

En artikel fra [KRITISK DEBAT](#)

Claude Lanzmann: En kritisk vurdering

Skrevet af: **Enzo Traverso** | Offentliggjort: 15. august 2018

Producenten af filmen "Shoah", Claude Lanzmann, der døde i denne måned [juli 2018], forandrede på godt og ondt for altid verdens forståelse af holocaust.

Den uendelige liste af lovtaler - hvor iblandt man finder et betydeligt antal fra konservative statsmænd, intellektuelle og tidligere kulturministre - der priser Claude Lanzmann efter hans død, tænder nogle berettigede advarselslamper, hvad angår denne store filmskabers liv og arbejde. Faktisk blev hans helgenkåring allerede fuldført for over fyrre år siden, da hans mesterværk *Shoah* blev udsendt, og han tilbragte de følgende årtier med at tumle sit ikonagtige image i en tid med mindedage og menneskerettighedernes triumferende retorik. Hans arbejde gav et stærkt bidrag til den historiske drejning, der reddede holocausts ofre fra forglemmelsens følelseløshed og forandrede dem til det tyvende århundredes sande helte. Men det er svært at forestille sig en personlighed, der er så langt væk fra et uskyldigt offers, end Claude Lanzmanns.

Han var en stridsmand, der forsvarede sine overbevisninger med styrke og viede sin imponerende energi til mange - ikke alle lige ædle - sager. Hans arrogance, narcissisme og storhedsvanvid og hans intolerance og foragt for sine kritikere var berygtet og det samme var hans lidenskab for livet. Nogle nekrologer skildrer ham som et "menneske med en grænseløs, balzacske appetit" (*New York Times*) og "gargantisk" (*Libération*). "Jeg er hverken ufølsom overfor eller træt af denne verden; havde jeg hundred liv, ved jeg, at jeg ikke ville blive træt af den," skrev han i sin selvbiografi *The Patagonian Hare* (2009). Han "gjorde sit liv til en roman", skriver *Le Monde's* nekrologforfatter rammende. Og der er ikke tvivl om, at han levede intenst.

Udover sin iøjnefaldende hang til at fejre sig selv og udstillingen af sine bemærkelsesværdige eventyr som kæmper, journalist, rejsende, filmmager, elsker, sportsmand og rådgiver for fremtrædende personer er hans selvbiografi en fascinerende bog. Man kan med rette tro, at han overdriver sin rolle i den franske modstandsbevægelse under Vichy-regeringen og den tyske besættelse, men det er en kendsgerning, at han sluttede sig til den antifascistiske kamp i alder af sytten og meldte sig ind i det kommunistiske parti som ungt menneske. I 1952 mødte han Jean-Paul Sartre, der bad ham om at skrive for *Les Temps Modernes*, et tidsskrift som Sartre redigerede efter Simone de Beauvoirs død. Som overbevist antikolonialist støttede han FLN under krigen i Algier og underskrev i 1960 det berømte "De 121s manifest", der gav sin tilslutning til uafhængighedskampen og opfordrede de værnepligtige til at gøre mytteri. Et år senere organiserede han et møde i Rom mellem Sartre og Frantz Fanon, der allerede var mærket af leukæmi og døden nær, hvilket resulterede i et lidenskabeligt forord til *Fordømte her på jorden* af den franske filosof.

En modig kæmper kunne kun være en uimodståelig elsker og hans erindringer beretter om hans eventyr med og forhold til mange kvinder lige fra Simone de Beauvoir, som han tilbragte adskillige år i ægteskab med, til en smuk nordkoreansk sygeplejerske, hvis bryst var blevet forbrændt af napalm under krigen, som han mødte og elskede flygtigt (og illegalt) under en kort rejse i 1958 og som han dedikerede sin næstsidste film, *Napalm* (2017) til. Politik, journalistik og kærlighed var

uadskillelige for ham.

Hans tidlige antikolonialisme fulgtes paradoksalt nok med en brændende zionisme, som han havde antaget i 1952 i det øjeblik, han først opdagede Israel og som han lidenskabeligt forfægtede helt til sine sidste år og som til hans skam fik ham til at fornægte undertrykkelsen af palæstinenserne i de besatte områder. Som hans tidligere antifascisme og kommunisme udsprang hans zionisme i lighed med så mange holocaustoverleverere, der fandt tilflugt i og opbyggede Israel, ikke blot af hans østjødiske oprindelse. Ej heller var den et ideologisk valg: Han tog eksamen i filosofi, men var aldrig særlig interesseret i teoretiske kontroverser. Hans zionisme var lige som hans antifascisme og antikolonialisme eksistentiel, ja næsten fysisk; den havde sin basis i en dyb empati med det fællesskab af bosættere og soldater, der var flygtet fra forfølgelsen og var parat til at bygge et nyt liv efter holocaust.

