

Széplaky Gerda Határvonalon

Gondolatok a Budapesti gettó-emlékfal kapcsán

„Nyomvonalát követve órákat gyalogoltam, mintha átjárót keresnék a részvétlen történelemben, vagy valamilyen lebetéves résen a saját elmémbe szerezném átügyeskedni a láthatót. Vannak dolgok égen és földön, amelyek vannak. Láthatók, tapinthatók, pusztá létezésüket mégse foghatja fel józan ész, s ezekkel a dolgokkal kapcsolatban még az a kérdés se merülhet fel, hogy elfogadhatók-e. Nem érintheti se esztétikai, se etikai ítélet.”

Nádas Péter

BEVEZETÉS

A budapesti Dohány utcán sétálva különleges architektúrába botlik az ember, amely az épület hiányára való rámutatás révén magát a hiányt fejezi ki. Az utca egyetlen, régóta meglévő foghíj-telkén egy ajtó nélküli betonfal árválkodik. A szomszédos, többemeletnyi házak közé ékelődő, mindössze kerítés magasságú falra mintha leereszkedne az üres égbolt, mázsás teherként nyomva lefelé. A sötét felület monotonitását az elmúlás színei oldják: egy rozsdás vastábla nagy, barna tömbje, fölötte kisebb foltok, melyeket a felületkezelésre használt rézgálic

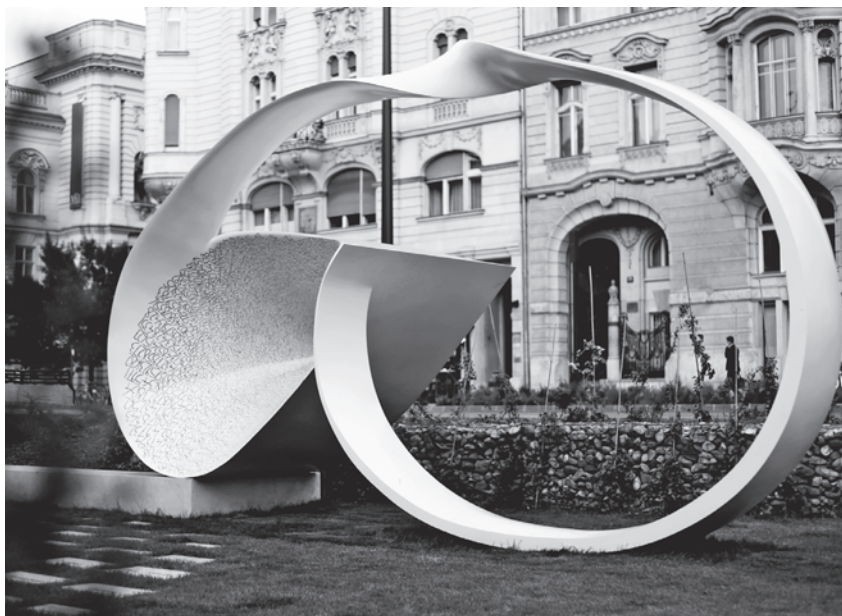
mérgei kékre-zöldre festettek, s melyek a betonba marva az enyészet hírnökeiként virítanak. A váratlanul felbukkanó fal megállítja a gyanútlan szemlélőt, vizuális látványa valósággal vonzerőt fejt ki rá, mintha magába akarná csalogatni – jóllehet nem enged tovább, ajtó nélkülségével egyenesen tiltja a belépést.

A Sugár Péter által tervezett fal-architektúra¹ az egykori budapesti gettó kerítésének vonalában az emlékállítás szándékával épült 2014-ben, a holokauszt 70. évfordulóján.² Ebben az évben Budapesten több figyelemre méltó holokauszt-emlékmű is született. Kelemen Zénó *Élet menete*-szobra³ narratív

