varje pris fortsätta bära vittnesmål har en parallell, för Abraham Bomba, i belägenheten upplevd i det förflutna att tvingas fortsätta *leva vidare*, att överleva trots gaskamrarna, i upplevelsen av att vara omgiven av död. Men att tvingas *fortsätta* nu, att tvingas fortsätta bära vittnesmål, är mer än att bara konfronteras med imperativet att upprepa det förflutna och sålunda upprepa sin egen *överlevnad*. Lanzmann uppmanar nu paradoxalt Bomba att bryta sig ut ur den känslodödhet som har möjliggjort hans överlevnad. Berättaren manar vittnet att komma tillbaka från den rena formen av överlevande till den av levande – och av levande smärta. Om det sålunda är intervjuarens roll att bryta tystnaden, är det berättarens roll att tillförsäkra att berättelsen (om än en berättelse om tystnad) fortsätter.

Men det är undersökarens filosofiska utfrågning och interpellation som ständigt på nytt öppnar vad som annars kan ses som berättelsens slut [*closure*].

Fru Pietyra, ni lever i Auschwitz?

Ja, sedan min födelse...

Fanns det judar i Auschwitz före kriget?

De utgjorde 80% av befolkningen, och de hade också en synagoga här...

Fanns det en judisk begravningsplats i Auschwitz?

Den existerar fortfarande. Nu är den stängd...

Den är stängd, vad betyder det?

Man jordfäster inte längre där. (s. 29)

Undersökaren undersöker sålunda själva betydelsen av *stängning* [*closure*] och av narrativ, politisk och filosofisk *inneslutning* [*enclosure*]. Till Dr. Grassler, den före detta assistenten till nazi-”kommisariern” för det judiska gettot, ställer Lanzmann frågan:

Min fråga är en filosofisk fråga. Vad betecknar ett getto i er mening? (s. 203)

Skillnader

Grassler undviker naturligtvis frågan. ”Historien är fylld av getton”, svarar han, återigen användande sin beläsenhet, ”kunskap”, och även historieforskning, för att undvika den skarpa eggen hos interpellationen: ”Förföljelsen av judarna var inte en tysk uppfinning, och den började inte med andra världskriget.” (s. 203) Alla vet, med andra ord, vad ett getto är, och betydelsen av gettot tillförsäkrar det inte en specifik *filosofisk* uppmärksamhet: ”historien är fylld av getton.” Eftersom ”historien” bara alltför väl vet vad ett getto är, må denna kunskap lika gärna överlämnas åt historien, och behöver i sin tur inte undersökas av oss. ”Historien” används sålunda både för att förneka den *filosofiska* kraften hos frågan och för att glömma det specifika – *skillnaden* – hos det nazistiska förflutna. I den utsträckning som svaret förnekar undersökarens vägran att *ta meningen för given* – för att inte tala om den förutfattade meningen – hos gettot, *glömmer* det stereotypa, redan färdiga svaret den frågande kraften hos frågan. Grassler glömmer den väsentliga skillnaden, glömmer *meningen* hos gettot som det första steget i nazisternas övergripande plan att framställa – och att innesluta – en skillnad, en skillnad som sedermera följdriktligen kommer att tillskrivas den slutliga inneslutningen i dödslägren och den ”slutliga lösningen” i utplåningen. Grasslers svar *uppfyller inte* frågan, och försöker, dessutom, att *reducera* den distinktion som frågan etablerar. Men frågan om gettot – om försöket till instängningen (inskränkningen) av en skillnad – framhärdar både i talet och i frågaren-undersökarens tystnad. Berättaren är där just för att försäkra att frågan, i sin tur, kommer att *fortsätta* (fortsätter till åskådaren). Undersökaren är, med andra ord, inte bara den instans som ställer frågorna, utan också den kraft som tar isär alla tidigare svar. Genom hela intervjuprocessen är undersökaren-frågaren – placerad som han är vid Grasslers och de andras sida – på en gång frågans vittne och ett vittne till klyftan – eller skillnaden – mellan frågan och svaret.

Ofta bär undersökaren vittne om frågan (och berättaren bär tyst vittne om berättelsen) helt enkelt genom att ord för ord rekapitulera ett fragment av svaret, genom att bokstavligen upprepa – som ett eko – den sista meningen, det sista ordet just uttalat av samtalspartnern. Men ekots funktion – i själva resonansen hos dess förstärkning – är i sig själv frågande, och inte bara upprepande. ”Gasskåpbilarna kom in här...” berättar Srebnik, ”där fanns två enorma ugnar... och efteråt kastades kropparna in i dem, och lågorna nådde till himlen.” (s. 18) ”Till himlen [*zum Himmel*]” mumlar intervjuaren tyst, öppnande på en gång en filosofisk avgrund hos de enkla orden i den berättande beskrivningen och ett svart hål i själva blåheten i bilden av himlen. När senare polackerna runt kyrkan berättar hur de lyssnade till

de gasade judarna skrik, ekar Lanzmann repetitivt den oavsedda ironin i berättelsen:

Hörde man skriken i natten?

Judarna stönade, de var hungriga. De var instängda och var mycket hungriga...

Och vilken sorts skrik hörde man i natten, vilket slags stön?

Judarna kallade på Jesus, Maria och Gud, ibland på tyska...

Judarna kallade på Jesus, Maria och Gud! (ss. 110-111)

Lanzmanns funktion som ett eko är ett annat sätt med vilket berättarens röstlöshet och undersökarens röst producerar en *fråga* i själva svaret, och framställer en *skillnad* genom själva den verbala upprepningen. I berättaren som bärare av filmens tystnad, framhårdar *frågan* om skriken. Och så gör *skillnaden* hos det skriken verkliga kallar på. Här, liksom på andra ställen i filmen, är berättaren, som sådan, frågans väktare och skillnadens väktare.

Utforskarens undersökning avser just (både den filosofiska och den konkreta) enskildheten hos skillnaden. "Vad är skillnaden mellan ett specialtåg och ett normalt tåg?" (s. 148), frågar undersökaren nazitrafikplaneraren Walter Stier. Och till naziläkarens fru, som i en freudiansk felsägning blandar ihop judar och polacker (bägge "de andra" eller "utlänningar" i relation till tyskarna), riktar Lanzmann följande pedantiska förfrågan:

Efter det första världskriget var slottet i ruiner... Det var dit judarna fördes. Denna slottsruin användes som logement, för avlusning av polackerna, osv...

Judarna!

Ja, judarna.

Varför säger ni "polacker" istället för att säga "judar"?

Åh, ibland blandar jag ihop dem.

Men det finns en skillnad mellan judar och polacker?

Oh ja!

Vilken skillnad?

Polackerna blev inte utrotade. Och judarna blev det. Se där skillnaden. Den yttre skillnaden.

Och den inre skillnaden?

Det kan jag inte bedöma, jag vet inte tillräckligt mycket om psykologi och antropologi...

Skillnaden mellan judar och polacker?... De hatade varandra, så mycket är säkert. (ss. 96-97)

Som en filosofisk utforskning om det ogripbara hos skillnader och som en berättelse om den specifika skillnaden mellan olika vittnen, underförstår *Shoah* en fragmentering av vittnesmålet – en fragmentering både av språk och av perspektiv – som aldrig helt kan överkommas. Det är på grund av att filmen går från individ till individ, på grund av att det inte finns någon möjlighet för ett vittne att *representera* ett annat, som Lanzmann har behov av att vi sitter igenom tio timmar film för att börja bevittna – för att börja få en konkret känsla för – både vår egen okunnighet om och ojämförbarheten hos händelsen. Det är just genom denna fragmentering av vittnesmålen händelsen förmedlas, vilka framställer fragmenteringen av vittnandet. Men samlingen av fragment ger inte ens efter filmens tio timmar någon möjlig helhet eller

någon möjlig totalisering; ihopsamlandet av ojämförliga vittnesmål leder varken till ett generaliserbart teoretiskt påstående eller till en narrativ monologisk summering. Tillfrågad om vad som var hans uppfattning om Förintelsen, svarade Lanzmann: "Jag hade ingen uppfattning; jag hade anfåktelser, vilket är annorlunda... Besatthet med kölden... Besattheten med den första tiden. Den första chocken. Den första timmen för judarna i lägren, i Treblinka, de första minuterna. Jag ställer alltid frågan om den första tiden... Besattheten med de sista ögonblicken, väntandet, skräcken. *Shoah* är en film full av fruktan, men också av energi. Man kan inte göra en sådan film teoretiskt. Varje teoretiskt försök som jag prövade var ett misslyckande, men dessa misslyckanden var nödvändiga... Man bygger en sådan film i sitt huvud, i sitt hjärta, i sin mage, i sina tarmar, överallt." (*Interju*, ss. 22-23) Detta "överallt" som paradoxalt nog inte kan totaliseras och som motstår all teori, denna kroppsliga fragmentering och uppräknig som beskriver "byggandet" – eller den skapande processen – av filmen medan den motstår varje försök till konceptualisering, är i sig ett emblem för det specifika – och det unika – hos modaliteten hos vittnesmålen i filmen. Filmen vittnar inte endast genom att samla och föra samman fragment av vittnesmål, utan också genom att aktivt spränga sönder varje möjlig inneslutning – varje begreppslig ram – som kan påstå sig *rymma* fragmenten och passa in dem i en sammanhängande helhet. *Shoah* bär vittne om fragmenteringen av vittnesmålen som den radikala ogiltigförklaringen av alla definitioner, av alla referentiella parametrar, av alla kända svar, mitt i dess obönhörliga bekräftande – av dess materiellt kreativa giltiggörande – av den absoluta nödvändigheten att tala. Filmen sätter i rörelse sitt förvånande vittnesmål genom att utföra den historiska och självmotsägande dubbla uppgiften att bryta tystnaden och att samtidigt ramponera varje given diskurs, att bryta upp – eller spränga sönder – alla ramar.

II

En ankomstpunkt

Filmen börjar med filmskaparens egen stumma röst, vilken riktar sig till åskådaren innifrån själva texten på duken, en text som utgör filmens tysta ouvertyr.

Av de fyrahundratusen män, kvinnor och barn som kom hit, lämnade endast två den levande: Mordechai Podchlebnik och Simon Srebnik. Srebnik, överlevande från den sista perioden, var en tretton och ett halvt år gammal pojke när han kom till Chelmno...

Det var i Israel som jag fann honom. Jag övertalade goss-sångaren att återvända tillsammans med mig till Chelmno. (ss. 16-17)

Någonting blev funnet, här, i Israel, som i själva verket förkroppsligar en ankomstpunkt för Lanzmanns resa, liksom även begynnelsen – startpunkten – för filmens resa. "Det var i Israel som jag fann honom." (Min kursiv.) Enligt min mening utgår den konstnärliga kraften i filmen just ifrån detta *finnande*: den *händelse* som *Shoah* utgör är en händelse av finnande.