Hvilken sandhed denne i mange henseender idealiserede opfattelse af Israel end indeholdt i 1952, da han opdagede en ung stat af europæiske flygtninge, var den i sandhed blevet mytologisk fyrré år senere, da han producerede den uden tvivl værste af sine film, *Tsahal* (1994) – et monument over en besættelseshær og en uanstændig, ekstatiske hyldet til dens dødbringende våben. Lanzmann tog ved mange lejligheder den zionistiske propagandas mest perverse og demagogiske argumenter til sig og fremstillede al kritik af Israel som en form for antisemitisme, for ikke at sige en ny version af det nazistiske jødehad. I september 2001 beskyldte han franske intellektuelle, der modsatte sig den amerikanske krig mod Afghanistan, for "at vende tilbage til deres oprindelige had, hadet til Israel."

Disse biografiske træk er relevante for så vidt som Claude Lanzmann var forfatter til *Shoah* (1985), en ni en halv time lang film, der forandrede vores billede af udryddelsen af jøderne under 2. verdenskrig. Dette mesterværks påvirkning på verdensplan var enorm både for dens æstetiske ide og dens nye måde at forholde sig til fortiden på. Selv dens titel – det hebraiske ord for 'katastrofe', der var helt ukendt udenfor Israel på den tid – betegnede et mærkeligt objekt, der var meget forskelligt fra alle andre tidligere film om holocaust. Filmen indeholder ingen dokumenter fra arkiver, ingen filmklip fra datiden, næsten ingen speakerstemme, der forklarer sammenhængen eller begivenhederne eller konventionelle, stilistiske fremgangsmåder; den er en strøm af vidnesbyrd fra de handlende i det jødiske folkedrab, for det meste – men ikke udelukkende – ofre, der for det meste – men ikke udelukkende – interviewedes på de steder, hvor de begivenheder, de beskriver, skete.

Virningen er voldsom: Massudryddelsens historiske sår ophører med at være en abstrakt, ufattelig kategori og bliver et konkret traume, der gennemlevs af rigtige mennesker med deres krop og sjæl. De sædvanlige begreber, der er smedet af forskningen for at definere begivenheden – fascisme, totalitarisme, folkedrab, barbari, fornuftens ødelæggelse, oplysningstidens dialektik osv. – synes pludseligt meningsløse, når de sættes overfor denne overvældende, menneskelige lidelse. Det er dette, der er *Shoahs* ubestridelige styrke, og som i sandhed redder almindelige mennesker fra anonymiteten og anbringer dem i centrum af en voldsom omvæltning, der forandrede vort syn på historien og måske på selve menneskeheden. Denne film afslører fortiden som en gigantisk, antropologisk erfaring, der består af en sammenstilling af enkeltstående liv, som ikke kan reduceres og som ligger langt fra historiske rekonstruktioners logiske sammenhæng og rationalitet. Det ville ikke være forkert at se denne film som højdepunktet af den 'tårefremkaldende' fremstilling af jødisk

historie, som den franske akademiker Esther Benbassa omhyggeligt undersøgte i *Suffering as Identity* (2010). Men det vedrører hovedsageligt filmens modtagelse snarere end filmens ide.

Set i bakspejlet er det ikke vanskeligt at anbringe *Shoah* i dens egen tidsånd: Et overgangsjeblik i den vestlige kultur, der er formet af erindringens opståen som en privilegeret måde at nærme sig fortiden på. Den svarer næsten synkront til offentliggørelsen af første bind af *Realms of Memory* (1984), et fransk historiografisk monument redigeret af Pierre Noa og af *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory* (1982) af Yosef Hayim Yerushalmi, et mesterstykke af jødiske studier, for ikke at forglemme Primo Levis *De druknede og de frelste* (1986).