típusú alkotás, habár a narratíva nem egy könnyen elbeszélhető történetből, hanem a nonfiguratív formakompozícióból bontakozik ki. A szobor az Erzsébet híd pesti hídfője mellett, többsávos autótutak kereszteződésében lett felállítva, így hiába a rétegzett esztétikai jelentéstartalom, ha olyan személytelen és identitás nélküli helyre került,⁴ amely lehetetlenné teszi, hogy körülötte az emlékezés valódi tere létrejöjjön. Egy másik jelentős mementó, a *Trefort-kerti emlékmű*, melyet az MM Csoport tervezett és kivitelezett,⁵ egyszerre emlékjel és tárgyművészeti alkotás: mindössze annyi érzékelhető belőle, hogy az ELTE Trefort-kertben álló két épületén fényes, egy centiméteres bronzcsíkok futnak körbe. Az alkotók a téglafügákba bronz rudakat helyeztek, melyekbe a holokauszt áldozatainak (az egyetem egykori polgárainak) a nevét és adatait marták bele az erre a célra tervezett betűkészlettel. A konceptualista alkotás mindössze a nevek fel-



Sugár Péter: *Budapesti gettó-emlékfal* (2014)
© Fotó: Sugár Péter



Kelemen Zsolt: *Élet menete* (2014)
Poliészter, üvegszál, vegyes technika
© Flash Art (Magyar kiadás)

sorolására redukálódik, s szinte észrevétlenné válva simul bele a környezetébe. A deheroizáló gesztus révén a lehető legviszafogottabb módon fejezi ki a minimalizált jelentéstartalmat – önnön visszahúzó-dásával mégis intenzív hatást érve el. Térbeli rejtekezésével, a vizuális látvány hiányával szimptomatikusan jeleníti meg az áldozatok sorsát, egyszersmind végzetes áldozathozatalt vállal saját létére nézve is.

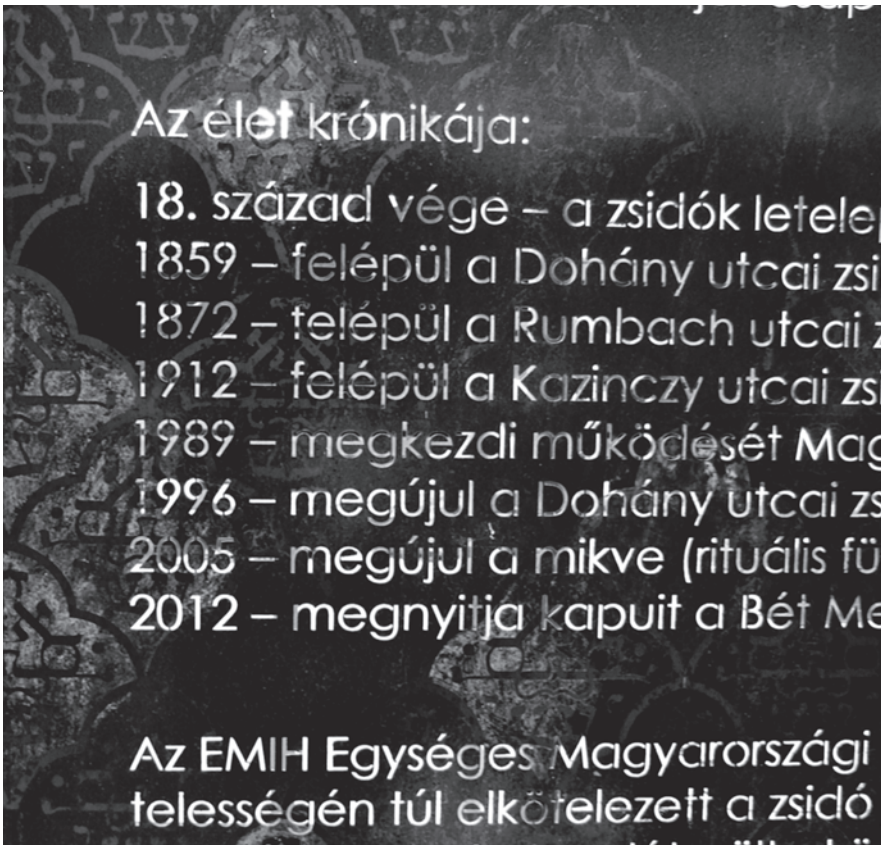
A gettó-emlékfal köztes stádiumot képvisel a klasszikus szobrászati mű és az emlékjel között: egyszerre hordoz narratív tartalmat és szorítkozik a puszta megjelölésre; vizuális-plasztikus effektjei révén egyszerre alapozódik az érzelmekeltésre, és fogalmazza meg elvont módon, a verbálisan kifejezett jelentésre hagyatkozva a maga „üzenetét”. A másik két alkotáshoz viszonyítva mindenekelőtt az építészeti jelleg karakterizálja. A fal nem pusztán sík hordozófelületként ad helyet a szavaknak és a héber motívumokból szerveződő ornamentikának, hanem nyitott dobozként fordul felénk: mintha egy szoba belseje lenne, amelynek intim terébe be lehet lépni – jóllehet az ember a forgalmas utca szenvtelenségében reked. A nyitott architektúra (hosszú, téglalap formájú hátfallal, keskeny oldalfallal és a kettőt fentről összekötő, egy pontba tartó tetővel) hegyes háromszöget formáz, mely a holokauszt-

