

A DIADALTÓL A BUKÁSIG

A HITLER-FILMEK ÉS A KULTURÁLIS EMLÉKEZET

KISANTAL TAMÁS

„Lehet-e Hitler műalkotás főszereplője?” Néhány évvel ezelőtt *A bukás* (*Der Untergang*, 2004) című film kapcsán tette fel a kérdést egy kritikus.¹ Az akkortájt rövid ideig tartó, de eléggé heves viták nem elsősorban a film esztétikai értékeit érintették, hanem inkább kulturális és emlékezetpolitikai problémákat: hogyan jeleníthető meg a náci vezér, mennyire szabad (és lehet) hétköznapi emberként ábrázolni, s mik lehetnek egy-egy Hitler-ábrázolás kulturális-társadalmi konzekvenciái.² E dilemmák újra és újra előkerülnek, legutóbb talán Norman Mailer *Várkastély a vadonban* (*Castle in the Forest*, 2007) című könyve, egy tervezett, ám az író halála miatt már soha meg nem valósuló, fikcionális Hitler-életrajz első kötete kapcsán, amely nálunk nem, de külföldön meglehetősen nagy vihart kavart.³ A „Hitler-kérdés” minden alkalommal felmerül, amikor a hajdani diktátor kulturális terméként vagy egyenesen árucikként tűnik fel – például egy olasz borász néhány évvel ezelőtt kitalálta, hogy különböző történelmi figurák és diktátorok, köztük Hitler nevével adja el a borait,⁴ egy belga televíziós csatorna pedig, a híres emberek kedvenc ételeit bemutató *Plat Préféré* című főzőműsorában Freddie Mercury, Maria Callas és Salvador Dalí után Adolf Hitler kedvenceit is el akarta készíteni, ám ezzel akkora tiltakozást váltott ki, hogy az adást végül levették a műsorról.⁵

Míndez jelzi, hogy Hitler még mindig (negatív) kulturális figurának számít, abban az értelemben, hogy nem annyira történelmi személyiségnek, mint inkább egy történelmi és kulturális szerep vagy funkció szimbólumának tekintjük. Mint Alvin H. Rosenfeld immár negyedszázada megjegyezte: „Hitlert manapság is jócskán övezi figyelem. Láthatjuk, ha moziba megyünk, vagy ha a könyvtárak standjai előtt nézelődünk. Egyre növekvő ipar épül a Hitlerrel kapcsolatos képeskönyvek, életrajzok, filmek, regények, válogatott szuvenírek, emléktárgyak és csecsebecsék köré, melyek a náci korszakot szimbolizálják, és szilárdan emlékezetünkben tartják.”⁶

A Hitler-kultuszal, avagy mítosszal többen is foglalkoztak, főként hatalomra jutásának és a többé-kevésbé tudatosan kiépített vezérképnek a mechanizmusával, társadalomtörténeti, szociálpszichológiai hátterével.⁷ Kevesebb szó esett a Hitler-kultusz továbbéléséről – itt nem elsősorban a szélsőjobb oldali mozgalmakra gondolok, hanem a Führer már említett negatív szimbolikus funkciójára kultúránkban akár a „gonosz megtestesüléseként”, akár közérdeklődésre állandóan számot tartó és eladható terméként. Ez a kultusz

nem csupán társadalmi és pszichológiai, hanem reprezentációs probléma is: hogyan jelenítik meg manapság a hajdani diktátort, és ábrázolásának konvenciói hogyan kapcsolódnak a szélesebb történelmi-társadalmi kontextushoz. Persze születtek már ilyen tanulmányok, például a Hitler-biográfiák összehasonlító elemzése John Lukácstól,⁸ vagy Rosenfeld említett műve a diktátor háború utáni közéleti és irodalmi megjelenítéséről. Az alábbiakban ezeket kiegészítve és alapvetően a filmes reprezentációk bizonyos aspektusaira figyelve mutatom be a mai Hitler-kép és -kultusz néhány elemét.

Ehhez előbb, ha csak vázlatosan is, meg kell néznünk, milyen ábrázolási konvenciók jellemezték Hitler megjelenítését saját korában. A történelmi munkákban közhelynek számít, hogy Hitler (és propagandaminisztere, Joseph Goebbels) már politikai karrierje kezdetétől nagy gondot fordított arra, hogy valamiféle mítikus figurának mutakozzék. Köztudott, hogy sokáig idegenkedett attól, hogy fényképen szerepeljen. Későbbi „udvari fényképésze”, Heinrich Hoffmann 1923-ban *Hitler beszél* címmel először adott közre olyan fotót, amely képeslapként is forgalomba került. Ezen a szónok nem is látszik, csupán az áhitattal figyelő hatalmas tömeg – utalva arra, hogy Hitler fő ereje a hang, a szónoklat, s ő maga a nép (ma inkább azt mondanánk: a

1 ■ Barna Imre: Hitler és „Hitler”. *Mozgó Világ*, 2005. 3. szám, 106. old.

2 ■ L. még Berkovits Balázs: Hitler az emberarcú. *Élet és Irodalom*, 49 (2005), 18. szám, 15. old.; Török Tamás: Berlin alatt a föld. <http://www.filmkultura.hu/regi/2005/articles/films/bukas.hu.html>. A film német vitájának összefoglalása: John Bendix: Facing Hitler. *German Responses to Downfall. German Politics and Society*, 81 (2007), 1. szám, 70–89. old.

3 ■ Talán a legnagyobb hatása J. M. Coetzee leborongoló recenziójának volt: *The New York Review*, 54 (2007), 2. szám, 8–11. old. Nálunk Keresztesi József írt róla kiváló kritikát: Egy családregény vége. *Árgus*, 2007. 2. szám.

4 ■ <http://www.vinilunardelli.it/index.php?lng=EN&cat=000468&cat2=000471> (letöltve: 2009. 06. 17.)

5 ■ Vö.: http://www.expatca.com/be/news/local_news/VRT-scrap-programme-on-_F_hrer_s_-_favourite-food_-_46969.html (letöltve: 2009. 06. 17.)

6 ■ Alvin H. Rosenfeld: *Imagining Hitler*. Indiana University Press, Bloomington, 1985. 2. old.

7 ■ Ian Kershaw: *A Hitler-mítosz. Vezérkultusz és közvélemény*. Ford. Berényi Gábor. Kortina, Bp., 2003.; Gyáni Gábor: Politikai kultusz – vezérkultusz (Identitás és közvéleményépítés). In: uő: *Relatív történelem*. Typotex, Bp., 2007. 37–49. old.

8 ■ John Lukács: *A történelmi Hitler*. Ford. Barkóczi András. Európa, Bp., 1998.