På den anden side af Rhinen blev *Shoah* vist i 'historikerstridens' hvidglødende atmosfære - den voldsomme polemik mellem Jürgen Habermas og Ernst Nolte om holocausts betydning for den tyske historiebevidsthed. Disse værker rehabiliterede fortidens subjektive dimension, som de forsøgte at udforske og beskrive; en subjektiv dimension som både den funktionalistiske og strukturalistiske historiediskurs kolde, objektiverende metodologier havde fjernet. Denne nye måde at nærme sig stoffet på blev hyldet som en sund udvikling med rensende virkninger, men den undslap ikke de tvangsrammer, som 1980ernes udbredte, neokonservative drejning medførte. *Shoah* blev øjeblikkeligt helgenkåret og blev det uundgåelige vartegn for en ny tid med en post-totalitær visdom bestående af liberalt demokrati, markedssamfund og menneskerettighedsretorik. Dette var naturligvis ikke Lanzmanns oprindelige formål og han forstillede sig sandsynligvis aldrig dette efterspil i det tiår, hvori hans film blev lavet. Men han accepterede gladelig at spille denne rolle.

I mange europæiske lande blev *Shoah* inkluderet i uddannelsesprogrammer og i gymnasierne, mens den offentlige diskurs fejrede den som genstand for tilbedelse. Den tidligere modstandskæmper og antikolonialistiske medforfatter til "De 121s manifest" blev en efterspurgt stjerne ved officielle mindehøjtideligheder og begravet under en lavine af præmier og anerkendelse. Den foragtende bagtaler af "akademiske frivoliteter og platheder (*canilleries*)" morede sig uden tvivl over de [akademiske] æresgrader han modtog fra så mange prestigefyldte universiteter, men hans gigantiske ego blev i det mindste delvist tilfredsstillet.

Grundene til den helgenkåring af *Shoah*, der var enighed om, ligger formentlig i dens egne begrænsninger, der er bemærkelsesværdige. Ved at afvise alle konventionelle, æstetiske regler og historiske fortolkninger åbnede dette mesterværk frugtbare, nye veje og forarmede for ikke at sige forhindrede på samme tid ethvert forsøg på kritisk at forstå fortiden. I virkeligheden er den historiske hermeneutik, den indirekte antyder, ekstremt manikæisk. Alle vidner, der interviewes i denne over ni en halv time lange film, tilhører klart afgrænsede, faste grupper: Alle tyskere er nazister, alle jøder er ofre og alle tilskuere, hovedsageligt polakker, er medskyldige i forbrydelsen. Der er en enkelt undtagelse: Den polske eksilregerings repræsentant Jan Karski, der i hemmelighed og arrangeret af Bund, en jødisk, socialistisk bevægelse, besøgte ghettoen i Warszawa i 1942 og som smuglede oplysningerne om jødernes udsultning ud.

Lanzmanns senere film, der er lavet på *Shoahs* råfilm (350 timer), modificerer ikke dette meget

forsimplede perspektiv: De hylder den jødiske modstandsbevægelse - *Sobibor, 14.oktober 1943, kl. 16* (2001) - og giver genoprejsning til lederne af jøderådene - *The Last of the Unjust* (2013), der er tilegnet Benjamin Marmorstein, den østrigske rabbi, der blev ældste i Theresienstadts *Judenrat* - uden at nuancere dette monokrome landskab. "Alle ofre er ens, alle bødler er ens," skriver han i *The Patagonian Hare* og den, der ser *Shoah*, kan konkludere, at der intet rum eksisterer udenfor denne tvedelte fremstilling af fortiden.

Lanzmann kunne godt lide sort-hvide billeder. I modsætning til Primo Levi blev han aldrig hjemsøgt af de dilemmaer, 'gråzonerne' indeholder, det område af følelseløshed, hvor grænserne mellem forfølgere og ofre synes slørede og hvor der sættes spørgsmålstegn ved dem. Det er derfor, han ikke i sin film medtager vidnesbyrd fra Marek Edelmans, Bunds leder af opstanden i Warszawas ghetto, og som besluttede at blive i Polen efter krigen eller fra Wladyslaw Bartoszewski, der var medlem af Zegota, det netværk, der blev dannet af den polske modstandsbevægelse for at støtte opstanden i Warszawas ghetto og forsyne den med våben. Deres beretninger passede ikke ind i Lanzmanns firkantede fortælling. Undtagelsen med hensyn til Jan Karski beviste, at polakkerne havde været på den forkerte side og *Shoah* indordner simpelthen hele Polens historie - en nation, nationalsocialismen havde besluttet at ødelægge i sin helhed - under kategorien antisemitisme. I Lanzmanns øjne skulle polakkerne fordømmes en bloc, som nation, uden nåde på samme måde, som Israel pr. definition var uskyldig og alle dets kritikere som konsekvens heraf antisemitter.