emlékművek és -épületek formanyelvének gyakori motívuma. Ebben a háromszög-alakzatban többféle jelentéstartalom is kifejeződik: felidézi a hegyes, gyilkolásra alkalmas szerszám, valamint a szilánk képét, emellett a Dávid-csillagra is utal, pontosabban annak egy letört ágára. Az összetört Dávid-csillag mint építészeti motívum ismerős lehet számunkra különböző architektúrákból; ezt fedezhetjük fel például Daniel Libeskind berlini (1999), illetve San Franciscó-i Zsidó Múzeumán (2008) – mind az alaprajzi, mind a homlokzati kompozícióban –, de előszeretettel alkalmazza a dekonstruktivisták építész más, a holokauszthoz nem kötődő alkotásaiban is.⁶

A Dohány utcai mementó tömegképzésében azonban nem a háromszög-alakzat a meghatározó, sokkal hangsúlyosabban állítja elénk az évezredes fal-motívumot. A vastáblába metszett, imára hívó mondatok,⁷ valamint a 23. zsoltár szavai révén mindenekelőtt a jeruzsálemi Siratófalat idézi meg előképként. Az építész az alkotást mint architektúrát csupa evidens, már-már közhelyesnek tetsző kompozíciós elvből szervezi: először is a telepítés



MM Csoport: *Trefort-kerti emlékmű* (2014)
© Fotó: Farkas Albert

Sugár Péter: *Budapesti gettó-émlékfal* (2014)

© Fotó: Sugár Péter

módjával, azaz a közvetlenül az utcán való elhelyezéssel a legkézenfekvőbb térbeli szituációt teremti meg; másodsorban, az emlékművet az ornamentika (betűk, díszítő motívumok) hangsúlyai révén a lehető legkézenfekvőbb módon, üzenetközvetítő felületként értelmezi, működésbe léptetve a fal-szimbolikát; harmadszor, a tömegképzésben a holokauszt-émlékművek gyakori háromszög-alakzatát használja. Am az egymásra rétegződő redukció mögött nem gondolatlanul, ellenkezőleg, a holokauszt-émlékezteti kontextusra irányuló reflexiót ismerhetünk fel. E reflexió eredményeképpen az emlékmű – a lehető legegyszerűbb, legtisztább megszólalásra törekedve – a traumát nem elmesélhető történetként, az áldozatokat pedig nem hősként kívánja bemutatni. Másról és másképpen beszél. Mind a vizuális látvány, mind a verbális üzenet egy lényegi kettősséget közvetít: egyrészt a „halál krónikájaként” emlékeztet a veszteségekre, másrészt az „élet krónikájaként” felmutatja, hogy az egykori gettó helyén hogyan szökkenek szárba újra az élet, hogyan vált ez a budapesti városrész újra a zsidóság centrumává. A siratás hangjába tehát a hit és a remény szólama vegyül. Az emlékmű mottójának tekinthető 23. zsoltár egyik sora így fogalmaz: „Ha sötét szakadékokban járok is, nem félek a bajtól, mert velem vagy, botod és támaszkodsz a vigaszom.” Ez a vigaszt kereső hang némiképp szokatlan a holokauszt-traumáját feldolgozó emlékezteti diskurzusban, s ennyiben az emlékmű speciális helyet foglal el benne.