9 ■ Vö. Lutz Koepnitz: *Framing Attention: Windows on Modern German Culture*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2007. 171–172. old.

tömeg) megtestesítője.⁹ Nem sokkal később azonban Hitler, a közvetlen vizuális reprezentáció elkerülhetetlenségét és fontosságát felismerve, már portrészorozatot készíttetett Hoffmann-nal, melyek az „image” tudatos formálásáról tanúskodnak: rekonstruálhatók a pártvezető publikus képe kialakításának fázisai. Készültek például felvételek a „civil”, népviseletbe öltözött, bőrnadrágos Hitlerről is, de aztán nem kerültek a nyilvánosság elé, mivel nem illettek a párt- és népzéner mítoszához. A jóváhagyott és széles körben terjesztett, a vezér erejét és heroizmusát kiemelő fotók a *Mein Kampf*ban megfogalmazott prófétai önkép vizuális megfelelőjének tekinthetők.¹⁰ Hitler sosem viselt például nyilvánosság előtt szemüveget, ami „gyengeségét” jelezte volna. S a népnek szentelt életet, a politikai test kváziteológiai szerepét fejezte ki nőtlensége is (egészen az utolsó napokig). Hoffmann saját kiadású fotóalbumokban mutatta meg Hitler „különböző arcait”: legtöbbször a vezért, a nagy hatalmú államférfit, de ismételten a gondosan megkonstruált „civil Hitlert” is mint „jóságos atyát” az 1934-es *Jugend um Hitler* című albumban, illetve az 1937-es *Hitler Absent vom Alltag* című kötetben mint „hétköznapi embert” – természetesen gondosan megválogatott szituációkban (tervrajzok mellett megfigyelt figyelemmel dolgozva, a hegyek közt pihenve stb.).

Ugyanez áll a korszak filmjeire is, melyek különleges jelentőséget nyertek a náci propagandában. Hitler és Goebbels maga is nagy filmkedvelő volt, és a miniszter kezdettől fogva tisztában volt a film tömegmozgósító erejével és ideológiai funkciójával.¹¹ Bár a korszak német filmjeinek nagy része inkább a szórakoztatást vagy az állami ideológia közvetett megjelenítését szolgálta – az 1933 és 1945 között leforgatott mintegy ezer filmnek csupán nagyjából hatoda volt direkt propagandisztikus munka¹² –, közismert a korabeli ideo-

logikus munkák szerepe a náci önképének és az általuk kialakított akkori (és későbbi) nemzetközi képnek a megteremtésében. A leghíresebb-hírhedtebbek természetesen Leni Riefenstahl filmjei, amelyek látványosan tanúskodnak a náciizmus törekvéséről a „politikai élet esztétizálására”.¹³ Sokat elárul Riefenstahl egy későbbi, a filmjeit és saját náci múltját mentegető kijelentése, amelyben cáfolta, hogy az 1934-es nürnbergi pártkongresszust megörökítő *Az akarát diadala* (*Triumph des Willens*) náci propagandafilm lenne, hiszen benne „egyetlen módosított jelenet sincs. Minden valódi. Nincs tendenciózus magyarázat benne, azon egyszerű oknál fogva, hogy a film egyáltalán nem kommentál semmit. Ez maga a történelem, egy tiszta történelmi film.”¹⁴ A dokumentáris (azaz „valódi”) és a propagandisztikus (vagyis „hazug”) egyszerű opozíciója leplezni próbálja, hogy bár kommentár tényleg alig fordul elő, az események nagyon tudatosan úgy jelennek meg a filmben, hogy „önmagukért beszéljenek”. Ám ennél érdekesebb az, hogy Riefenstahlnak annyiban igaza van, hogy a náci vezérkultusz egyik legfőbb eleme a valóság teljes mértékű fikcionalizálása volt: Hitler nem politikus, hanem vezér, mitikus hős. Ezt jelzi a film kezdeti képsorain látható egyetlen konkrét kommentár, mely afféle pretextusként funkcionál: „1934. szeptember 5-én, 20 évvel a világháború kitörése után, 16 évvel az után, hogy Németország szenvedése megkezdődött, 19 hónappal az után, hogy Németország újjáéledni kezdett, Adolf Hitler ismét Nürnbergbe repült.” E narratív keret vállalásos-mitikus hangnemet teremt, hiszen a nép szenvedése és Hitler kancellárrá választásával kezdődő újjászületése a megváltástörténetre utal, s ezt az összekapcsolást erősítik a film bevezető képsorai (a felhők között szálló repülő, mely lassan leereszkedik, és a vezér leszállt őt ünneplő hívei közé). A mitikusan stilizált megjelenítést a monumentális beállításokkal dolgozó film végig megőrzi.¹⁵ Nehéz eldönteni, hogy egy rendkívül manipulatív módon felvett dokumentumfilmet látunk-e, vagy pedig az események lettek már eleve a filmhez megrendezve. Mindenesetre – ahogy Ian Kershaw fogalmaz –, „akik látták a filmet, nyilvánvalóan nem dokumentumfilmet láttak a birodalmi pártgyűlésről, hanem a Führer-kultusz filmszalagra vitt kifejeződését”.¹⁶

Természetesen nem csupán a nemzetiszocialista, hanem a nyugati propagandának is hamar témájává vált Hitler figurája. Szempontunkból elsősorban az amerikai Hitler-ábrázolást érdemes kiemelni, ahol a *Mein Kampf* némi képp „finomított” változatban már a harmincas években megjelent. Itt az évtized vége felé egyre inkább a Führer komikus bemutatása vált uralkodóvá. Az amerikai sajtó Hans Fallada híres könyvének címét kölcsönözve gyakran „emberkének” (Little Man) nevezte Hitlert, és (valószínűleg éppen Hitler németországi publikus képének visszhangjaként) gyakran viccelődött nőtlenségén, magánéletének homályos foltjain – a „népéért élő vezért” a nőkhöz nem értő, férfiatlan figuraként állítva be.¹⁷

10 ■ Vö. Jeroen Brouwers: Az arckészítő. Ford. Bérczes Tibor. In: Jeroen Brouwers: *Adolf és Eva, meg a halál*. Noran, Bp., 2003. 63–83. old. A korai korszakban kialakuló Hitler-mítoszról: Kreshaw: *i. m.* 27–74. old.

11 ■ Vö. David Weinberg: Approaches to the Study of Film in the Third Reich: A Critical Appraisal. *Journal of Contemporary History*, 19 (1984), 1. szám, 107. old.

12 ■ David Welch: *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*. I. B. Tauris, London – New York, 2001. 36. old.

13 ■ Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosítás korában. Ford. Barlay László. In: Walter Benjamin: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Bp., 1969. 333. old. Vö. Bertold Brecht: A faszizmus színpadiasságáról. Ford. Vajda György Mihály. In: Bertold Brecht: *Színházi tanulmányok*. Magvető, Bp., 1969. 384–392. old.

14 ■ Idézi Erwin Leiser: *Nazi Cinema*. Macmillan, New York, 1974. 138. old.

15 ■ Riefenstahlról és a náci esztétikáról bővebben I. Susan Sontag híres elemzését: Fülbemászó faszizmus. Ford. László Júlia. In: Susan Sontag: *A Szaturnusz jegyében*. Cartaphilus, Bp., 2002. 119–146. old.

16 ■ Kershaw: *i. m.* 105. old.; David Bordwell – Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*. McGraw-Hill, New York, 1993. 181. old. Az *Olympia* formai elemzése: 345–348. old.

17 ■ Vö. Benjamin L. Alpers: *Dictators, Democracy, & American Public Culture. Envisioning the Total Enemy 1920s–1950s*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill – London, 2003. 84–85. old.