Vad exakt är det som Lanzmann *finner* i begynnelsen av filmen? Den öppnande händelsen att finna är i sig redan uppbyggd av ett antal indirekta – och ojämförbara – upptäckter, vilka filmen sätter igång att utforska på olika nivåer.

1. *Finnandet*, först och främst, är finnandet av Simon Srebnik, den häpnadsväckande vinnande överlevaren, "goss-sångaren" som bokstavligen blev avrättad (skjuten i huvudet) och ändå mirakulöst, mer än en gång, låtsades vara död och överlevde:

Med sina anklar i kedjor, liksom alla hans medfångar, gick barnet genom byn varje dag. Att han höll sig vid liv längre än de andra berodde på hans extrema vighet, som gjorde honom till segraren i hopptävlingar och kapplöpningar som SS organiserade för sina kedjade fångar. Och också på hans melodiosa röst; många gånger i veckan... rodde den unge Srebnik upp Narew, under bevakning, i en flatbottnad båt... Han sjöng polska folkvisor, och i retur lärde vaken honom preussiska militärsånger...

Under natten den 18 januari 1945, två dagar innan sovjettrupper anlände, dödade nazisterna alla återstående judar i "arbetsdetaljen" med en kula i huvudet. Simon Srebnik avrättades även han. Kulan träffade inte vitala centra i hjärnan. Återkommen till medvetande, kröp han in i en svinstia. En polsk bonde fann honom där. En läkare från röda armén behandlade pojken, och räddade honom. Några månader senare avreste Simon till Tel-Aviv tillsammans med andra överlevande från dödslägren.

Det var i Israel som jag fann honom. Jag övertalade goss-sångaren att återvända tillsammans med mig till Chelmno. (ss. 16-17)

2. *Finnandet* är sålunda på samma gång också finnandet av en *inträdesplats*: upptäckten av Israel är finnandet av en plats som möjliggör för Lanzmann att för första gången *bebo* sin egen inblandning i berättelsen om den Andre (Srebniks berättelse).

3. *Finnandet* är *finnandet av vittnesmålet* – av dess individuella betydelse och funktion som berättelsen om ett *oersättbart historiskt framförande*, ett narrativt framförande vilket inget påstående (ingen rapport och ingen beskrivning) kan ersätta och vars unika framställning av det levande vittnet i sig är en del av en *process av förverkligande* av historisk sanning. I den utsträckning som detta förverkligande, per definition, är vad som inte kan rapporteras, eller berättas, av någon annan, finner Lanzmann i Israel just det som inte kan rapporteras; både den generella betydelsen och de materiella, individuella konkretiseringarna av vittnesmålet (Srebniks vittnesmål, liksom de andras).

4. Slutligen, finnandet är *finnandet av filmen själv*: *Shoah* omprövar meningen och implikationerna av tilldragelsen (av händelsen) av sitt eget finnande. Att finna filmen är att finna en ny möjlighet till seende, en möjlighet inte endast till seende – men till återseende och revidering. Lanzmann finner i filmen den materiella möjligheten och den enskilda potentialen att *återse* någon som, liksom Srebnik, efter ha blivit skjuten, ingen sannolikt skulle – eller antog att – någonsin se igen. Mer häpnadsväckande är dock att finnandet av filmen förser oss, i historien, generellt med en möjlighet att *se igen* vad som faktiskt aldrig sågs den första gången, vad som förblev *ursprungligen osett* på grund av tilldragelsens inneboende bländande natur.

Återvändandet

Filmen stannar emellertid inte vid platsen för sitt eget finnande (eller vid sina egna fynd), den slår sig inte ner vid sin första ankomstpunkt, utan använder snarare ankomsten som en startpunkt för en annan *sorts* resa, en *returresa* som, genom att gå tillbaka till den ursprungligen osedda historiska scenen, tar form av en resa till en annan referensram, och inträder i vad Freud kallar *eine andere Lokalität* – in i en annan dimension av tid och rum: ”Det var i Israel som jag fann honom. Jag övertalade goss-sångaren att *återvända tillsammans med mig till Chelmno*.”

Varför är det nödvändigt att återvända till Chelmno? Vad handlar återvändandet om? Vem, eller vad, återvänder?

Vi är, jag är, du är
genom feghet eller mod
de som finner vår väg
tillbaka till denna plats¹⁴
bärande en kniv, en kamera
en bok med myter
i vilken våra namn inte finns.
[We are, I am, you are
by cowardice or courage
the ones who find our way
back to this scene
carrying a knife, a camera
a book of myths
in which our names do not appear.]¹⁵

Återvändandet i *Shoah*, från Israel till Europa (Polen, *Chelmno*), från platsen för regeneration och för samlandet av de överlevande från Förintelsen, tillbaka till förhistorien av deras förtryck och underkastelse, tillbaka till urscenen för deras förintande, är på en gång en rumslig och tidlig återkomst, en rörelse tillbaka i tid och rum som, i försöket att återbesöka och att åter tillägna sig det förflutna också samtidigt är en rörelse framåt mot framtiden.

Återvändandet till Chelmno konkretiserar samtidigt för goss-sångaren, för vilken tiden i Chelmno ändade med en kula i huvudet, allegoriskt, en historisk återkomst av de döda. På ett sätt är den återvändande, fyrtiosju år gamle Srebnik (”han var fyrtiosju år gammal” (s. 17)) – återuppträdande på filmduken på platsen för utplåningen, den osannolike överlevaren som återvänder från Israel till den europeiska platsen för brottet mot honom – snarare ett spöke av sitt eget ungdomliga framträdande, ett återvändande, återuppträdande spöke av den som en gång i tiden var segraren av kedjade kapplöpningar och av goss-sångaren som berörde polackerna och charmerade SS, och som, liksom Scheherazade, lyckades uppskjuta sin egen död på obestämd tid genom att berätta (sjunga) sånger. Sålunda, om Srebnik på filmduken vid fyrtiosju års ålder, på platsen av dagens Chelmno, förkroppsligar en återkomst av de döda, konkretiserar hans osannolika överlevnad och hans ännu mer osannolika återvändande (hans spöklika återuppträdande), i historien ett allegoriskt

återvändande av (det saknade, döda) vittnet på platsen för händelsen-utan-ett-vittne.

Srebnik hade själv, under Förintelsen, i själva verket bevittnat, i Chelmno, en återkomst av de döda – ett återvändande till livet av de halvkvävda kropparna som tumlade ut ur gasskåpbilarna. Men han upplevde detta återupplivande, denna återkomst av de döda, bara för att bli ett vittne till deras andra mördande, till ett ännu mer helvetiskt dödande (eller återdödande) av de levande-döda, genom brännandet av deras kroppar medan de fortfarande var vid liv och medvetna om sitt eget brännande, medvetna om sitt eget möte med lågorna av vilka de uppslukas, förtärs:

När [gasskåpbilarna] anlände, sa SS-männen: "Öppna dörrarna!" ... Och kropparna tumlade ut... Vi arbetade tills hela lasten var bränd.

Jag kommer ihåg att en gång var de fortfarande vid liv, ugnarna var redan fulla, och de låg på marken. De rörde alla på sig, de kom tillbaka till livet... och när de kastades in i ugnarna, var de alla vid medvetande: de brändes levande. (ss. 114-115)

Srebniks vittnesmål dramatiserar både en brännande medvetenhet om död, och ett korsande (återkorsande) av den gränslinje som skiljer de levande från de döda, och döden från livet. Men när Srebnik såg allt detta var han inte ett riktigt (levande) vittne eftersom han, liksom Bomba¹⁶, liksom Podchlebnik¹⁶, också redan var *som en död*.

När jag såg allt detta, berörde det mig inte... Jag var bara tretton år gammal, och allt jag sett dithills var döda, lik. Kanske jag inte förstod. Om jag hade varit äldre, kanske... Hursomhelst, jag förstod inte. Jag hade aldrig sett någonting annat. I gettot såg jag... i Lodz, att så snart någon tog ett steg, föll han ner död, död. Jag tänkte: det är så det bör vara, det är normalt, det är på det sättet. Jag gick på gatorna i Lodz, jag gick, säg, hundra meter, och där var tvåhundra döda... De gick och de föll, de föll...

Så när jag kom hit, till Chelmno, var jag redan... allt var mig likgiltigt... (ss. 115-116)

Därför är det först nu, idag, som Srebnik kan bli ett vittne till *intrycket* av de fallande (och de brinnande) kropparna¹⁸, det är först idag som han kan placera sitt vittnande i en referensram som inte är nedsänkt i död och bestämd enbart av *Figuren*, av döda kroppar. Det är därför först nu, när han återvänder tillsammans med Lanzmann till Chelmno, som Srebnik i själva verket återvänder från de döda (från sin egen dödslikhet) och kan för första gången bli ett vittne till sig själv, liksom även ett värtaligt och för första gången fullt *medvetet* vittne av vad han hade bevittnat under kriget.

Vittnets återkomst

Srebniks återkomst från de döda – på uppmaning av Lanzmann – personifierar på detta sätt historiskt *vittnandets återkomst* – en aktiv och retroaktiv återkomst – till den vittneslösa historiska urscenen.

Srebnik känner igen Chelmno.

Det är svårt att känna igen, men det var här. De brände människor här... Ja, det här är platsen. Ingen lämnade den igen... Det var fruktansvärt. Ingen kan beskriva det...

Ingen kan förstå det. Och även jag, idag... Jag kan inte tro att jag är här. Nej, jag kan bara inte tro det. Det var alltid lika fridfullt här. Alltid. När man varje dag brände tvåtusen människor, judar. Det var lika fridfullt. Ingen skrek. Alla skötte sitt arbete. Det var tyst. Fridfullt. Precis som nu. (s. 18)

Chelmno känner igen Srebnik. De polska byborna kommer väl ihåg goss-sångaren som "var tvungen... [att sjunga när] hans hjärta grät" (s. 19), och de identifierar och känner igen rörelsen och resonansen, refrängen och melodin hos hans upprepade sång:

Han var tretton och ett halvt år gammal. Han hade en vacker röst, han sjöng mycket vackert, och man hörde honom.

Ett litet vitt hus
stannar i mitt minne.
Om detta lilla vita hus
drömmer jag varje natt. (s. 17)

"När jag hörde honom igen", kommenterar en av de polska byborna, "slog mitt hjärta fortare, på grund av vad som hände här, det var ett mord. Jag återupplevde verkligen det som hände." (s. 17)

Lanzmann placerar Srebnik i mitten av en grupp av bybor framför kyrkan i Chelmno, en kyrka som på den tiden fungerade som fänghus för de deporterade judarna och som var den sista mellanstationen på deras resa – med gasskåpbilarna – till skogen, där (de döda eller levande) kropparna brändes upp i så kallade ugnar. Byborna verkar först verkligen glada åt att se Srebnik, som de varmt och glatt välkomnar.