A túlélés pozitív jelentéstartalmait felfedezhetjük például a 2010-ben, Varsóban a gettó-felkelés túlélőinek épített mementóban is, amely annak az 50 embernek állít emléket, akiknek a felkelés után a szennyvízcsatornán keresztül sikerült elmenekülniük. Am a varsói gettó léte egészen más képvisel a holokauszt-történetében, mint a budapesti, hiszen az ott összezsúfolt mintegy 450 ezer ember többségét elhurcolták a treblinkai megsemmisítő táborokba, a felkelés leverése után pedig felgyújtották az egész negyedet, a földdel tették egyenlővé – néhány faltöredék maradt csak a házakból és a 3 méteres téglakerítésből. Ezen a területen épült fel azon kevés holokauszt-émlékművek egyike, amely a hősiességről szól. *A varsói gettó felkelésének emlékműve* (1948)

egy kőfal, amelynek anyaghasználata, formája egyaránt az ókori Kelet építészeti monumentalitására való utalásként hat, a rajta lévő, a felkelőket bemutató szoborcsoportnál pedig a klasszikus európai szobrászati hagyományra támaszkodik az alkotó, Nathan Rapoport a hősiesség megidézését szolgáló stiláris eszközök alkalmazásával. Ugyanakkor a fal másik oldalán egy sokkal statikusabb, a térbeli dinamizmust relieffé szelídítő dombormű is látható, amely a halálba vonulókat ábrázolja. 1989-ben újabb mementót emeltek a lázadás emlékére, 2009-ben pedig felépült *A kis felkelő emlékműve*. Ezek mind figuratív formakompozíciójú, narratív típusú alkotások – s ha meg is jelenik bennük a bátorság dicsérete pozitív jelentéstartalomként, nem hordoznak az életre történő utalást. A hősiességet ugyanis hiábavalóvá és értelmetlenné tette az abszurd méreteket öltő megtorlás; az áldozatok között a gyilkolás nem tesz különbséget. A varsói gettó mementói – azok is, amelyek egyszerűen csak a gettó határvonalait jelölik meg – egytől egyig a halál emlékművei.

A budapesti gettó is része volt az *Endlösung* náci gépezetének. Az európai városokban létrehozott gettók (magasra épített, őrzött falaikkal) egyrészt az elkülönítés, a társadalomból való kimetszés kézzelfoghatóvá tételét jelentették, másfelől a deportálást előkészítő logisztikai egységek voltak. A budapesti gettóból azonban nem a megsemmisítő táborokba vezetett az út – az ide bezárt 70 ezer ember túlnyomó része megmenekült. Igaz, az embertelen körülmények, az éhezés és a betegségek következtében körülbelül 10 ezren itt is életüket veszítették. Az emlékfal elsőként ezt a veszteséget és fájdalmat juttatja kifejezésre. Ám miközben emlékezésre buzdítja a szemlélőt,⁸ azonközben nyilvánvalóvá teszi azt is, hogy az élet szükségszerűen, vagy inkább úgy mondhatnánk, ösztönösen lép túl (a jövő felé tartva) a halál múltbeli traumáján – legalábbis ott, ahol a sors a kegyelem képében lehetőséget teremtett erre. Az erőteljes művészeti hatáselemek révén a fal szinte észrevétlenül vonja be a gyanútlan szemlélőt – a jelen pillanat intenzív átélésén keresztül – a múlt feltárásába, miközben az emlékezés alanyává avatja őt. A jelen-pillanatnak (mint a múlt és a jövő közötti kapunak) a felnyitása jelenti az itt megteremtődő emlékezeti szituáció legfontosabb mozzanatát: az emlékmű közvetlen és erőteljes hatást akar kiváltani a járókelőkből. A hatás eléréséhez nem támaszkodik az emlékezés rituális körülményeire, nem hoz létre mesterkélt viszonyokat, *street art* alkotásként az utca terének nyilvánosságában, váratlanul ragadja magával a befogadót, mégpedig a vizualitásra, a verbalitásra és a térbeli

Sugár Péter: *Budapesti gettó-emlékfal* (2014)