A háború kitörése (és főleg az USA hadba lépése) után a komikus ábrázolások megszorodtak az amerikai populáris kultúrában (elsősorban a filmekben és a képregényekben), a kor legnépszerűbb komikusai készítettek Hitlert kifigurázó filmeket, így a Three Stooges nevű, akkoriban nagy sikerű burleszktrío (*You Nazty Spy!*, 1940; *I'll Never Heil Again*, 1941), a Disney Filmstúdió (*Education for Death, Der Fuehrer's Face*, 1943), sőt egész estés játékfilmek is készültek – a két legfontosabb és legnagyobb hatású természetesen Chaplintól *A diktátor* (1940) és Ernst Lubitschtól a *Lenni vagy nem lenni* (1942). A Chaplin-féle Adenoid Hynkel emlékezetes és meghatározó a későbbi komikus Hitler-ábrázolások szempontjából, hiszen a diktátor alakját lényegében saját korábbi figuráihoz közelítette, pontosabban az általa alkotott tradicionális csavargó szerepét kettébontotta: Hynkelre, az örült népvészér-bohócra és a csetlő-botló zsidó borbélyra (mindkettőt Chaplin játszotta). Mindez – amellet, hogy a rendező-színész zsenialitása és a film humánus célja vitathatatlan – utólag visszatekintve annyiban problematikus, hogy a diktátor nevetségessé tétele mintegy jelentéktelenségét hangsúlyozta, nem tekintette igazán veszélyes ellenfélnek ezt a komolytalan mitugrászt, akit csak az emberi butaság tett ideiglenesen naggyá. Chaplin erre gondolva írta memoárjában: „[H]a tudtam volna a német koncentrációs táborok borzalmairól, nem csinálom meg a *Diktátort*, nem fogom tréfára a náci gyilkos örületét.”¹⁸

A neveltségessé sarkított Hitler-figurák és az általa okozott események kiváltotta globális iszonyat egymásmellettsége lehet az egyik oka annak, hogy a háború után is megőrződött valami mitikus Hitler alakjában, s a különféle műfajú alkotások meglehetősen hasonló sztereotípiákkal ábrázolták. Egyfelől mint emberfeletti gonoszt, az évszázad (és az emberiség) legkegyetlenebb zsarnokát, a „démont”, akinek megmagyarázhatatlanul szörnyű indítékai és tettei paradox módon éppen a nagyságát támasztották alá. Talán mindennél érzékletesebben mutatja meg ezeket a főbb sztereotípiákat Szép Ernő *Emberszag* című könyvének (1945) az a részlete, ahol a szenvedő áldozatok, a Hitlerről diskuráló munkaszolgálatosok minden gyűlöletük ellenére is csak a bevett kultikus-propagandisztikus sztereotípiákban képesek beszélni róla:

„– És micsoda vicces pofa, kérem, egy nagy birodalom ura, szavamra, mindig el kellett röhögni magam, ha szemem elé került a lapokban. Dummerauguszt. De még az a szalmiákkocka bajusz se az ő ötlete, mert azt még Chaplin találta ki. [...]”

– És mégis, kérem, valljuk be, zseni.

Mármint Hitler. Elképesztő zsidó divat, még a háború előtti, Hitlert zsenivé avatni. Sőt Göbbels dr. is. Száz meg száz hím és nőtény hang jön a fülembe vissza: azér a Hitler egy zseni! Hitler egy zseni! Göbbels egy zseni! Azt hiszik, ez igen intelligens dolog, elismerni hangosan, hogy azér zseni a Hitler, a Göbbels! Zsenizni, kik őket szennyel borítják és kínhalálra

taszítják. Átszellemülten szajkózzák, zseniálisan, hogy Hitler egy zseni, Göbbels egy zseni! [...]

És még azt hallottam ott valakitől:

– Érdekes az is kérem, a Hitler neve hával kezdődik, mint a Hámán neve meg a háború meg a hohér meg a halál.

Valaki hozzácsapta:

– És hiéna!¹⁹

A világháború óta keletkezett számos Hitler-életrajz is azt mutatja, hogy a diktátor iránti történeti érdeklődés töretlen. A tudományos igényű munkák mellett mind a mai napig jócskán keletkeznek népszerűsítő, olykor hatásvadász művek a Harmadik Birodalomról és vezetőjéről. Mindehhez persze az is hozzájárul, hogy – többek között egykor szándékosan kialakított kultusza következtében – Hitler valamiféleképpen „rejtélyes” figurává vált. Életének fontosabb eseményeiről első kézből jórészt csak a *Mein Kampf* hiperideologikus, leegyszerűsített elbeszéléséből tudhatunk. Így aztán megindulhatott a legendagyártás, számos szöveg és műalkotás éppen Hitler élettörténetének fehér foltjaira (az „üres helyekre”) összpontosít – főleg gyermek- és ifjúkorára, hiszen arról tudunk a legkevesebbet.

A Hitler életéről szóló fikcionális munkák között meglehetősen gyakori a „fejlődésregény” típusú narratíva, amely a „hogyan lett azzá, ami lett” kérdésre válaszolva Hitler gyermek- vagy fiatalkorát ruhazza fel magyarázóerővel a későbbi fejleményekre nézve. A Hitlerrel foglalkozó pszichológiai tanulmányok hatására sokszor ábrázolják a későbbi diktátor születése és gyermekora körülményeit, vagy pedig első világháborús szereplését, illetve bécsi éveit, melyekről szintén keveset tudunk (azt is jórészt a *Mein Kampf*-ból), így számos találgatásra, fikcionális magyarázatra

18 ■ Charlie Chaplin: *Életem*. Ford. Abody Béla. Európa, Bp., 1967. 423. old.

19 ■ Szép Ernő: *Emberszag*. In: uő: *Négy regény*. Noran, Bp., 2003. 689–690. old.

20 ■ Rosenfeld: *i. m.* 29–31. old.

21 ■ A könyv *Egy Adolf Liverpoolban* címmel magyarul is olvasható. Ford. Szilágyi Tibor. Magvető, Bp., 1981.

22 ■ Hugh Trevor-Roper: *The Last Days of Hitler*. (1947) Basingstoke, London, 1997. A Hitler-mitosz kibontakozásával kapcsolatban elemzi Rosenfeld: *i. m.* 20–25. old.

23 ■ Gavriel D. Rosenfeld: *The World Hitler Never Made. Alternative History and the Memory of Nazism*. Cambridge University Press, Cambridge, 2005. A mű az alternatív történelmek működését vizsgálja a náciizmushoz kapcsolódó négy narratívumban. Alaptézise szerint a „mi lett volna, ha?”, illetve „mi lenne, ha?” kérdéseit vizsgáló alkotások (például: „mi lett volna, ha a németek nyerik meg a második világháborút?”, „mi lett volna, ha Hitler nem kerül hatalomra?”, „mi lenne, ha Hitler ma is élne?”) is történelmi munkaként elemezhetők, hiszen ezen társadalmi utópiák és disztópiák mindig saját kontextusuk történeti emlékezetpolitikáját reprezentálják. A túlélésmitoszról szóló művek elemzése a 199–270. oldalon.