Är de glada att se Srebnik igen?

Mycket. Det är en stor glädje för dem. Ja, de är mycket glada att se honom igen och därför att de vet vad han har gått igenom. Nu, när de ser honom som han är idag, är de mycket, mycket tillfreds. (s. 109)

Varför kommer de ihåg så väl, varför har minnet stannat, vill undersökaren veta. Vad motiverar denna livlighet hos ihågkommelsen?

Varför kommer hela byn ihåg honom?

De kommer ihåg honom därför att han gick med kedjor kring anklarna, och han sjöng på floden. Han var mycket ung. Han var mycket mager. Man hade intrycket av att han var redo för en likkista... Även [den polska] damen, när hon såg pojken, sa till tysken: "Hör på, låt denna pojke fara iväg!" Och tysken frågade henne: "Men vart?" "Till sin far och mor!" Då tittade tysken upp på himlen och sa till henne: "Ja, snart kommer han att fara dit upp, till sin far och mor!" (Ibid.)

När Lanzmann kommer till det specifika ämnet om kyrkans roll i den dåtida massakern på judarna blir de polska vittnesmålen emellertid något förvirrade. Återkallandet av minnena färgas självt och ovetande av fantasier.

Kommer de ihåg när judarna blev instängda i kyrkan?

Ja, de kommer ihåg det.

Gasskåpbilarna kom ända fram till kyrkporten! och alla visste att det var skåpbilar där man gasade judarna?

Ja, man kunde inte vara ovetande om det!

Hörde man skriken i natten?

Judarna stönade, de var hungriga. De var instängda och var mycket hungriga...

Och vilken sorts skrik hörde man, vilka stön, i natten?

Judarna kallade på Jesus, Maria och Gud, ibland på tyska...

Judarna kallade på Jesus, Maria och Gud!

Och där, i prästgården fanns det ett förvaringsrum där det var fullt med resväskor.

Det var judarnas väskor?

Ja, där fanns guld.

Och hur vet hon, damen, att det fanns guld? Ah, det är processionen. Då slutar vi. (ss. 110-111)

Liksom nazilärarens fru (som bara "ser saker från utsidan" (s. 96)), förkroppsligar polackerna externa vittnen – de för fram en syn från utsidan av judarnas öde, men en syn från utsidan som ändå tror sig kunna göra reda för insidan: i försöket att göra reda för den inre meningen hos judarnas skrik innifrån kyrkan, och i redogörelsen för det inre, osedda innehållet i judarnas stulna ägodelar inne i de konfiskerade resväskorna, bär polackerna i själva verket *falskt vittnesbörd*. I det första fallet på grund av empati, med anledning av de inbillade stönandena från de judiska fångarna i kyrkan, i det andra fallet på grund av en fientlig avundsjuka och en rivaliserande aggression, med anledning av de inbillade gömda skatterna och eftertraktade ägodelarna, förvränger polackerna fakta och *drömmer sina minnen*, genom att exemplifiera både sitt fullständiga misslyckande att föreställa sig olikhet [*Otherness*] och sin för- enklade negation av insida och utsida, genom att helt enkelt projicera deras insida på utsidan. Det är om sina egna fantasier, om sin egen (själv-)mystifiering som polackerna bär vittne i försöket att göra reda för den historiska verkligheten. Deras falska vittnesbörd är emellertid i sig en objektiv illustration och konkretisering av händelsens radikala vilseledande beskaffenheten.

Scenen avbryts av tystnaden – och ljudet av klockor – som omgärdar processionen, en kyrkoritual utförd av unga flickor klädda i vitt, som högtidlighåller jungfru Marias födelse.

Detta rituella högtidlighållande av bilder av ungdom och den dominerande vita färgen i den religiösa ceremonin konnoterar barndomens oskuldsfullhet, den rena integriteten och intaktheten hos oskulden, vilka ritualen framkallar som attributen för den heliga jungfrun. Och ändå, Srebniks närvaro på scenen påminner oss om en annan sorts barndom, och den omedelbara närheten av denna inte särskilt oskuldfulla, denna våldtagna barndom (av det barn som måste sjunga när hans hjärta grät) med den här framställda obefläckade jungfrun, skapar av sig själv en nästan vanhelgande och desakraliserande resonans i en häpnadsväckande och svindlande filmisk förtätning och bredvidställande av skilda dimensioner, av skilda register av rum och tid, av skilda nivåer av existens och erfarenhet. Den plötsliga, oväntade överlagringen av Förintelsen i vilken kyrkan fungerade som dödsinneslutning (som förrummet till gasskåpbilarna) och det pågående kristna högtidlighållandet av jungfru Marias födelse, lyfter fram en fruktansvärd och tyst ironi: hos en kyrka som i själva

verket förkroppsligar en massgrav på samma gång som den högtidlighåller en födelse; hos en plats vars historia är befläckad med blod på samma gång som den är scenen för ett glömskt högtidlighållande av en moralisk oskuld och av en intakt, obefläckad vithet. Mycket likt vitheten hos snön som täcker skogarna i Sobibor, Auschwitz och Treblinka, förvandlas vitheten hos ritualen själv till en bild som, mycket bokstavligt, döljer historien, som förkroppsligandet (och som kroppslösheten) av en *vit tystnad*.

När man betraktar processionen påminns man om Benjamins diskussion av samtida konst och särskilt av fotografi och film som medier, och mer specifikt, av de-sakralisering, som accelererande aktörer i den moderna kulturella processen av "splittrandet" – och av "likvideringen" – av traditionens *kultvärden*:

De tidigaste konstverken står, som vi vet, i tjänst hos en ritual, först den magiska, sedan den religiösa sorten... [D]en tekniska reproducerbarheten hos konstverket [fotografi och film] frigör [nu] detta för första gången i världshistorien från dess parasitiska beroende av ritual... [D]en samlade sociala funktionen hos konst är förvandlad. Istället för att vara grundad i ritual börjar konsten att grunda sig i en annan praxis: nämligen i politik.¹⁹

I en oväntad översättning i kyrkscenen förvandlar Lanzmanns kamera det religiösa och konstnärliga till det politiska. Kyrkscenen blir sålunda den oväntade, plötsliga filmiska uppvisningen av otäcka djup av politisk betydelse inuti processionens ritual.

Historiens återkomst

Efter processionen återvänder Lanzmann – som inte glömmer – till det avbrutna ämnet om insidan av de judiska resväkorna.

*Damen sa nyss att i huset mittemot ställde man in judarnas resväskor. Vad fanns det i detta bagage?
Det fanns kastruller med dubbla bottenar.
Vad fanns det i kastrullerna med dubbla bottenar? I den dubbla bottenen i kastrullerna?
Det fanns dyrbara föremål, värdesaker. Ja, det fanns också guld i... i kläderna...
Enligt dem, varför hände allt detta judarna?
Därför att de var de rikaste!... Det var många polacker som blev utrotade, det är sant!
Också präster." (ss. 111-112)*

Lanzmanns *tour de force* som intervjuare är att ur vittnet dra fram som i detta fall, ett vittnesmål som på grund av ouppmärksamhet inte längre är under kontroll av eller tillhör talaren. Som utfrågare och sammanställare av vittnesmålen, i sin funktion av utfrågare, men huvudsakligen, i sin roll som lyssnare (som bäraren av en berättelsen om lyssnande), är Lanzmanns uppgift att dra fram vittnesmål som går utöver vittnets egen medvetenhet, att föra fram en komplexitet hos sanningen som, paradoxalt nog, *inte är tillgänglig som sådan* för den talare som uttalar den. Som en lyssnare förlämnar Lanzmann samtalspartnern med tal. Det är på detta sätt som han hjälper både de överlevande och gärningsmännen att besegra deras (mycket olika slags) tystnad. I mötet med Lanzmann visar de polska byborna, i sin tur, känslor som normalt skulle vara dolda, men den tysta intervjuaren och den tysta kameran

uppmanar oss inte bara att se vittnesmålet, men att se *genom* det: att se – genom hela vittnesmålet – det bedrägeri och självbedrägeri som det omedvetet visar fram, och om vilket det oavsiktligt vittnar.

Enligt dem, varför hände allt detta juderna?

Därför att de var de rikaste!... Det var många polacker som blev utrotade, det är sant! Också präster.

I respons till Lanzmanns fråga tar sig Herr Kantorowski, organist och sångare i kyrkan, ut ur klungan som omringar Srebnik och, poserande framför kameran, ställer sig framför Srebnik och skymmer honom:

Herr Kantorowski kommer att berätta vad en av hans vänner har sagt till honom. Det hände i Mindjewyce, nära Warszawa.

Judarna var församlade på torget och rabbinen ville tala till dem. Han frågade en SS-man: "kan jag tala med dem?" Och SS-mannen svarade "Ja". Så rabbinen sa att för mycket, mycket länge sedan, nästan tvåusen år sedan, dömde judarna Jesus, som var helt oskyldig, till döden. Och när de gjort detta, när de dömt honom till döden, skrek de: "Låt hans blod falla på våra huvuden och på våra söners huvuden!" Sedan sa rabbinen till dem: "Kanske är detta ögonblick kommet, då detta blod ska falla på era huvuden. Så gör ingenting, låt oss gå, gör det som man säger till oss, låt oss gå!"

Han tror alltså att judarna sonade för Jesus död?

Han tror det inte, och inte heller att Jesus ville hämnas. Nej, han har inte denna åsikt. Det är rabbinen som sa det! Det var Guds vilja, det är allt.²⁰ (ss. 112-113)

Genom kyrkosångarens röst, som tycks ta på sig rätten att tala för hela gruppen, och genom den mytiska betraktelse både över arketyperiska stereotyper av antisemitism och över den kristna berättelsen om korsfästelsen, förlänar polackerna Förintelsen med en märklig begriplighet och en simpel och uttömmande överensstämmelse med kunskapen: "Det var Guds vilja, det är allt...; Det är slutet, *nu vet ni allt!*" (s. 113) Det är genom att avhistorisera händelserna från närliggande historia, och genom att inkludera dem i den heliga skrifts profetiska kunskap, som polackerna bokstavligen tvättar sina händer rena från den historiska utrotningen av judarna:

Så Pilatus tvättade sina händer och sa: "Denne man är oskyldig, jag vill inte ha att göra med denna affär" Och han skickade Barabbas." Men judarna ropade: "Låt hans blod falla över våra huvuden!" Det är slutet, nu vet ni allt! (s. 113)

Sålunda misrepresenterar polackerna, ytterligare en gång, judarna från insidan och den objektiva naturen hos judarnas öde, och glider, igen, över gränslinjen mellan verklighet och fantasi; de börjar omedvetet att drömma verklighet och hallucinera i sitt minne. Genom att vittna om ett mord som de går så långt som att kalla självmord, bär polackerna återigen falskt vittnesbörd både om nazismens historia och om judarnas historia.