Det er også grunden til, at han besluttede at udelukke franske vidner i sin film. Efter offentliggørelsen i 1980'erne af arbejder af Robert O. Paxton og Zeev Sternhell, der betonedede Vichy-regimets fascistiske træk og genoptog det i fransk historie - og dermed ikke længere reducerede det til en kort parentes, der var et produkt af nederlaget og den tyske besættelse - risikerede *Shoahs* tvedelte skema at fremstå temmelig skuffende i lyset af den kompleksitet en nyligt erhvervet historisk bevidsthed udviste: Hvad med kollaborationen og modstanden? Hvad med det store antal embedsmænd der gik fra den første mulighed til den anden mellem 1940 og 1944? Hvad med den skelnen, der skete mellem franske *Israélites* og udenlandske jøder? *Shoah* undgår omhyggeligt den slags ubehagelige spørgsmål. Dens substans består af en ekstremt righoldig og mangfoldig menneskehed, der presses ind i monolitiske for ikke at sige ontologiske blokke. På den måde bidrog filmen med stor kraft til at skabe et billede af det tyvende århundrede som en voldens og folkedrabets tidsalder. Den åbnede et vindue, der for et øjeblik tillod os at trænge ind i ofrenes følelsesverden og at berøre en flig af deres iturevne liv; den hjalp os ikke til at udvikle en kritisk forståelse af fortiden.

Faktisk var det at forstå aldrig Lanzmanns formål. Han gjorde provokerende krav på en epistemologisk holdning, hvis præcise definition var blevet leveret af en SS-vagt: "Her er der ikke noget 'hvorfor'" (*Hier ist kein Warum*). Han fandt denne definition i *Hvis dette er et menneske* (1947), Primo Levis beretning om sin deportation til Auschwitz. Men hvor den italienske forfatter fortalte om den som symbolsk bevis for de nazistiske lejres absurditet, hvor al menneskelig orden var vendt på hovedet, tog Lanzmann den til sig som det eneste værdifulde, intellektuelle paradigme overfor nationalsocialismen.

Det er sandt, at Levi selv definerede holocaust som et "sort hul" og Arno J. Mayer, forfatteren til

Why Did the Heavens Not Darken? The Final Solution in History (1988), indrømmede ærligt, at begivenheden i hans øjne forblev en historisk gåde. Men hvor disse to brugte deres liv på at prøve at løse gåden ved at belyse dens mørke skygge, hyldede Lanzmann den nazistiske udryddelses usammenlignelige og ubegribelige karakter. Mange overlevende advarede imod ligefremme forklaringer - "Det, der skete, skete," skrev Jean Améry, "men at det skete kan ikke så let accepteres" - og prøvede at kombinere deres berettigede vrede med oplyst fornuft; men ikke Lanzmann for hvem det at forstå var en "absolut obskønitet." "Ikke at forstå," skrev han, "var min skudsikre regel i alle de år, hvor *Shoah* var under skabelse: Jeg styrkede mig selv ved denne vægring som den eneste mulige holdning, på en gang etisk og operativ. Ikke at sænke paraderne, at bære disse skyklapper og selve denne blindhed var skabelsens livsvigtige betingelser."

Dette er bemærkelsesværdigt, men selv den mest subtile udlægning, der skal retfærdiggøre denne SS-formel- "Der er ikke noget 'hvorfor'" - kan ikke udvise dens kendingsmærke, obskurantismen. På trods af filmens alvor og ædruelighed - nøgne vidnesbyrd uden nogen som helst forskønnelser - udløste *Shoah* en årtier lang syndflod af retorik, der hurtigt opløstes i kitsch og som skildrede holocaust som en begivenhed, der hverken kunne fremstilles eller fattes. Med andre ord en mystisk erfaring og genstand for tilbedelse, ikke for historisk fortolkning. På den måde flugtede Lanzmanns antropologiske tilgang, der var baseret på ofrenes minder, paradoksalt nok med Elie Wiesels berømte overdrivelse, der postulerede holocausts metafysiske og ahistoriske karakter.

Holocaust kunne ifølge Lanzmann ikke fortolkes eller forstås; det var et traume, der kun kunne føles og viderebringes gennem ofrenes vidnesbyrd. Men erindringer er ikke objekter, der er umiddelbart tilgængelige, og som ligger parat til at blive halet ud af vidnerne ved at holde en mikrofon for munden af dem. Minder skal skabes ved at genopleve det lidelsesfulde traume, man har gennemgået. Fortidens dybeste mening kan ikke findes i historieskrivningen; den kan ikke indfanges af en kritisk diskurs, der er baseret på rekonstruktion, sammenligning, sammenhænge og fortolkning af begivenheder. Den ligger i følelserne hos de, der led under et traume, der ikke kan beskrives, et traume der skal genleves for at kunne finde udtryk eller viderebringes. Uden tvivl besidder denne indfaldsvinkel en æstetisk dimension - for eksempel den melodi som Szymon Srebrnik sang endnu en gang, da han i *Shoahs* åbningsscener vendte tilbage til Chelmno - og kræver til tider et særligt virkemiddel som f.eks. det at leje en frisørsalon, hvor Abraham Bomba, mens han klipper skuespillere, fortæller sin historie, mens han gentager de samme fagter, han brugte i Treblinka overfor jøderne, før de gik ind i gaskamrene.