24 ■ Az összes Hitlerrel foglalkozó angolszász filmről I. Daniel Macfarlane: *Projecting Hitler. Representations of Adolf Hitler in English-language Films*.

<http://library2.usask.ca/theses/available/etd-02272005-152739/unrestricted/macfarlanethesisfinaldraft.pdf> (

25 ■ Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Atlantis, Bp., 1999. 51–52. old.

adhatnak alkalmat. E típus egyik korai példája Ernst Weiss regénye, *A szemtanú (Der Augenzeuge)*. 1938-ban írta Párizsban, de németül csak 1963-ban, angolul pedig 1977-ben jelent meg), mely Edmund Fosternek, Hitler pszichológusának szemszögéből mutatja be a mustárgázmérgeztől – és az elbeszélés szerint – hisztériától ideiglenesen megvakult fiatal katonát, és azt, hogyan formálódik ki a későbbi diktátor.²⁰ A bécsi éveket megjelenítő későbbi és híresebb példák: Tábori György *Mein Kampf* című drámája (1987), Menno Meyjes *Max* című filmje (2002), s közvetve Kurt Vonnegut: *Mesterlövész (Deadeye Dick)* című regénye is (1982), melynek narrátora, Rudy Waltz elmeséli, hogy édesapja annak idején Bécsben megmentett az éhhaláltól egy tehetségtelen festőt – Hitlert. Különösen érdekes egy több feldolgozásban is felbukkanó legenda: eszerint Hitler 1912-ben Angliában járt volna, hogy féltetvéret, Alois Hitlert meglátogassa. A legenda Alois feleségének az 1970-es években kiadott (minden bizonnyal fikcionális) memoárjára épül, s alapja lett például Beryl Bainbridge *Young Adolf* (1978) című regényének,²¹ melyből három évvel később *The Journal of Bridget Hitler* címmel színpadi változat is készült. Ugyanezt dolgozza fel Grand Morrison és Steve Yeowell 1989-es *The New Adventures of Hitler* című képregénye is. Mindkét műben az apokrif ifjúkori történet mintegy szatirikus magyarázatot nyújt a későbbi eseményekre (magyarul Hitler örült elképzeléseinek gyökerei éppen Angliából származnak).

A gyermekkor körül is számos legenda bontakozott ki. Az egyik Hitler származását érinti. Mivel nincs túl sok és túl konkrét információnk, könnyű spekulációkba bocsátkozni arról, milyen körülmények között született, ki volt az apja. A japán manga atyjának, Tezuka Osamunak kései, ötkötetes, *Adolf* című képregény-sorozatában (1983–1985), krimyszerű keretben Hitler állítólagos zsidó származásának bizonyítékai után kutatnak, miközben a náci korszak Németországának és Japánjának története összefonódik két másik Adolf (a félig német, félig japán Adolf Kauffman és a Japánban élő zsidó Adolf Kamil) élettörténetével. A gyermekkor és a származás történetét meséli el a korábban említett Mailer-regény is (itt az eredet-mítoszhoz vérfertőzés-legenda is kapcsolódik), ám a szöveg annyiban különleges, hogy már Hitler mitizálódott kulturális szerepére is reflektál: a mű elbeszélője egy ördög, akit a történet szerint maga a „Maestro” (a Pokol ura) bízott meg Hitler nevelésével és pályafutásának irányításával.

A másik népszerű mítosz a „bukás” és pusztulás narratívája, vagyis Hitler bunkerben töltött napjai és halála. Számos történeti, filmes és irodalmi feldolgozása közt az első történeti munka. Szerzője Hugh Trevor-Roper, a később elsősorban az európai kora újkor kutatójaként ismert történész, aki a brit titkosszolgálat ügynökéként, közvetlen tapasztalatai és nyomozása alapján próbálta rekonstruálni a diktátor bunkerbeli napjait és halálának körülményeit *The Last Days of Hitler* című könyvében. Ez a fontos és

jelentős történelmi beszámoló erőteljes patrióta retorikájával valósággal démonizálja Hitlert, s ezzel nem csupán a kultusz továbbéléséhez és az utolsó rejtélyes napok körüli legendák burjánzásához járult hozzá, hanem áttételesen egy újabb legenda, a túlélési mítosz kialakulásához is,²² amelyben Hitler valahogy megszökött a bunkerből, s még mindig rejtőzködik. Ez a legenda a populáris kultúra kedvelt témája, megjelent az 1963-as *They Saved Hitler's Brain* című amerikai filmben, de a *The Twilight Zone* című kultikus sci-fi tévésorozat egyik legsikeresebb epizódjában is (*He's Alive*). Érdekesebb, jelentősebb feldolgozás a nyelvfilozófus-esszéista George Steiner 1979-es regénye (*The Portage to San Cristóbal of A. H.*), melynek története az immár öreg Hitler brazíliai őserdőben való felkutatása körül bonyolódik. Érdekessége, hogy az utolsó néhány oldalt kivéve Hitler végig néma, s az egyes szereplők a náci vezérrel és a hozzá fűződő különböző kulturális emlékezetformákkal kapcsolatos diskurzusokat jelenítik meg. Mint Gavriel D. Rosenfeld kimutatja, az ilyen, önmagában nem túl jelentős „Hitler él” narratívák vizsgálata jóval több egyszerű „kultúrtörténeti búvárokodásnál”, ugyanis a túlélés-mítosz alapvető változatai általában meglehetősen látványosan reflektálnak a kornak és a kulturális közegnek a náciizmussal és Hitlerral kapcsolatos attitűdjére, történelmi emlékezetének alakulástörténetére (Steiner regénye az ún. *Hitler-Welle* idején íródott, amikor Hitler hirtelen „divatba jött”, és Steiner reflektál a különböző államok, kulturális közegek emlékezetpolitikájára).²³

Bizonyos periódusokban jelentősen megnő a Hitler szerepeltető irodalmi és filmes alkotások száma. A hetvenes évek végével kezdődően a náci korszak, Hitler és a holokauszt témáját egyre többször és többféle kulturális közegben dolgozták fel.²⁴ Népszerűvé válása összefügghet azzal, amit Jan Assmann nagyjából negyvenéves időintervallumként határoz meg: a társadalom közelmúltja vonatkozó kommunikatív emlékezete a nemzedékváltás folytán problematizálódni kezd, s mindinkább felmerül a rögzítés és az esetlegesen kérdéses, értelmezésre vagy felülbírálatra szoruló pontok tisztázása (ennek leglátványosabb közéleti megnyilvánulása a nyolcvanas évek német történész-vitája volt).²⁵ A kilencvenes évektől kezdve Hitler több életrajzi vagy kváziéletrajzi film főszereplője, ilyen például az elsősorban pszichológia szemléletű *The Empty Mirror* (1996), az orosz *Molokh* (1999), a már említett *Max* (2002) és a *Hitler: The Rise of Evil* (2003) című amerikai minisorozat, *A bukás* vagy a Hitler utolsó időszakát feldolgozó, stílusában leginkább a korábban említett Chaplin-vonalat, valamint Roberto Benigni *Az élet szép* (1997) című munkáját követő *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007) című német film. Közülük talán a legismertebb és legnagyobb vitákat kiváltó két mű a *Rise of Evil*, illetve *A bukás*, melyek éppen a korábban ismertetett két fő Hitler-narratívumot jelenítik meg: míg az első a felemelkedést és a poli-

itikai karrier kezdetét, az utóbbi a bukást és a halál körülményeit ábrázolja. Más-más nemzeti-politikai és filmes kontextusban keletkeztek, más a műfajuk, ám úgy vélem, talán érdemes hosszabban elidőzni összehasonlításuknál, ugyanis egymással összevetve különösen jól reprezentálják mind a legfontosabb Hitler-sztereotípiák és -mítoszok mai megjelenését, mind pedig a náci diktátor populáris emlékezetének különböző útjait.