Men denna misrepresentation (denna falska vittnesbörd) är i sig själv återigen tillskriven judarna och framställd som *deras* insidesberättelse. Liksom nazisterna, som låter judarna *betala* för sin egen dödsresa och delta – genom "arbetsdetaljen" – i

förvaltningen av sin egen slakt, låtsas polackerna låta judarna förse dem med en egen tolkning av sin egen historia och sin egen förklaring av brottet. Kantorowski hävdar sålunda att hans egen mytiska redogörelse faktiskt är judarnas egen version av Förintelsen.

Han tror alltså att judarna sonade för Jesus död?

Han tror det inte, och inte heller att Jesus ville hämnas. Nej, han har inte denna åsikt.

Det är rabbinen som sa det! Det var Guds vilja, det är allt. (ss. 112-113)

Genom att förfalska, så att säga, rabbinens signatur för att markera sitt eget falska vittnesbörd och för att auktorisera sitt falska vittnesmål, fränsäger sig Kantorowski ansvaret för sitt eget tal. I motsats till en undertecknande handling och till att säga "jag" genom vilket de autentiska vittnena tar på sig både sitt tal, sin språkakt och sitt ansvar mot historien ("Det var i Israel som jag fann honom. Jag övertalade goss-sångaren att återvända tillsammans med mig..." säger Lanzmann; "jag förstår er roll, jag är här", säger Karski; "jag kan inte tro att jag är här", säger Srebnik), är Kantorowskis vittnesmål förutbestämt att förbli osignerat.

Herr Kantorowski förblir, trots allt, på flera sätt tyst. Inte bara därför att, som han säger, det är den döde rabbinens ord som *talat för honom*. Men därför att det som *talat genom honom* (på ett sådant sätt att det förklarar hans roll under Förintelsen) är, å ena sidan, kyrkans (historiska) tystnad och, å andra sidan, tystnaden hos alla färdiga förklaringsramar, det icke-tal hos alla färdiga tolkningsmodeller som gör sig av med händelsen – och med kropparna – genom att hänvisa dem till någon annan ram. Kollapsen av materialiteten hos historien och förförelsen hos berättelsen, reduktionen av en hotande och obegriplig händelse till en tröstande mytisk och totaliserande förklaringsenhet, är i själva verket vad alla tolkningsmodeller tenderar att göra. Herr Kantorowskis tillfredställda och tomma tolkning står, emellertid, för misslyckandet hos alla färdiggjorda kulturella diskurser både att göra reda för – och att bära vittnebörd om – Förintelsen.

Filmens strategi är inte att ifrågasätta det falska vittnet, men att *göra tystnaden talande* inifrån och från omkring det falska vittnet: tystnaden inuti var och en av vittnesmålen; tystnaden *mellan* olika tystnader och olika vittnesmål; den obotliga tystnaden hos de döda, den obotliga tystnaden hos naturlandskapet; tystnaden hos kyrkprocessionen; tystnaden hos de färdiggjorda kulturella diskurserna som låtsas göra reda för Förintelsen; och, mer än något annat, i filmens mitt, Srebniks tystnad framför kyrkan, i mitten av den pratsamma, fantiserande, självbelåtna polska folkmassan. Kyrkscenen är ett enastående emblem för mångfalden och komplexiteten av lager som vecklas ut mellan denna centrala tystnad och de olika tal som framgår ur den och inkräktar på den. Likt en spegelsal är kyrkscenen en sal av tystnader som oändligt återljuder med varandra. "Det finns många harmonier", säger Lanzmann, "många konsonanser i filmen. Jag visste mycket tidigt att filmen skulle konstrueras på ett cirkelformat sätt, med en absolut stillhet i mitten, som i stormens öga."²¹

Tystnaden upprepar och återiscensätter tystnadens händelse, händelsen av tystnad. "Det var alltid lika fridfullt här", sa Srebnik, "alltid. När man varje dag brände tvåusen personer, judar. Det var lika fridfullt. Ingen skrek. Alla skötte sitt arbete. Det var tyst. Fridfullt. Precis som nu." (s. 18)

Kyrkscenen är inte bara en sal (ett speglande) av tystnader, utan själva scenen för verkställandet – av avrättningen och upprepningen – av en *tystande handling*. Även om Srebnik här personifierar vittnets återkomst – vittnandets återkomst till själva scenen för händelsen-utan-ett-vittne – vad kyrkscenen sätter igång och visar fram, inte i minnet men i verkligheten (och i handling), är hur det verkliga vittnet, när han återvänder till historien och livet, återigen *reduceras till tystnad*, blir slagen till *döds* av folkmassan. Scenen är ännu mer sammansatt eftersom det som folkmassan pekar ut som judarnas brott och som skälet till Förintelsen är korsfästelsen, eller judarnas mord av Jesus. Men de polska byborna är inte medvetna om att de själva i sin tur iscensätter precis en sådan *rituell mordberättelse*;²¹ de är omedvetna om det exakta sätt på vilket de själva verkligen *framställer* både korsfästelsen och Förintelsen genom att *tillintetgöra Srebnik*, genom att *en gång till döda det vittne* som de helt och hållet gör sig av med, och *glömmer*.

Det som Kantorowskis vittnesmål väljer att förneka – *hans* underskrift, *hans* röst, polackernas ansvar – verkställer det, återframställer det framför våra ögon. Det som inte är tillgängligt i ord, det som förnekas, det som inte kan och inte kommer att komma ihåg eller uttryckas, kommer ändå fram. Det som sker i filmen, det som materiellt och oväntat *utspelas* och det som återkommer som ett spöke är *referensen själv*, det egentliga föremålet för – och det egentliga innehållet hos – den historiska utplåningen.

Enligt min mening är det som filmen visar oss här, konkret och i handling, processen av *åter-glömmandet av Förintelsen*; i det upprepade mordet av vittnet och i den förnyade reduktionen av vittnande till tystnad. Filmens vittnesmål att *hända* – att hända ouppmärksammat som en andra Förintelse. Den tyste Srebnik i mitten av denna bild – med hans vackert upphöjda och tragiskt stumma leende, och med hans stumt talande ansikte (ett ansikte signerat med hans tystnad) är i själva verket ett spöke: ett spöke vilket, som sådant, väsentligen *inte är samtida*: samtida, i verkligheten, varken med rösterna hos folkhopan som omger honom eller ens med sig själv – med sin egen stumma röst. Det som kyrkscenen dramatiserar är det enda möjliga mötet med Förintelsen, i den enda möjliga formen av ett *missat möte*.²³

Enligt min mening handlar filmen just om den underliggande verkligheten hos denna *missade samtidighet* mellan Srebnik och den halvcirkel av människor som omger honom, mellan Srebniks röst och hans egen tystnad, och, i grunden, mellan upplevelsen av Förintelsen och vittnet av upplevelsen av Förintelsen.

Shoah riktar en utmaning till åskådaren. När vi fås att bevittna detta återframställande av mordet på vittnet, denna andra Förintelse som spontant äger rum framför kameran och på filmduken, kan vi då i vår tur bli *samtida* med meningen och med betydelsen hos denna framställning? Kan vi bli samtida med chocken, med förskjutningen, med den desorienterande process som igångsätts av ett sådant vittnesmålsligt återframställande? Kan vi, med andra ord, ta på oss, inte den begränsade uppgiften att göra Förintelsen begriplig, men den oändliga uppgiften att möta *Shoah*?

III

Sångens återkomst

Om kyrkscenen sålunda är märkt av och undertecknad med Srebniks tystnad, var står då Srebniks här förlorade vittnesmål att finna? Filmen innehåller ett element genom vilket själva tystandet av Srebniks röst på något sätt kan omkastas, genom vilket själva förlusten av Srebniks vittnesmål på något sätt kan återfinnas, eller iallafall göra motstånd mot sitt eget glömmande och själv åter påträffas, i upprepningen av melodin och i återkomsten av Srebniks ”melodiösa röst”, i hans upprepade framförande av sången. I frånvaron – och misslyckandet – av sam-tidigheten mellan Förintelsen och dess eget vittne, skapar sången inte desto mindre en annan sorts samtidighet mellan *rösten* och den återbesökta (historiska) *platsen* för rösten, mellan sången och den plats där sång hörs (och hördes), mellan *rösten* och *platsen* som, i början av filmen, sången verkligen *ger röst*.

Ja... det här är platsen (s. 18)

Sången skapar en oväntad samtidighet mellan dess upprepade resonans och själva tystnaden hos platsen.

Det var alltid lika fridfullt, här. Alltid... Det var tyst. Fridfullt. Precis som nu. (Ibid.)

På samma gång förblir denna samtidighet mellan nutid och dåtid, mellan den sjungande rösten och den tysta platsen, fullständigt obegriplig för, och därför inte samtidig med, vittnet.

Och ingen kan förstå detta. Och jag själv, idag... Jag kan inte tro att jag är här. Nej, jag kan inte tro det. (Ibid.)

Det är i svävandet mellan de sätt på vilka den på en gång är samtidig med platsen och inte är samtidig med vittnet (med sångaren), som sången återkommer till den ofattbara historiska platsen för sitt eget sjungande, och harmonierna och disharmonierna hos denna återkomst förser filmen med en ingång, eller en tröskel. Det är sången som är den första att vittna, den första som talar efter berättarens röstlösa ouvertyr. Sången inkräktar på – och bryter – på en gång landskapets tystnad och stumheten hos texten på bildduken. Genom Srebniks röst introducerar filmen oss till de lugnande tonerna och den nostalgiska raderna hos en polsk folksång som emellertid själv drömmer om och längtar efter en annan plats.

Ett litet vitt hus
stannar i mitt minne.
Om detta lilla vita hus
varje natt jag drömmer.

Det vita huset

Srebniks röst bebor hans egen sång. Men bor det någon i det "vita huset" om vilket han sjunger? Vem kan träda in i det vita huset? Bebor Srebniks "jag" (det "jag" som "inte kan tro att han är här") det som hans röst så drömmande och trängande framkallar? Vad finns det egentligen inuti det "lilla vita huset"? Vad finns det på andra sidan tröskeln, bakom husets vithet?