"Abrahams tårer," skriver Lanzmann i sine erindringer, "var for mig lige så kostbare som blod, sandhedens segl, selve deres inkarnation." Viderebringelse overgår for Lanzmann det at bringe vidnesbyrd og kan ikke sammenlignes med den beretning, en historiefortæller giver til bedste; det betyder at opføre vidneudsagnet og indebærer en slags reinkarnation. Ifølge Soshana Felman - den forsker, der samlede og ordnede Lanzmanns begreb (med hans samtykke) - kan denne fortælling ikke erstattes af en historisk beretning; den er en "enestående opførelse af det levende vidne" der, når den finder sted i en vigtig scene (hvad enten den er virkelig eller rekonstrueret) "selv er en del af en proces, der virkeliggør en historisk sandhed." Som Dominick LaCapra rammende observerede, er dette det, som man i psykoanalysen kalder "at udleve", en fremgangsmåde der gør et traume absolut og helliggør det ved at udelukke alle muligheder for at gennemarbejde det, det efterlader. I dette tilfælde besvarer "reinkarnation" ikke et "hvorfor"; den fortæller simpelthen "hvordan" ved at erstatte historisk viden og kritisk forståelse. Den nægter at tildele legitimitet til de bestræbelser

mange holocaust-forskere - først og fremmest Saul Friedländer - gør for at indskrive vidnernes stemmer i en global, historisk beretning, der både repræsenterer deres enestående karakter og anerkender alle historiske fortolknings grundlæggende begrænsede, ikke-udtømmende og ufærdige karakter.

Men Lanzmann gik videre. Han understregede *Shoahs* "jomfruelige og grundlæggende" karakter, en film, der besad "en original begivenheds status." Som "reinkarnation" af holocaust var *Shoah* i hans optik blevet ensbetydende med den historiske erfaring, den beskriver. Og for så vidt som hele filmen er bygget op som en række af dialoger med Lanzmann selv - filmmageren som fortæller, interviewer og udspørger ifølge Felmans beundrende definition af hans tredobbelte rolle - bliver han en forløser, en central figur i den reinkarnerede historie. Det er formentlig grunden til, at han åbent erklærede, at han hvis han havde fundet en nazistisk dokumentarfilm, der viste udryddelsen af jøderne, ville han have ødelagt den.

Alt i alt betød helliggørelsen af holocaust for ham helliggørelsen af Israel. Med hans pen antog det første til tider en lyrisk form, han andre steder stigmatiserede som kitsch: "Holocaust er enestående, fordi det skabte en rundkreds af flammer omkring sig selv, en grænse, der ikke kunne overskrides, eftersom rædslen i sin absolutte form ikke kan gengives. At foregive, at man har gjort det, er at begå den alvorligste synd." Det andet antog en mere uheldssvanger form: "Den israelske politiks ubøjelighed, der i den grad beklages og som påstås at være roden til landets isolation, beror præcis på den kendsgerning, at Israel ved, at det er den eneste - i absolut forstand den eneste - garant for den hellige ed 'Aldrig igen!', som vi havde troet, alle nationer ville tilslutte sig efter Auschwitz."

Man skal tilbage til Stalins USSR eller Mussolinis Italien for at finde en lignende statstilbedelse. Lanzmann priste i 1960'erne, fascineret af Fanon, den frigørende og humaniserende virkning vold havde, når den udøvedes af koloniverdenens undertrykte folk; tredive år senere forvekslede han Tsahals tanks på Vestbredden med en vellykket opstand i Warszawas ghetto. Stillet overfor et sådant misbrug af erindringen forstår vi, hvorfor mange iagttagere lige fra Tom Segev til David Rieff på det seneste har genopdaget glemslens dyd.

Oversat fra Jacobinmag 17.juli 2018

Enzo Traverso, underviser på Cornell-universitetet. Hans seneste bøger er "[Fire and Blood: The European Civil War 1914-1945](#)" and "[The End of Jewish Modernity](#)".