A *Rise of Evil* kétrészes kanadai film Hitler fiatal koráról és hatalomra jutásáról. Az Allied Atlantis készítette Christian Duguay rendezésében, és a CBS televíziós társaság mutatta be. Azon amerikai történelmi tévéfilmek sorába tartozik, amelyek valamilyen közérdeklődésre számot tartó történelmi témát dolgoznak fel, nagy költségvetéssel, világsztárokkal (Hitlert a *Trainspotting* és az *Alul semmi* című filmekből ismert Robert Carlyle játszotta, Hindenburgot pedig Peeter O'Toole). A sorozat annyiban talán kockázatosabb volt az „átlag” történelmi tárgyú filmeknél, hogy témája révén már kezdettől sokan fenntartásokkal szemlélték, pedig az NBC *Holocaust* című sorozatának hatalmas, az alkotókat is meghökéltető hazai és nemzetközi közönségsikere és szemléletének tartós hatása az amerikai populáris kultúra holokauszt-képére már negyedszázaddal korábban bizonyította,²⁶ hogy egy ilyen típusú alkotás népszerű lehet. A Hitler-sorozat forgatása során a téma problematikusságát hangsúlyozva többen aggályukat fejezték ki, világháborús veteránszervezetek és emberi jogi aktivista csoportok tiltakoztak amiatt, amit a *New York Daily News* kritikusa úgy fogalmazott meg, hogy nem vezethet jóra, ha Hollywood a siker érdekében „kijátssza a náci kártyát”. Abraham Foxman, az egyik legjelentősebb rasszizmusellenes nemzetközi szervezet, az Anti-Defamation League vezetője aggasztónak tartotta, hogy „emberek tehetséget, időt és pénzt pazarolnak arra, hogy emberivé tegyék” Hitlert.²⁷ Az előzetes kritika Hitler humanizálásának veszélyét hangsúlyozta: ha a közönség közelről látja a diktátor „emberi oldalát”, ne adj isten, még azonosulhat is vele. A sorozat producere, Peter Susman viszont éppen Hitler emberként való ábrázolásának fontosságát emelte ki: „Ha a gonoszt mint aberrációt és Hitlert mint valami nem emberit gondoljuk el, saját kis kategóriájába zárjuk, és így félre is toljuk. Ám fontos, hogy szem előtt tartsuk: mindig vannak potenciális Hitlerék.”²⁸

A filmsorozat bemutatásakor a korábbi tiltakozók megnyugodtak. Az Anti-Defamation League-nek a honlapján közzétett nyilatkozata szerint: „A *Hitler: The Rise of Evil* erőteljesen sugall egy jelentős történelmi tanulságot. Nemcsak Robert Carlyle ragyogó alakítása mutatja meg, micsoda szörnyeteg volt Hitler, hanem a film azt is bemutatja, milyen sokszor lehetett volna szembeszállni vele, amire mégsem került sor. Rábérszt, milyen törekeny a demokrácia, és mennyire hatalmas a gonosz. A televízió közvetítésével e történet milliókhoz jut el, főleg a fiatalok-

hoz, akik közül sokan csak most szereznek tudomást arról, hogyan juthatott hatalomra Hitler. Ez általában hiányzik a holokauszt népszerű történetéből. Elismerésünket fejezzük ki a CBS-nek és az Allied Atlantistnak a filmért.”²⁹ A nyilatkozat retorikája jól mutatja, hogy a rasszizmusellenes liga nem Hitler emberivé tételében, hanem demonizálásában látja a film pragmatikus hasznát: Carlyle-t azért dicsérik, mert valódi szörnyként állítja elének Hitlert, a mű pedig a gonosz hatalmára, befolyására figyelmeztet. Közélebről megnézve, a film nemigen tesz eleget a producer „humanizáló” szándékának. Valójában Hitler (negatív) kultuszának egy újabb megmutatkozásával van dolgunk, mely a jól kitaposott ösvényen, a sztereotípiák mentén halad, gondosan ügyelve arra, hogy még véletlenül se vessen fel olyan problémát, amely a populáris Hitler-kép újraértelmezésére készítené.

A film Hitler fiatalkorát mutatja be gyermekévitől kezdve 1934-ig, a totális hatalom megszerzéséig, illetve a politikai ellenfeleivel való leszámolásig. Tárnya nem a gonosz létrejötte, hanem a gonosz felemelkedése – vagyis Hitlert eleve adott személyiségként ábrázolja, s az elbeszélés a környezetre, azokra a történelmi és politikai játszmákra teszi a hangsúlyt, amelyek eredményeképp a hordószónokból politikus, majd vezér lett. Hitler gyermek- és kamazskorát a film első három perce (lényegében a stáblista alatt) mutatja be: mint egy szépen illusztrált képeskönyvben, szemünk elé tárulnak a közismert panelek családi körülményeiről – a brutális apa, erős kötődés az anyához, a zsidó orvos, aki a fiatal Hitlernek elmondja, hogy anyja gyógyíthatatlan beteg (számos pszichológizáló Hitler-életrajz ebben az eseményben látja a későbbi diktátor antiszemitizmusának gyökerét).³⁰ A film valódi története Bécsben kezdődik, ám itt sem bonyolítja túl a kontextus felépítését: egy rövid jelenetben láthatjuk, ahogy a fiatalember Karl Lueger

26 ■ Vö. Alan Mintz: *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. University of Washington, Seattle-London, 2001. 23–26. old.

27 ■ Amelia Hill: *Coming to Your Screen Soon: Hitler, the Movie*. *The Observer*, July 21, 2002.

<http://www.guardian.co.uk/uk/2002/jul/21/world.germany>

28 ■ 2003. július 27-i riport, *Judaism – The Jewish Website*: http://www.aish.com/jewishissues/jewishociety/Hitlers_Rise_to_Evil.asp

29 ■ http://www.adl.org/PresRele/HoINa_52/4258_52.asp (letöltve: 2009. 06. 22.)

30 ■ Vö. Robert G. L. Waite: *The Psychopathic God: Adolf Hitler*. (1977) Da Capo Press, New York, 1993. 189. old.

31 ■ A III. Richárdnak mint náciállagióriának szintén régi hagyományai vannak, az egyik első ilyen, még az 1930-as években, a Jürgen Fehling rendezésében színre vitt változat volt, ahol a főszereplő figurája még nem Hitlerre, hanem Goebbelsre utalt. Vö. Peter Simdahl: *Színháztörténet*. Ford. Szántó Judit. Helikon, Bp., 1998. 289. old.