Längtan efter det vita huset återkallar i minnet den vita oskulden hos processionen. Det vita huset tycks lika säkert, hälsosamt, lika obefläckat i sin inbjudan och sitt löfte, som den vita processionen av ungdomliga jungfrur. Och ändå, vi vet att det inte bara är oskuld, utan ett abnormt våldförande på liv och på barndomens oskuld som ironiskt och tyst underförstås i bredviställandet i kyrkscenen och i vitheten hos den rituella processionen.

Oskuld är det på vilket ingenting är skrivet. Det vita är, å ena sidan, färgen hos det obefläckade papperet före skriften – det vita huset sjunget för skrivandet av filmen – men också, å andra sidan, själva färgen hos utplåningen.²⁴ För åskådaren som har sett filmen, och som helt och hållet har fullbordat sitt kretslopp – liksom filmen själv, och sången – för att börja om från början igen, får det "vita huset" en att tänka inte bara på den snö som – täckande med en vit kappa de fridfulla fälten – täcker över de tömda gravarna från vilka de döda kropparna är upptagna för att reduceras till aska, bortbrända, utan också på ett liknande sätt och i en annan betydelse, på de senare bilderna av de vita husen i den polska byn Wladowa, en by en gång bebodd av judar, men vars judiska hus därefter har blivit utrymda (likt gravarna under snön) av och på sina ursprungliga invånare (utplånade i utrotningläger) och som nu innehas, ägs och bebos av polacker. Det lilla vita huset som längtades efter visar sig själv vara, ironiskt nog, ett spökhuis; ett spökhuis som på en gång tillhör drömmen ("Om detta lilla vita hus / varje natt jag drömmer") och minnet ("Ett litet vitt hus / stannar i mitt minne").

Kallande oss in i en dröm, kommer det vita huset, paradoxalt nog, också tvinga oss att vakna upp. Kastade in i den drömkärliga skönheten hos landskapet och in i den drömkärliga trängtan hos melodin om det vita huset, måste åskådaren som ett vittne – likt vittnet av historien – bokstavligen *vakna upp* till en verklighet som man inte kunnat drömma om: vakna upp, det vill säga, till den otänkbara insikten att det som han bevittnar inte bara är en dröm. Vi kommer att kallas till att se filmen – och att se varseblivningen – kritiskt, att urskilja verkligheten från drömmen, trots den förvirrande blandningen av minne och dröm, trots den bedrägliga beskaffenheten hos det som ges till omedelbar varseblivning. På gränsen mellan dröm och minne är sången – som en konkret, materiell historisk rest – detta "lilla element av verklighet som bevisar för oss att vi inte drömmer".²⁵ Sången – den rest av ett indirekt våld (den okvantifierbara lösen med vilken Srebnik måste fortsätta köpa sitt liv) som på samma gång är lockande smekfullt – inkorporerar verkligheten både i dess bokstavliga, men också i dess bedrägliga beskaffenhet. Som en anskaffare av verkligheten, inbjuder sången oss, på tröskeln av filmen, att ta oss över från landskapet och det vita huset till ett möte (en kollision) med historiens verklighet. Melodiöst inbjuder den oss till att ta oss över avståndet mellan konst och historisk

referens. Och ingen kan ana att denna melodiösa inbjudan var i historien, och nu är i filmen, en inbjudan till chocken hos ett uppvaknande; till ett uppvaknande till en verklighet vars analys kräver en grad av vaksamhet, av vakenhet och uppmärksamhet som kanske överskrider mänsklig förmåga. Ingen kan ana att det som väntar oss bakom det vita huset inte bara är en mardröm, utan den tvingande nödvändigheten att vakna upp till en historia och en verklighet i relation till vilken vi inte är – och kanske inte kan vara – fullt och tillräckligt vakna.

Den plats från vilken sången – på tröskeln till filmen och mot vilken den pekar – anropar oss, och som platsen för det verkliga och som ursprunget för sjungandet, betecknar enligt min mening platsen för konsten i filmen: sången blir själv en metafor för hela filmen, som invigs med dess melodi och som registrerar effekten och resonansen av dess återkomster. Invigd av sången, visar sig inte bara filmen för oss, den kallar oss. Den kallar oss genom det sjungande den utför. Den ber oss att lyssna till, och höra, inte bara meningen hos orden men den sammansatta betydelsen av deras återkomst, och de kolliderande ekona av deras melodi och deras innehåll. Filmen kallar oss att höra både denna kollision och sin egen tystnad. Den kallar oss till vad den inte kan visa, men som den inte desto mindre kan peka på. Sången inviger denna kallande och pekande handling.

Ja, det här är platsen...

Shoah börjar med den skenbara oskyldigheten hos sången, bara för att kasta oss djupare och mer överraskande in i diskrepanserna mellan texten och dess sammanhang, bara för att rikta oss mer våldsamt på tvetydigheten som finns bakom denna oskyldighet.

Ett litet vitt hus
stannar i mitt minne...

upprepar sången angenämt. Men en annan röst bryter fram efter den sista strofen, som tycks dö bort i fjärran:

När jag idag hörde honom sjunga igen, slog mitt hjärta hårdare, på grund av vad som hände här, det var ett mord. (s. 17)

Sålunda vittnar en av de första polska rösterna, utan att vara i bild – och vars ursprung inte är omedelbart identifierbart, lokaliserbart – med en av åskådarnas ord, en av de polska historievittnena.

I en närbild vänds sedan Srebniks ansikte – det ansikte som bär både lättheten, den charmerande mildheten hos sången, och tyngden, våldsamheten och grymheten hos historien – från tystnaden hos smärtan till ett leende och blickar frånvarande, misstroget genom överlevande, död och tid, genom högar av försvunna, brända kroppar in bland de gröna träden, den bruna jorden och den blå himlen vid horisonten:

Ja, det här är platsen. Ingen lämnade den igen.

Darum, warum

Motsägelsorna som genomborrar skönheten hos den första sången blir tyngre, understryks och skärps av nästa sång, som narrativt är en sjungen replik – eller den melodiösa kontrapunkten – till den första sången, men som, retoriskt och musikaliskt, upprättar en dissonans och en skarp kontrast med harmonierna och med oskyldigheten hos den första sjungna invitationen.

Han sjöng polska folksånger, och i utbyte lärde vaken honom preussiska militärsånger. (s. 16)

Du, unga flicka, gråt inte,
 var inte ledsen,
 ty den kära sommaren närmar sig...
 och med den återkommer jag.
 En mugg rött vin, en skiva stek,
 det är vad de unga flickorna
 ger till sina soldater.
Därför – Varför? Därför – Varför?
 [*Darum – Warum? Darum – Warum?*]
 När soldaterna defilerar,
 öppnar de unga flickorna...
 sina dörrar och sina fönster.
Därför Varför? Därför Varför?
 För detta enbart [ljud]
Tschindarrassa, Bom! [cymbaler, tamburin] (ss. 18-19)²⁵

De två sångerna framförda av Srebnik kontrasteras och sätts mot varandra på flera sätt. Även om bägge är folksånger och handlar om återvändanden, är dialogen mellan den polska folksången och dess tyska motpart mer än en dialog mellan främmande språk. Medan sången om det vita huset konkretiserar en dröm om att komma fram – en indirekt dröm om att nå fram – är den preussiska militärsången märkt av avfärd och genomresa, och är därmed en ritual, inte om att komma fram eller att bosätta sig, men om avfärd. Den senare handlingen är samtidigt förklädd, förnekad och maskerad genom en diskursiv retorik om att komma tillbaka och genom ett löfte om att återvända. Den preussiska sången är synbarligen lika behaglig i sin trängtan och lika harmlös som den polska sången. Och ändå blir de lockande elementen å ena sidan, och de underordnande krafterna å andra sidan, (nästan) tydliga. Genom sin funktion av militärmarsch, och genom de kraftfulla slagen av slaginstrumenten ("Tschindarrassa, Bom!"; "Darum Warum?"), inkorporerar den preussiska sången den dolda rytmen av artilleri och granater.²⁷ Suggesterande både bedrägeriets ondska och våldet som nalkas, innehåller sången indirekt militära konnotationer – och den metaforiska, taktilla beröringen – av krig, av blodsutgjutelse ("en mugg rött vin"), av brutalitet ("en skiva stek"), och av fysisk invasion ("de unga flickorna öppnar sina dörrar och sina fönster"). Hela sången, med de upprepade rytmislagen mellan dess frågor och svar ("Darum, Warum"), och med dess metaforiska kvinnliga gåvor av dryck, mat och av öppning ("de unga flickorna öppnar sina dörrar

och sina fönster”), är en figur för sexuell lek; men leken är en lek om erövring och av övergående militär och sexuell ockupation. Det är som om gåtfullheten hos det vita huset – gåtfullheten hos en rymd som är okränk och intim, sjungen i den första sången – blir, så att säga, invaderad, neutraliserad, forcerad av den andra sången. Det är inte förvånande att, bakom det lockande hos dess förföriska yta, charmen hos den tyska sången (som framförallt ackompanjerar en sexuell flirt) visar sig vara ett sadistiskt redskap genom vilket det sjungande barnet blir en gisslan hos tyskarna, ett instrument för tortyr och misshandel genom vilket den unge Srebnik, reducerad av sina vuxna åskådare till en kedjad, dansande marionett, förvandlas – lekfullt och grymt – till en sjungande leksak.

Vår kommandants ord

Det är på detta sätt som växlingen mellan den polska sången och dess tyska replik (”och i utbyte lärde vakten honom preussiska militärsånger”) åstadkoms på tröskeln av filmen, som en diskret – men ändå förebådande – underhandling, ett osynligt – men hörbart – utbyte mellan offrets och den perversa förtryckarens musik (och från den senares perspektiv).

En annan sång som, senare i filmen, kommer att beteckna nazistisk perversitet och nazistiskt våld mycket mer explicit och i vilken offret, på samma sätt, måste sjunga utifrån förtryckarens perspektiv, är den sång vars sångare idag är helt utplånade och om vilka endast den före detta nazisten Suchomel kan vittna genom att sjunga den för Lanzmann. Mycket på samma sätt som sångarna sjöng den med en röst som inte var deras – förtryckarens röst – reproducerar nu Suchomel, omvänt, offrens påtvingade sjungande i den främmande och ogenerade rösten av den före detta nazisten. Det är på detta sätt som Suchomel upprepar för Lanzmann treblinkahymnen som lägerfångarna var tvingade att sjunga, för vaktens nöje:

Titta på världen, rakt och långt,
alltid modigt och glatt,
marscherar avdelningarna till arbetet.
För oss finns det idag inget annat än Treblinka,
vilket är vårt öde.
I ett ögonblick
har vi blivit ett med Treblinka.
Vi känner inget annat ord än kommandantens,
och endast lydnad och plikt,
vi vill tjäna och fortsätta tjäna,
tills det att den lilla lyckan, en dag,
ger oss tecknet. Hurra!