32 ■ Nem ez volt a készítő szándéka, hiszen mind a filmben, mind pedig a körülötte lévő promóció során hangsúlyozódik a tanító szándék. A film honlapján például még egy „oktatási segédanyag” is látható, melyben minden egyes valódi figura fényképe és életrajza is szerepel, mellette pedig az őt alakító színész képe és kvalitásainak rövid magasztalása olvasható – mintegy az ábrázolás hűségét, pontosságát hangsúlyozva: http://www.cbs.com/specials/rise_of_evil/

bécsi polgármester antiszemita szónoklatát hallgatja; majd a következő képsorban a nyomorgó, ingyen-konyhára váró Hitler előtt egy gazdag zsidó halad el, s Hitler – hogy a néző számára még egyértelműbb legyen – a következő szavakkal fordul koldustársához: „Minden az ő hibájuk. Becsődülnek az országunkba, ellopják a kenyeret az asztalunkról. És itt vagyunk mi, éhes németek.” Szózata hallatán társa nevetésben tör ki: „Bocsánat, azt hittem, te is zsidó vagy, hiszen úgy nézel ki!” A következő snitt már a férfiszállást mutatja, ahol Hitler antiszemita könyvekkel körülvéve alszik (az egyik könyvben – ahogy a kamera ráközelít, felismerhető – már a náciizmus későbbi szimbóluma, a horogkereszt is előfordul). Talán nem igényel túl sok kommentárt, hogy e kontextus mennyire egyszerű és közhelyes: az egész történetet (a gonosz felemelkedését) Hitler személyes frusztrációból vezeti le.

Am lényegében az előtörténetnek és a kontextus felvázolásának csekély a jelentősége, hiszen Hitler a film elejétől kerek és kialakult személyiség, félig pszichopata, félig démonikus figura, akivel a néző egyáltalán nem tud azonosulni, sőt a film kezdettől igyekszik gátat vetni az esetleges empátiának. Láthatjuk például, ahogy az első világháborús fronton Hitler egy kutyát veréssel próbál engedelmességre szoktatni (a jelenet némiképp egyszerű metaforája lesz a későbbieknek, a vezér és a nép viszonyának), és a történetben előre haladva egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy minden emberi kapcsolata deformált: barátai nincsenek, szeretői pedig kezdetben inkább rajongók, később pedig szenvedélyének és hatalomvágyának boldogtalan foglyai. Hitler az első pillanattól fogva gonosz, ám a gonoszsághoz végig egyfajta negatív nagyság kapcsolódik: Hitler felemelkedése nagyon tudatosan felépített karriernek látszik, s a vezér afféle III. Richárdként messze kiemelkedik környezetéből.³¹ Valószínűleg Carlyle alakításának is köszönhetően mindenki más eltölpül mellette. A film végig azt érzékelteti, hogy Hitlert meg kellett volna állítani, de paradox módon azt is, hogy a legtöbben fel sem ismerhették veszélyességét, egyszerűen azért, mert nem álltak egy szinten vele. Szinte mindegyik szereplő egy tömbből faragott: Röhm buta, agresszív „verőlegény”, Hindenburg konzervatív opportunist, Ludendorff kisszerű és kissé nehézfejű tábornok, aki politikusnak hiszi magát – egyszóval Hitlerhez senki sem mérhető. Egyetlen valódi ellenfele Fritz Gerlich, az újságíró, aki saját eszközeivel próbál harcolni a potenciális diktátor ellen. Am ő sem igazi ellenfél, csupán értelmiségi mellékszereplő, aki felismeri a gonoszt, de mivel egyedül van, nem képes hatékonyan megküzdeni vele.

A film utolsó jelenetei Hitler teljhatalmát és ellenfelein aratott abszolút győzelmét mutatják be. E jelenetek szerkesztése kettős filmes hatást mutat, és mindkét forrás árulkodó a sorozat történelem- és Hitler-értelmezése szempontjából. A vágás párhuzamos eseményekként, egymásra reflektálva mutatja Röhm

kivégzését, Gerlich halálát Dachauban, az SA beolvastását és Hitler Hindenburg halálakor elmondott beszédét. A módszer leginkább Coppola *Keresztapája* első részének végére emlékeztet: ugyanúgy szakrális vagy kváziszakrális események kerülnek párhuzamba gyilkosságokkal (a *Keresztapában* Michael Corleone egy keresztelőn vesz részt, miközben emberei kegyetlenül leszámolnak ellenfeleivel, itt pedig a temetés és a katonai parádé képei váltakoznak a Hitler megbízásából elkövetett bűntettekkel). Így Gerlich nem válik tragikus hőssé, ő csupán a hitleri rezsim egyik első áldozata, s a *Keresztapa*-idézet (mely nem biztos, hogy tudatos, inkább csak a coppolai megoldás hatására törekszik) miatt mintha valamiféle korrupt gépezet, történelmi maffia működését látnánk. Persze e kontextus sem új, gondoljunk csak Brecht *Allítsatok meg Arturo Uit!* című drámájára (1941), ám amíg Brecht-nél ez lényegében logikusan következik a darab marxista szemléletmódjából és allegorizmusából, addig itt a gengszterfilmek logikájának megidézése leegyszerűsíti az értelmezést. Hindenburg temetése a film záró képein egyértelműen a náci propagandafilmes stílusát követi, egy-egy beállítás Riefenstahl művét, *Az akarati diadalát* idézi. E megoldás ismét ambivalens: hatásos, de paradox módon egyszerre fejezi ki a gonosz győzelmét és nagyságát, hiszen ugyanazzal a lenyűgöző monumentalitással mutatja be Hitler diadalát, mint a náci propaganda, vagyis belecsúszik abba a csapdába, hogy Hitlerből mitikus gonoszt csinál, pontosabban: nemhogy megtörné Hitler kultikus státusát, s a történelmi személy és kora jobb megértését tenné lehetővé, de éppenséggel megerősíti e kultuszt. A „gonosz” félelmetes, ám ezzel együtt fenségessé is válik.³² Mindez arról tanúskodik, hogy napjaink népszerű kultúrájában Hitler ábrázolásaihoz olyan sztereotípiák kapcsolódnak, amelyek még a náci korban formálódtak ki, s burkoltan a mai napig jelen vannak.

A bukás egy évvel később került forgalomba, és jóval nagyobb sikert aratott – persze már a film promóciója is arról szólt: e nagy költségvetésű, mívesen elkészített film külön érdekessége (és reklámértéke), hogy német film, azaz benne „Németország szembenéz Hitlerrel”. Ez a film a másik „mítoszt”, a Führer utolsó napjait és halálának körülményeit dolgozza fel. A végnapokat már korábban is többen filmre vitték: Georg Wilhelm Pabst (*Der letzte Akt*, 1955), Rex Firkin (*The Death of Adolf Hitler*, 1973), Ennio De Concini (*Hitler: The Last Ten Days*, 1973), George Schaefer (*The Bunker*, 1981) stb. A bukás producere és forgatókönyvírója, Bernd Eichinger manapság az egyik legbefolyásosabb filmesnek számít, több európai és amerikai kasszasiker fűződik a nevéhez. Pályájának elején a német újfilm számos fontos alkotójával dolgozott együtt, s ő volt a producere a mindmáig talán legjelentősebb (ám extrém hosszúsága és különös látásmódja miatt messze nem a legismertebb) Hitler-filmnek, Hans-Jürgen Syberberg *Hitler – Ein Film aus Deutschland* (1977) című alkotásának.³³

A bukás részben Hitler hajdani titkárnője, Traudl Junge visszaemlékezéseire támaszkodik, s jórészt az ő nézőpontjából láthatjuk a bunkerbeli eseményeket. A másik fő forrás az egyik legismertebb német Hitler-monográfus, Joachim Fest könyve. Mindkettőjük nevéhez kapcsolódott már egy-egy Hitler-film, a hajdani titkárnővel 2002-ben forgattak riportfilmet (*Az utolsó óráig – Hitler titkárnőjének visszaemlékezései*), Fest pedig még 1977-ben készített dokumentumfilmet *Hitler – eine Karriere* címmel. A film rendezője pedig Oliver Hirschbiegel volt, aki korábban *A kísérlet* című thrillerrel aratott sikert – amit akár kapcsolatba is hozhatunk a témával, hiszen a film kiindulópontjául szolgáló Philip Zimbardo által folytatott szociálpszichológiai börtönkísérletet bizonyos elemzők a nácizmus és a holokauszt működési mechanizmusának magyarázatában használták fel.³⁴

A film bemutatását megelőző reklámkampány részeként a legnagyobb újságokban és magazinokban megjelent cikkek és interjúk mind azt hangsúlyozták, hogy a készülő alkotás nem csupán történelmi játékfilm, hanem olyan társadalmi jelentőségű darab, amelyet minden németnek látnia kell. Hamar kasszasiker lett, több politikus és közéleti figura kiemelte fontosságát, és néhány német iskola a tantervbe is beépítette.³⁵ Am a történészek, esztéták és filmek köreiben már jóval vegyesebb fogadtatásra lelt: Ian Kershaw-nak kifejezetten tetszett, kritikájában lelkesen hangoztatta: „Hitler utolsó napjairól nem tudok jobb filmet elképzelni.”³⁶ A német történetírás doyenje, Hans Mommsen viszont elítélően nyilatkozott róla, mondván: „a pusztá tények rekonstrukciója még nem feltétlenül történelem. [...] Abból, hogy megpróbáljuk Hitlert a lehető legelőnyben ábrázolni, még nem lesz jelentéssel rendelkező történelmi állítás. [...] Ha a történelmet néhány személyes történetre egyszerűsítjük le, még nem fogjuk a nagyobb történelmi folyamatokat megérteni.”³⁷ Még elutasítóbb volt a neves rendező, Wim Wenders. Szerinte a film a német népet nem szembesíti múltjával, hanem inkább valamiféle feloldozást nyújt: realizisztikusnak látszó ábrázolásmódja és az, hogy Junge naiv nézőpontja túl könnyen válik a néző perspektívájává, lényegében inkább a megnyugtató felejtés, mint a szembesülés, a megértés és feldolgozás felé nyit utat.³⁸

Mint e néhány kritikából is látható, a legtöbben a filmet a történelmi hitelességen túl a kollektív emlékezetben (és lelkiismeretben) játszott szerepe összefüggésében szemlélték, egyszerre értékelve a film elkészültének jelentőségét és történelemábrázolásának megfelelő (vagy hasznos) voltát. Fontos, hogy *A bukás* nem az első az ilyen típusú német filmek sorában, mivel a nyolcvanas évek óta több, nagy közönségsikert arató német film is foglalkozott a német háborús múlttal – például *A tengeralattjáró* (1981), a *Heimat – Eine deutsche Chronik* című sorozat (1984, majd 1993-ban és 2004-ben két újabb évad), a *Sztálingrád* (1993) vagy újabban a *Drezda – A pokol napjai* (2006) című minisorozat. A háborús eseményeket többnyire

re a kisember szemszögéből ábrázolják, a középpontban az „áldozat” vagy a hazájáért bátran harcoló, ám annak ideológiájával egyet nem értő (vagy ideológiailag közömbös) személy áll. Mint egyik tanulmányában Paul Cooke megjegyzi, ez a tendencia már közvetlenül a háború után megjelent a német filmgyártásban, később az „újfilmként” ismert áramlat (vagy generáció) képviselői léptek fel ellene, illetve árnyalták – s a későbbi alkotások, köztük *A bukás* is, sok tekintetben éppen ezt a közvetlenül a háború után kialakított, a nyugati blokk németjeinek új identitást biztosító tendenciát elevenítik fel.³⁹

A bukás nemcsak a hétköznapiakat és a hétköznapi embereket jeleníti meg, hanem Hitlert és a náci vezetés figuráit is, ám mindezt a tapasztalatlan fiatal titkárnő szemszögéből. Nem véletlen, hogy a film első és utolsó jelenete *Az utolsó óráigból* való.

A nyitó képsorokban az idős Junge kommentálja a maga szerepét: „Úgy érzem, haragudnom kell erre a gyermekre, erre a gyermekien fiatal lényre. Nem szabad megbocsátanom neki, hogy nem ismerte fel annak a rémnek, annak a szörnynek a természetét. Hogy nem jött rá, mibe keveredett.” Naivitásával, becsapottságával és túlélni akarásával a titkárnő mintegy a német nép metaforájává válik. Amikor 1942-ben először találkoznak (ez a film első jelenete), Hitler megnyerő, jó szándékú és igazságos vezérnek mutatkozik – vagyis olyannak, ahogy a német nép akkoriban látta. Majd a következő két és fél év kimarad. Nem látjuk a hanyatlást, csupán a végső pusztulás utolsó napjait 1945 áprilisában. Ekkor már csak egy emberi roncs, egy paralizistól szenvedő, hisztérikus öregember. Nem

33 ■ Külön tanulmány témája lehetne, hogy Syberberg filmje miképp játssza ki a Hitler-mitoszokat, és a történelmi rekonstrukció helyett miért választja az elidegenítést és a szándékolt műviséget. L. többek között: Susan Sonntag: Syberberg Hitlere. In: uő: *i. m.* 147–178. old.; Thomas Elsaesser: Myth as the Phantasmagoria of History. H. J. Syberberg, Cinema and Representation. *New German Critique*, 24–25 (1981 Autumn – 1982 Winter), 108–154. old.; Fredric Jameson: „In the destructive element immerse”: Hans-Jürgen Syberberg and Cultural Revolution. In: uő: *Signatures of the Visible*. Routledge, New York – London, 1990. 63–81. old.

34 ■ Vö. Zygmunt Bauman: *A modernitás és a holokauszt*. Ford. Greskovits Endre. Új Mandátum, Bp., 2001. 213–235. old.

35 ■ Bendix: *i. m.* 78–80. old.

36 ■ Ian Kershaw: The Human Hitler. *The Guardian*, September 17, 2004.