”*En gång till, men högre!*” begär Lanzmann, när Suchomel har slutat sjunga. Suchomel gör som Lanzmann säger. ”Vi skrattade”, säger han med en blandning av förbindlighet och nedlåtenhet, ”men det är så ledsamt.”

Ingen skrattar!

Var inte arg på mig, ni vill ha historia, jag ger er historia. Det är Franz som har skrivit texten. Melodin kom från Buchenwald, koncentrationslägret där Franz var vakt. När de nya judarna kom på morgonen, "nya arbetsjudar", fick de genast lära sig den, och, samma kväll, sjunga den.

Bra, men börja om.

Ja...

Det är viktigt, men starkare!

Titta på världen, rakt och långt,
alltid modigt och glatt,
marscherar avdelningarna till arbetet.
För oss finns det idag inget annat än Treblinka,
vilket är vårt öde.
I ett ögonblick
har vi blivit ett med Treblinka
Vi känner inget annat ord än kommandantens,
och endast lydnad och plikt,
vi vill tjäna och fortsätta tjäna,
tills det att den lilla lyckan, en dag,
ger oss tecknet. Hurra! (ss. 119-120)

Efter att sålunda ha sjungit sången en gång till, konkluderar Suchomel, stolt och road av sitt eget minne:

Är ni nöjd? Det är ett "original". Ingen jude kan den längre! (s. 120)

Suchomels självgodhet, hans villighet att vara Lanzmann till lags, visar att Suchomel också i själva verket uppskattar och finner en indirekt sadistisk njutning i sin egen sång, i sitt eget imiterade musikaliska framförande och i den ofattbara diskrepansen hos hans egen representation av offren. "Ni vill ha historia, jag ger er historia." Kan historia *ges*? Hur *ger* Suchomel historia, och vad betyder här den "givande" handlingen – gåvan av verklighet? Ironiskt nog är sången bokstavlig historia i den grad den förmedlar denna historiska diskrepans och denna sadistiska njutning, på samma gång som den talar genom den historiska *utrotningen* av meddelandet och *objektifieringen* av rösten. Som en bokstavlig rest av verkligheten, är sången historia i den utsträckning den skriver in i sig själv denna historiska diskrepans, denna ojämförbarhet mellan rösten hos dess sadistiska författare och rösten hos dess plågade sångare. Det som gör sången till ett historiskt "original" är det faktum att den är en naziförfattad judisk sång som "ingen jude längre kan." "Ni vill ha historia, jag ger er historia." I själva anstötligheten hos sångens dubblerande, vid två skilda ögonblick (i lägret och i filmen, av offren och av Suchomel), med en röst som inte är dess egen, och inte kan vara det, är sången, så att säga, motsatsen till ett signerat vittnesmål, ett *anti-vittnesmål* som återigen består av frånvaron och av förfalskandet av dess judiska underskrift. Liksom Herr Kantorowskis mytiska redogörelse för Förintelsen, är den nazistiska berättelsen om hur judarnas gjordes till offer (både i lägersången och i Suchomels återsjungande av den) en språkakt som varken kan äga sin betydelse eller tillhöra sig själv som ett vittnesmål. "Ni vill ha historia, jag ger er historia." Genom

utrotningen av undertecknarens subjekt, och genom objektifieringen av offrets röst, presenterar sig "historien" som ett anti-vittnesmål. Men filmen återupprättar historiens – och sångens – vittnesmålsliga funktion. Paradoxalt nog är det genom tydligheten hos sitt framförande som ett anti-vittnesmål som sången härleder den vittnesmålsliga styrkan hos sin upprepning, och den historiska våltaligheten hos sin oväntade och spöklika återkomst: "*En gång till... Det är viktigt, men starkare!*"

Sökandet efter refrängen, eller Imperativet att sjunga

Enligt min mening är uppmaningen "sjung den igen!" det performativa imperativ som konstnärligt skapar filmen och som bestämmer både dess struktur och dess etiska och epistemologiska strävan: att få sanningen att framträda som ett vittnesmål genom den hemsökande upprepningen av en illa förstådd melodi; att få referensen att komma tillbaka, paradoxalt nog, som något dittills osett av historien; att avslöja verkligheten som chocken av en bokstavlighet som historien inte kan assimilera eller integrera som kunskap, men som den ständigt möter i sångens återvändande.

"Vårt minne", skriver Paul Valéry, "upprepar för oss de ord som vi inte har förstått. Upprepningen svarar på oförståelsen."²⁸ Vi "sjunger igen" det som vi inte kan veta, det som vi inte kan integrera och det som, följaktligen, vi varken kan fullt bemästra eller helt förstå. I *Shoah* står sången för aktiveringen av minnet av hela filmen, ett minne som ingen kan äga, och vars process av samlande och återsamlade ständigt rivs itu av kraften, trycket och viljan hos orden, och av den självständiga, oberoende kraften i melodin, som har sin egen rörelsekraft och sitt eget upprepningstväng, men som inte vet vad den upprepar.

Hela filmen, som slutar bara för att börja om igen med återkomsten av sången, vittnar för och om historien som en hemsökande och ändlös refräng.²⁹ Funktionen hos refrängen – som förr kallades "sångens börda", liksom bördan hos det vokala eko vilket, som om det vore mekaniskt, återkommer i intervjuarens upprepning av de sista orden av sin samtalspartners ord – är att skapa en skillnad genom upprepningen, att ge tillbaka en fråga från något som synes vara ett svar: *Darum, warum?* ("Därför. – Varför?"). Ekot reproducerar inte på ett simpelt sätt det som synes vara dess motivation, utan sätter det snarare ifråga. Där det tycktes finnas ett förnuft, en avslutning eller en gräns, öppnar den refränglika upprepningen ett tomrum, en spricka och, genom den, den odefinierade rymden hos en öppen fråga.

Och lågorna nådde upp till himlen.

Upp till himlen?

Sångarens röst

Vad är det som ger denna refränglika struktur hos filmen – upprepningen av sången och av dess börda, återkomsten av resonanserna hos refrängen – kraften att inte bara beröra oss, men att drabba och förvåna oss, kraften att varje gång göra oss häpna och ha en effekt på oss som om det var för första gången? När Srebniak sjunger de

två sångerna i Ouvertyren, och när ekot av den andra sången ifrågasätter den skenbara harmonin och oskyldigheten hos den första melodin, är det som konstituerar kraften hos sången och styrkan – uttrycksfullheten – hos Srebniks vittnesmål genom den, varken texten eller ens musiken (någon annans musik), utan det unika hos den sjungande rösten. Det unika hos rösten återställer signaturen till den upprepade melodin och till den citerade texten, och förvandlar dem från ett anti-vittnesmål till ett tvingande och ojämförbart vittnesmål. Det som skapar kraften hos vittnesmålet i filmen och det som bygger upp den övergripande effekten hos filmen är inte orden, utan den tvetydiga, förvirrande relationen mellan ord och röst, samspillet mellan ord, röst, rytm, melodi, bilder, skrift och tystnad. Varje vittnesmål talar till oss bortom sina ord, bortom sin melodi, liksom det unika framförandet av en sång, och varje sång, i dess upprepning, deltar i den genomträngande refrängen och rekapitulerar det musikaliska sökandet hos hela filmen. Liksom Lanzmann är Srebnik, stående inför en onämbar händelse vid tretton och ett halvt års ålder, och igen i filmens början – som en sångare som förblev vid liv tack vare sin ”melodiösa röst” – en artist: en artist som har förlorat sina ord men som inte har förlorat det unika hos den sjungande rösten och dess förmåga att underteckna. Det som annars är oattesterbart förmedlas sålunda genom röstens signatur. Filmen som ett visuellt medium vilar, paradoxalt nog, inte så mycket på det självklara hos detta sedda, som på den synlighet den ger åt rösten, och på osynligheten, som den gör påtaglig, hos tystnaden. Filmen talar med en mångfald av röster som, liksom Srebniks, alla förmedlar mer än och utöver vad de kan säga i ord. På mycket samma sätt som sjungandet i krematoriet, omvittnat och återkallat av Philip Müller, återljuder filmen likt en hel kör av vittnesmål och av röster som, inom filmens ram, sjunger tillsammans:

Våldet kulminerade när de försökte tvinga dem att klä av sig. Några få lydde, bara en handfull. Merparten vägrade utföra denna order. Och plötsligt, det var som en kör. En kör... De började alla att sjunga. Sången fyllde hela omklädningsrummet, den tjeckiska nationalsången, sedan genljöd *Hatikwan*. Detta berörde mig hemskt...

Det var mina landsmän som detta hände, och jag insåg att mitt liv inte längre hade något värde. Varför fortsätta leva? För vad? Så jag gick in till dem i gaskammaren, och jag hade beslutat mig för att dö. Tillsammans med dem. Plötsligt kom några fram till mig som hade känt igen mig... En liten grupp kvinnor närmade sig. De tittade på mig och sa till mig: ”Redan i gaskammaren?... Du vill alltså dö. Men det är meningslöst. Din död ger oss inte tillbaka livet. Det är inte en handling. Du bör gå ut härifrån, du bör vittna om vårt lidande, och om den orättvisa som vi har utsatts för.” (ss. 179-180)

Sjungandet av nationalsången i krematoriet betecknar en gemensam insikt, hos sångarna, om perversiteten hos det bedrägeri de hade blivit utsatta för från början, en insikt om, och ett möte med, sanningen om deras snara död. Sjungandet förmedlar på detta sätt ett återtagande av deras förlorade sanning, ett sista förkastande av det självbedrägeri nazisterna underblåst och ett överlagt val att göra sig till medvetna vittnen till sin egen död. Det är värt att märka att det är det enda ögonblick i filmen i vilken en samfällighet av vittnande mot alla odds skapas fysiskt och mentalt. Utplånande sitt eget vittnande och förbjudande sitt eget ögonvittnande, omöjliggjorde den historiska tilldragelsen av Förintelsen genom själva sin struktur, som vi har sett, varje form av en sådan gemenskap av vittnande.³⁰ Men detta är precis vad

filmen försöker skapa genom att återljuda med den sjungande kören av de döende i krematoriet, vars många signaturer och många stämmor idag är utplånade och reducerade till tystnad. Filmen, som en kör av framföranden och vittnesmål, skapar, inom ramen för dess egen struktur, en gemenskap av ojämförbara vittnesmål, vilka sammanhållna har en överväldigande vittnesmålslik effekt.