37 ■ http://www.filmz.de/film_2004/der_untergang/kommentare/n.htm

38 ■ Wim Wenders: Tja, dann wollen wir mal. *Die Zeit*, 2004. okt. 21.

39 ■ Paul Cooke: *Der Untergang* (2004): Victims, Perpetrators and the Continuing Fascination of Fascism. In: Helmut Schmitz (ed.): *A Nation of Victims? Representations of German Wartime Suffering from 1945 to the Present*. Rodopi, Amsterdam – New York, 2007. 247–261. old.

40 ■ Wulf Kansteiner: Losing the War, Winning the Memory Battle. The Legacy of Nazism, World War II, and the Holocaust in the Federal Republic of Germany. In: Richard Ned Lebow et al (eds.): *The Politics of Memory in Postwar Europe*. Duke University Press, Durham–London, 2006. 116. old.

41 ■ Vö. Tim Mason: Intention and Explanation. In: Gerhard Hirschfeld – Lothar Kettenacker: „The Führer State”: *Myth and Reality. Studies on the Structure and Politics of the Third Reich*. Klett-Kotta, Stuttgart, 1981. 23–40. old.

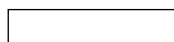
a földre szállt gonosz, hanem egy félelmet és szánalmat keltő öregember, aki még emberi érzésekre (és a néző empátiájának kiváltására) is képes: szereti kutyáját és feleségét, ám közben irtózatos dühkitöréseivel terrorizálja környezetét, és minden valóságérzékét elvesztve abszurd és értelmetlen halálba akarja hajszolni népét. Éppen ez az „emberarcúság” volt a leggyakoribb kritika a filmmel szemben: *szabad-e* így mutatni a diktátort, hiszen óhatatlanul megszánja a néző. Pedig pontosan ezzel a megoldással sikerült *A bukásnak* többé-kevésbé kikerülnie azt a csapdát, amelyikbe a *Rise of Evil* beleesett: a kultusz, a (negatív) mítosz, az emberfeletti gonosz sztereotípiájának megerősítését.

A probléma inkább éppen az említett hiátusból adódik. A fő kérdés, Hitler és a náci korszak megértésének kérdése ismét megválaszolatlanul marad. A film legjobb pillanataiban képes valamit megmutatni a rendszer működéséből, ám ezek nem annyira Hitlerhez, inkább környezetéhez kapcsolódnak. Ilyen például Eva Braun sógorának, Hermann Fegeleinnek a halála, aki miután szökési kísérlet és árulás vádjával kivégző osztag elé kerül, utolsó mozdulataival begombolja egyenruháját, szalutál és „Heil Hitler!”-t kiáltva hal meg. Vagy ilyen a Goebbels gyermekek meggyilkolása, akiket anyjuk azért mérgez meg, mert nem akarja, hogy egy nemzetiszocializmus nélküli világban nőjenek fel. Hitler és Eva Braun öngyilkossága azonban nem látható a filmben, zárt ajtók mögött zajlik. Csak az eredmény látható: a folyamatosan pusztuló Berlin és a rendszer, mely még egy ideig magától is működik tovább.

Mindebből egy kardinálisabb probléma következik, méghozzá az, hogy a film szereplői meglehetősen könnyen feloszthatók a németiség bizonyos magatartásmódjait megtestesítő típusokra. Mint Wulf Kansteiner egyik tanulmányából tudjuk, már a hatvanas évek filmjeiben és tévéműsoraiban rögzültek a „háborús németek” sztereotip válfajai: a kötelességtudó, bátor és kétségbeesett német katona; a hősiessé, ám kudarcra ítélt ellenálló; az elveihez hű, de passzív áldozat; a kollaboráns, aki naivitása folytán vagy kényszerből kénytelen az elnyomókkal szövetekezni; a gonosz náci.⁴⁰ *A bukás* nem használja fel mindegyiket, ám nagyjából ezekhez igazodik. Lényegében a „náci németek” és az „átlagos németek” ellentétéről van szó, ami a film térszerkezetében is megjelenik: a klausztrófó atmoszférájú bunker alvilága áll szemben a pusztuló Berlin áldozatokkal teli terével. Ha van köztük átjárás, akkor általában alulról felfelé, a külvilágba. Ehhez bizonyos szereplőknél a változás, sőt olykor a megváltás élménye kötődik.

Ugyanez igaz a film szimbolikus zárlatára is. Az egyik utolsó jelenetben Junge, miután sikeresen kijutott a bunkerből, találkozik az árva Karnzillal (a nácizmusból kiábrándult egykori Hitlerjugend-taggal), találnak egy biciklit, és a romokban lévő Berlinből kimennek vele a tiszta, zöldellő természetbe. Végül a valódi Jungét halljuk, aki a következő, talán kis-sé didaktikus mondatokat mondja: „Természetesen

szörnyűnek találtam, amit a nürnbergi perből megtudtam. Rettenetesen megrázott a hatmillió zsidó, illetve más hitű és fajtájú ember meggyilkolásának borzalmas ténye. De mindezt akkor még nem hoztam összefüggésbe a saját múltammal. Megelégedtem a tudattal, hogy személy szerint én nem vagyok ezért felelős [...]. De egy nap elmentem egy emléktábla előtt, amit Sophie Schollnak állítottak [...], és láttam, hogy velem egyidős volt. Épp abban az évben végezték ki, amikor én Hitlerhez kerültem. És abban a pillanatban döbbsentem rá, hogy a fiatalság nem mentesség. És talán lehetett volna már akkor néhány dolgot tudni!” Vagyis a film végül mintha arra helyezné a hangsúlyt, hogy a nemzet felelős azért, hogy hagyta a dolgokat megtörténni.



Azzal a (szónoki) kérdéssel kezdtem, lehet-e Hitler műalkotás főszereplője. Mint láthattuk, nem is a kérdés igazán érdekes, hanem az, hogy újra és újra felvetődik. Ha a náci vezér valamilyen médiumban ábrázolódik, akkor az alkotók általában arra a funkcióra reflektálnak, melyet Hitler (mint személy és mint szimbólum) kultúránkban betölt. Am a reprezentációk különös módon ugyanazokat a kliséket használják fel, amelyeket az egykori propaganda (vagy az ellenpropaganda) teremtett. Az alapvetően intencionalista szemléletű *The Rise of Evil* mintegy megerősítette a (negatív) kultuszt. A funkcionalista törekvésekkel jellemezhető *A bukás* viszont Hitlert az általa és környezete által létrehozott rendszeren belül, a rendszer működésével összefüggésben ábrázolja. (A nácizmussal és a holokauszttal foglalkozó történetírásban az intencionalista megközelítés az egyéni döntésekre, a funkcionalista pedig a döntéshozó mechanizmusokra és a rendszer struktúrájára helyezi a hangsúlyt.⁴¹)

Nagy valószínűséggel születni fognak még Hitler-filmek, hiszen a téma manapság egyszerre botrányos és népszerű. Mindenesetre ezen ábrázolásokból, ha Hitlert és a nácizmust nem értjük is meg jobban, legalább megtudjuk, hányadán állunk manapság a korszakkal és a nácizmus emlékezetével. □