Körens försvinnande

Müller önskar dö för att få tillhöra, för att få vara en del av denna gemenskap, att gå med i sjungandet. Men de döende sångarna har som sista vilja att utesluta honom från deras gemensamma död, så att han kan vara, inte ett utplånat vittne som dem, men ett levande vittne till deras döende och deras sjungande. Sjungandet utmanar och trotsar nazisterna. Den sjungande handlingen och bärandet av vittnesmål förkroppsligar ett motstånd. Men för Müller kan motståndet inte betyda att ge upp livet; det måste betyda att ge upp döden. Motståndet betyder att avsäga sig en död genom självmord och uthärdanda ett överlevande som i sig är en form av motstånd och vittnesmål. Motstånd betecknar priset för det historiska uthärdandet – i en själv – av en verklig återkomst av vittnet. Som en återvändande delegat för de döda vittnena, kan Müllers vittnesmålsliga handling och hans vittnesmålsliga framtid emellertid inte längre vara en del av en levande gemenskap. Inför sina sjungande landsmän i krematoriet förstår Müller att den gåva av vittnesmål de begär av honom och hans samtycke, hans stumma förpliktelse att bära vittnebörd, inte ger honom något annat val än att stå ensam, att kliva utanför gemenskapen,³¹ liksom också utanför de delade kulturella referensramarna, att stå utanför stödet från någon delad perception. Hållningen och den inre styrkan hos den gemensamma sången bemyndigar Müller och gör det möjligt för honom att fly och överleva. Men hans överlevnad kan inte bara omges av en gemensam sång och hans bärande vittnesmål i livet efter döden kan inte längre förlora sig i en körsång. Om hans levande röst ska tala för de döda, måste den överföra och förmedla upphörandet av den gemensamma sången, uthärdandets signatur, det märkvärdiga och det unika hos en röst dömd att förbli ensam, en röst som har återvänt – och som talar – från den andra sidan av krematoriets tröskel.

Müller, Srebnik, och de andra, talesmän för de döda, levande röster var återvändande vittnen som har sett sin egen död – och sitt eget folks död – ansikte mot ansikte, talar till oss i filmen både från den här sidan livet och från andra sidan graven och fortsätter, med den vittnande röstens ensamhet, uppgiften att sjunga innifrån lågorna.

Plötsligt, i den delen av lägret som kallades dödslägret, sköt lågor upp. Mycket högt. Och i ett ögonblick tycktes hela landskapet, hela lägret, stå i lågor... Och plötsligt reste sig en av oss... vi visste att han hade varit en operasångare i Warszawa. Hans namn var Salve, och framför denna ridå av lågor började han sjunga en sång som var okänd för mig:

Min Gud, min Gud,
varför har du försakat oss?

Man har kastat oss i elden tidigare,
men vi har aldrig förnekat Din Heliga Lag.

Han sjöng på jiddisch, medan bakom honom brann bålen på vilka man då, i november 1942, i Treblinka, hade börjat bränna kropparna. Vi visste denna natt att i fortsättningen skulle de döda inte längre begravas, de skulle brännas. (s. 26)

En segrande sång

Filmen i sin helhet är en sång sjungen innifrån branden hos en kunskap: "Vi visste denna natt..." Kunskapen om lågorna är kunskapen – och branden – om sången. I början av filmen inkorporerar Srebniks sång de brända kropparna med den död och med det förtärande i lågorna som den fortfarande återljuder. Sjungande, å ena sidan, som han har blivit undervisad, om flickorna "som öppnar sina dörrar" för soldaterna som passerar, på samma sätt som han själv, på ett kusligt sätt, och på beordran av SS, "öppnar dörrarna" på de anländande gasskåpbilarna för att ta emot – och lasta ur – kropparna som ska brännas; sjungande också, å andra sidan, om sin ursprungliga melodiösa längtan efter mildheten hos det vita huset, är Srebniks sång och hans märkvärdiga, tvingande stämma, bäraren av en kunskap – och av en syn – inte bara om aska, men om de levande brända, om brännandet av de levande – en syn av de halvdöda kropparna som kommer tillbaka till livet bara för att känna elden och att bevittna, vid medvetande, deras möte med, och deras förtärande av, lågorna:

När [gasskåpbilarna] anlände, sa SS-männen: "Öppna dörrarna!" Vi gjorde det. Och kropparna tumlade ut. Och vi arbetade tills hela lasten var bränd...

Jag kommer ihåg att en gång levde de fortfarande. Ugnarna var redan fulla, och de låg på marken. De rörde på sig, de kom tillbaka till livet... och när de kastade in dem i ugnarna, var de alla vid medvetande: de brändes levande.

När jag såg detta berörde det mig inte. Jag var bara tretton år, och allt jag dittills sett var döda kroppar. (ss. 114-115)

Känslodödheten hos det levande vittnet, tystnadens brand hos det trettonåriga barnet som "inte berörs", fortsätter in i hans sång. Det unika uttrycket hos rösten och hos sången både uttrycker och täcker över tystnaden, mycket på samma sätt som det unika uttrycket hos ansiktet – hos Srebniks ansikte i början av filmen – både döljer och uttrycker den medvetna och slående frånvaron av döda kroppar i *Shoah*. Det är den levande kroppen och det levande ansiktet hos det återvändande vittnet som, i *Shoah*, blir den talande figuren för stillheten och stumheten hos kropparna, en *figur* för, precis, *Figuren*. Det som filmen gör med *Figuren* är att återställa deras stumhet till barnartistens sång, att revitalisera dem genom att utforska döden i livet, och genom att förläna osynligheten hos deras abstraktion med unikheten hos ett ansikte, en röst, en melodi, en sång. Sången är en sång som vann liv för Srebnik, en livvinnande sång som, inramad av filmen och deltagande i den genomträngande upprepningen av dess refräng, ger oss en höjd medvetenhet och en ökad vaksamhet genom att ge oss måttet på en förståelse som inte är överförbar utan den. Som ett

fragment av verkligheten och som en mötesplats mellan konst och historia, omsluter sången – liksom hela filmen – det i historien som är omöjligt att bära vittnesmål om, och förkroppsligar, på samma gång, det i konsten som fångar verkligheten och möjliggör ett vittnande. På samma sätt som vittnesmålet exemplifierar sången filmens kraft att tilltala, och den begär oupphörligt att bli hörd, den kräver, liksom i en domstol, att förhöras. Liksom Müllers återkomst för att vittna och tala – för att begära ett auditorium – från andra sidan krematoriets tröskel, träder Srebnik åter, genomborrade av en kula som av en ren slump missade vitala hjärncentra, över tröskeln till det vita huset för att åter sjunga sin vinnande sång: en sång som, återigen, vinner liv och, liksom filmen, lärnar oss – genom det sätt den vinner oss – både bemyndigade och dömda till *att höra*.

När jag hörde honom igen, slog mitt hjärta hårdare, på grund av vad som hände här, det var mord. (s. 17)

Han var tretton och ett halvt år gammal. Han hade en vacker röst, han sjöng mycket vackert, och man hörde honom.

Ett litet vitt hus
stannar i mitt minne.
Om detta lilla vita hus
drömmer jag varje natt. (s. 17)

Översättning Leif Dahlberg

NOTER

1 Denna essä är en del av en längre studie som utgör ett kapitel om *Shoah* i min bok *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York: Routledge, 1992); en volym författad tillsammans med Dori Laub, M.D. [En fransk översättning av den längre versionen finns i *Au sujet du Shoah* (Paris: Blin 1990); "A l'âge du témoignage: *Shoah* de Claude Lanzmann" (övers. C. Lanzmann i samarbete med J. Ertel), ss. 55-145. Ö.a.]

2 ["If someone else could have written my stories, I would not have written them. I have written them in order to testify. My role is the role of the witness... Not to tell, or to tell another story, is... to commit perjury."] "Guds ensamhet", publicerad i tidskriften *Dvar Hashavu'a* (en bilaga till tidningen *Davar*) (Tel Aviv 1984). Min översättning från hebreiskan.

3 "Att säga sanningen, hela sanningen, och inget annat än sanningen," det är en ed, emellertid, som alltid, på grund av sin natur, är öppen för mened.

4 ["The truth kills the possibility of fiction."] Intervju med Deborah Jerome ("Resurrecting Horror: The Man behind Shoah"), *The Record*, 25/10 1985.

5 Claude Lanzmann, *Shoah* (Paris: Fayard 1985), s. 190. Citat från filmen avser denna upplaga, och kommer i fortsättningen att indikeras endast genom sidnummer (i parentes som följer citatet).

6 ["Lawyers have innumerable rules involving hearsay, the character of the defendant or of the witness, opinions given by the witness, and the like, which are in one way or another meant to improve the fact-finding process. But more crucial than any of these — and possibly more crucial than all put together — is the evidence of eyewitness testimony."] John Kaplan, förord till Elizabeth R. Loftus, *Eyewitness Testimony* (Cambridge, Mass.: Harvard U.P. 1979), s. vii.

7 Det är kategorier som Lanzmann lånar från Hilbergs historiska analys, men vilka filmen slående förkroppsligar och omprövar. Jfr. Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews* (New York: Holmsee and Meier 1985).

8 ["in what language would the participants have seen the film?"; "They don't speak French."] Intervju given av Lanzmann under hans besök vid Yale University, och filmad vid Video Archive for Holocaust Testimonies at Yale (intervjuare: Dr. Dori Laub och Laurel Vloch), 5 maj 1986. Avskrift, ss. 24-25. Härefter kommer citat från denna videofilm att anges med förkortningen "Intervju", följd av en sidhänvisning till (den opublicerade) avskriften.

9 Jfr. Walter Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers" (i *Illuminationen* (Frankfurt am M.: Suhrkamp 1977), ss. 50-62)

10 ["*Shoah* is certainly not a historical film... The purpose of *Shoah* is not to transmit knowledge, in spite of the fact that there is knowledge in the film... Hilberg's book, *The Destruction of the European Jews*, was really my Bible for many years... But in spite of this, *Shoah* is not a historical film, it is something else... To condense in one word what the film is for me, I would say that the film is an *incarnation*, a *resurrection*, and that the whole process of the film is a philosophical one."] "En kväll med Claude Lanzmann" ["An Evening with Claude Lanzmann"], 4/5 1986, första delen av Lanzmanns besök vid Yale, videoinspelad och © Yale University. Avskrift av den första videokassetten (härefter hänvisad till som "Kväll"), s. 2.

11 Jfr, till exempel, Robert Raurisson: "Jag har analyserat tusentals dokument. Jag har oförtröttligt förföljt specialister och historiker med mina frågor. Jag har fåfängt försökt finna en enda före detta deporterad som är förmögen att bevisa att han verkligen hade sett, med sina egna ögon, en gaskammare." ["J'ai analysé des milliers de documents. J'ai sans relâche poursuivi de mes questions les spécialistes et les historiens. J'ai tenté vainement de trouver un seul ancien déporté capable de me prouver qu'il avait vu, de ses propres yeux, une chambre à gaz."] (*Le Monde*, 16/1 1979) Vi har "en selektiv syn på historien", kommenterar Bill Moyers. "Vi lever i en mytologisk värld av goda och välvilliga upplevelser... Det är svårt att tro att det finns omkring hundra böcker alla ägnade åt att försöka sprida idén att Förintelsen var

en fiktion, att den inte ägde rum, att den har uppfunnits av judar av en mängd olika skäl..." [’a selective view of history’]; "We live within a mythology of benign and benevolent experience... It is hard to believe that there exists about a hundred books all devoted to teaching the idea that the Holocaust was a fiction, that it did not happen, that it has been made up by Jews for a lot of diverse reasons..."] Intervju med Margot Strom, i *Facing History and Ourselves* (Fall 1986), ss. 6 och 7.

12 Kommentar gjord vid ett privat samtal i Paris, 18/1 1987: "J'ai pris un historien pour qu'il incarne un mort, alors que j'avais un vivant qui était directeur du getto."

13 På denna punkt följer filmskaparen historikern Hilbergs angreppsätt: "Jag har inte börjat, säger Hilberg, med de stora frågorna, ty jag var rädd att få magra svar. Jag valde istället att fästa mig vid enskildheter och vid detaljer, för att organisera dem i en 'form', en struktur som tillåter, om inte att förklara, så åtminstone beskriva mer fullständigt vad som hände." (s. 84)

14 "Filmen", säger Lanzmann, "är i stunder en kriminalfilm..., [i form av] en kriminalundersökning... Men den är också en vilda-västern. När jag återvände till den lilla byn Grabow, men också i Chelmno... Ok. Jag anländer dit med en kamera, med en besättning, men fyrtio år efteråt... Detta skapar en otrolig... händelse, ni vet? Nå... jag är den förste mannen som kommer tillbaka till platsen för brottet, där brottet begicks..." ["The film is at moments a crime film..., [in the mode of] a criminal investigation... But it is a Western too. When I returned to the small village of Grabow, or even in Chelmno... Okay. I arrive here with a camera, with a crew, but forty years after... This creates an incredible... event, you know? Well... I am the first man to come back to see the scene of the crime, where the crime has been committed..."] (Paneldiskussion av *Shoah* vid Yale University, 5/5 1986. Avskrift (härefter hänvisad till som "Paneldiskussion"), s. 53)

15 Adrienne Rich, *Diving into the Wreck* (New York: W.W. Norton, 1973), s. 22

16 Bombar: "Ni vet, att 'känna' något därborta... det var mycket svårt, att känna vad det vara månade: föreställ er, att arbeta dag och natt bland de döda, liken, ens känslor försvann, man var död för känslor, död för allt." (s. 129)

17 Podchlebnik: "Vad dog i honom i Chelmno? Allting dog" (s. 19)

18 Om intrycket och effekten av den fallande kroppen, tillsammans med en innovativ teori om referens, jfr. Cathy Caruth, "The Claims of Reference" (i *Yale Journal of Criticism* (Fall 1990), vol. 4, Nr. 1. Jfr. också, av samma författare, *Empirical Truths and Critical Fictions: Locke, Wordsworth, Kant, Freud* (Baltimore: The Johns Hopkins U.P. 1991)

19 [Die ältesten Kunstwerk sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen... [D]ie technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual... [Die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.] Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (op. cit. ss. 136-169), ss. 143, 144 och 145.

20 För den generaliserbara historiska betydelsen av denna passage, jfr. Peter Cannings anmärkningsvärda analys i "Jesus Christ, Holocaust: Fabulation of the Jews in Christian and Nazi History": "Den tvångsmässiga ritualen att anklaga judarna för mord (eller svek, eller förgiftning av brunnar, eller vanvårdnad av värden) och att attackera dem är inskrivet med kroppar i historien; det är inte föreskrivet men bara indirekt antytt i Nya Testamentet, som predikar kärlek och förlåtelse. I evangeliet är det 'judarna' som åkallade Guds vrede över sig själva: 'Låt hans blod komma uppå oss och på våra egna barn!' (Matt. 27:25) Reciterande denna text, ursäktar de polska bönderna som Claude Lanzmann intervjuade... sig själva, tyskarna och Gud – alla är frikända från ansvar för Förintelsen. Återigen, 'har judarna sig själva att skylla'. Korsfästelsen var deras brott. Förintelsen var straffet som de fordrade för sig själva, och för sina barn.

Den bibliska myten fungerar som en attraktionspol, inte bara av andra berättelser men av pågående händelser som den assimilerar. Det som jag måste ta risken att kalla kristendomens holo-myt [en alliteration på den engelska benämningen för Förintelsen, *'the Holocaust'* (fr. gr. *holokauston*, 'helt, fullständigt bränd') Ö.a.] – gudomlig inkarnation, korsfästelse, återuppståndelse – är inte den enda källan eller orsaken till Förintelsen, den 'attraherade' andra kausala faktorer till sig (kriget, inflation, politisk-ideologisk kris, socioekonomiska konvulsioner), absorberade dem och överdeterminerade dess lösning... Dessa andra kritiska faktorer, och deras förlösningar i en fascistisk synkretism, var inte i sig själva förmögna att förvandla antisemitism till ett systematiskt massmord. Nazismen återupplivade den kliché som den hade ärvt från den kristna holo-mytten och dess åter-framställande i händelsen av ritualmord, men omvandlar det till en normal, mekaniserad destruktionsprocess." ["The compulsive ritual of accusing the Jews of murder (or betrayal, or well-poisoning, or desecration of the Host) and attacking them is inscribed with bodies in history; it is not prescribed but only implicitly suggested in the New Testament, which preaches love and forgiveness. In the Gospel it is 'the Jews' who call down the wrath of God on themselves: 'Let his blood be on us and on our children!' (Mt. 27:25) Reciting this text, the Polish villagers whom Lanzmann interviewed... excused themselves, the Germans and God – all are absolved of responsibility for the Holocaust. Once again, 'the Jews brought it on themselves'. The Crucifixion was their crime. The Holocaust was the punishment which they called down on their own heads, and on their children. The biblical myth functions as an attractor, not only of other narratives but of ongoing events which it assimilates. What I must risk calling the Holo-myth of Christianity – divine incarnation, crucifixion, resurrection – is not the one source or cause of the Holocaust, it 'attracted' other causal factors to it (the war, inflation, political-ideological crisis, socioeconomic convulsions), absorbed them and overdetermined their resolution.... Those other critical factors, and their resolution in a fascist syncretism, were not alone capable of turning antisemitism into systematic mass murder. Nazism reactivated the cliché it had inherited from the Christian Holomyth and its reenactment in the event of ritual murder, but transformed it into a regular, mechanized destruction process."] (*Copyright 1, Fin de siècle 2000*, (Fall 1987), ss. 171-72)

21 ["There are many harmonies, many concordances in the film. I knew very quickly that the film would be built in a circular way, with a stillness at the center, like the eye of a hurricane."] Citerat i "A Monument Against Forgetting", *The Boston Globe*, 3/11 1985. Jfr. Lanzmanns kommentar i en intervju med Roger Rosenblatt, för *channel 13* (Public Television WNET, USA 1987): "När man behandlar förintelsen av judarna, måste man tala och vara tyst på en gång... Jag tror att det finns mer tystnad i *Shoah* än ord." ["When one deals with the destruction of the Jews, one has to talk and to be silent at the same moment.... I think there is more silence in *Shoah* than words."]

22 För en skarpsinnig beskrivning av funktionen hos den "rituella mordberättelsen" i historien, jfr, igen, Peter Canning, "Jesus Christ, Holocaust: Fabulation of the Jews in Christian and Nazi History" (op.cit. ss. 170-73)

23 Jfr. Lacans föreställning om "verkligheten" ("*le Réel*") som ett "missat möte" ("*rencontre manquée*") och som "det som återvänder till samma ställe" ("*ce qui revient au même lieu*"). *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts Fondamentaux de la psychanalyse* (Paris: Seuil 1973), kap. III-IV.

24 Det vita är, till exempel, färgen hos den tomma sida av glömskhet på vilket den före detta nazikommissarien över Warszawa gettot, Dr. Grassler, påstår sig "anteckna" för att "friska upp" den fullständiga tomheten hos sitt minne om sitt nazistiska förflutna.

25 Som Lacan uttrycker det i ett helt annat sammanhang. Jfr. "Touché et Automaton" i *Les Quatre Concepts Fondamentaux de la psychanalyse*, kap. V.2: "[ce] petit élément de réalité qui nous prouve que nous ne rêvons pas".

26 Översättning modifierad och utökad, nedtecknande hela den tyska texten som är tydligt hörbar i filmen.

27 För min analys av den preussiska sången, är jag skyldig både tacksamhet och inspiration till Dr. Ernst Prelinger, som har försett mig med en sofistikerad förklaring av den ursprungliga tyska sångtexten, en förklaring på vilken min diskussion baserar sig.

28 [”Notre mémoire nous répète le discours que nous n’avons pas compris. La répétition répond à l’incompréhension.”] Paul Valéry, ”Commentaire de *Charmes*”, i *Oeuvres Complètes* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1957), vol. 1, s. 1510.

29 ”*Shoah*”, säger Lanzmann, ”kunde bara konstrueras som ett musikstycke, där ett tema uppträder på en lägre nivå, försvinner, kommer tillbaka på en högre nivå eller i full styrka, försvinner, och så vidare. Det var det enda sättet att hålla de många parametrarna samman.” [”*Shoah* had to be built like a musical piece, where a theme appears at a lower level, disappears, comes back at a higher level or in full force, disappears and so on. It was the only way to keep several parameters together.”] (*Paneldiskussion*, s. 44)

30 Jfr. ovan, i del I, avsnittet betitlat ”Händelsen som obevittnad”.

31 Jfr. Rudolph Vrbas beslut att fly, efter Freddy Hirschs självmord som aborterade idén, omfattad av motståndsrörelsen i Auschwitz, om ett uppror i det tjeckiska familjelägren: ”Det stod rätt klart för mig redan då, att motståndsrörelsen i lägren inte hade som mål ett uppror, men att överleva. Överlevnaden av motståndsrörelsens medlemmar. Jag fattade då ett beslut... att lämna den gemenskap för vilken jag vid denna tid var medansvarig. Detta beslut, trots motståndsrörelsens linje, fattades omedelbart... i min mening, tänkte jag att om jag lyckades att fly och att förmedla sanningen till högre ort och i tid, kunde detta vara till hjälp... Med andra ord, att inte förlora ett ögonblick, att fly så snart som möjligt för att meddela världen.” (ss. 180, 181 och 182)