© Fotó: Sugár Péter

ségre egyaránt építő esztétikai eszközökkel. Vagyis az alkotás a hagyományos keretek mellőzésével emlékeztet – a művészet performatív erejére támaszkodva. És nem csak emlékeztet. Azáltal, hogy valószínűleg is fallá lényegül, magát a határhúzást, a vonást reprezentálja. Reprezentálja számunkra minden fal és minden kerítés lényegét: az elválasztást, az elkülönítést, a kettéosztást. A gettó lényege eleve a határvonal általi körbekerítésben áll, ahogyan erre a kifejezés eredete is utal (a héber *get* szó elválasztást, válólevelet jelent). Az emlékfal tehát nem csak mementóként áll előttünk, hanem az elválasztás metaforájaként is, melynek mentén kettéosztható a világ: múltra és jövőre, kintre és bentre, életre és halálra. És a kettősségekről – éppen a közejük húzott határvonal révén – mindig kiderül, hogy azok valójában nem választhatók külön, szervesen ékelődnek egymásba. Összetartozásukra viszont csakis a határ ledöntése, a határszegés gesztusa mutathat rá.

HOLOKAUSZT-EMLÉKEZET
ÉS HATÁRTAPASZTALAT

Közhelynek számít Adorno versírásra vonatkozó tiltása,⁹ ugyanakkor a holokauszt-emlékezeti diskurzus szempontjából megkerülhetetlen, hiszen a ma is érvényes legfontosabb alapvetés fogalmazódik meg benne. A versírás tilalma egy redukált, az önfelszámolás felé tartó, az esztétikai élvezet lehetőségétől elzárt beszédmódot tesz kívánatosá. Adorno úgy véli, hogy a borzalomnak való mindenféle emlékéllítés „dicsőítéshez” és „affirmációhoz” vezet, amit a művészetben ható „esztétikai stilizációs elv” óhatatlanul előidéz.¹⁰ De azzal is tisztában van, hogy a tiltás a teljes csendhez vezetne, márpedig a hallgatás a történelmi kataklizma letagadása, a szembenézés elkerülése lenne. Ezért utasítja a holokausztról szóló műalkotásokat a művészet határmezsgyéjére, melyeknek szükségszerűen etikai paradoxonokból kell építkezniük. Heller Ágnes bár elfogadja, hogy Auschwitz után nem lehet verset írni, mert a holokauszt borzalmát és irracionálisát nem lehet kimondani, mégis úgy véli: *írni kell*. Mégpedig „az Auschwitzot környező sokféle csöndről: a büntudat csöndjéről, a szégyen, a borzalom és az értelmetlenség csöndjéről.”¹¹ Heller szerint a túlélőknek és az utókornak kötelessége megtörni a csendet, mert ezzel megakadályozható, hogy megtörténjen valami, „ami hasonló lenne Auschwitzhoz”, de legalábbis kifejezésre juttatható, hogy „ezen a földön senki nem hal meg csöndben”.¹² Heller tehát az Auschwitz körüli csend kimondására szólít fel, melyet a *nem-felejtés* imperatívuszaként azonosíthatunk. Ez az imperatívusz szükségszerűvé teszi a holokauszt emlékezetkultúráját. Kertész Imre Adorno tiltását a következőképpen parafrázálja: „Auschwitz után már csakis Auschwitzról lehet verset írni.”¹³ De úgy gondolja, hogy mivel abba a borzalomba, amit a holokauszt jelent, kizárólag az esztétikai képzelőerő segítségével nyerhetünk betekintést (hiába, hogy megtörtént), nem lehetünk biztosak benne, hogy „erről a felfoghatatlan és áttekinthetetlen valóságról” valóságos elképzelést nyerünk. Hozzáteszi: a holokauszt nem pusztán esztétikai, hanem etikai gyökerű is – azaz egy világnézet tükröződik benne: „Íme, látjuk, hogyan tágul a holokauszt rettenete egyetemes élménykörre, ha nem tartanék tőle, hogy félreértenek, azt mondanám: kultúrává”.¹⁴

Sokféle reflexió született Adorno állítására. Ám a versírás tilalmában megfogalmazott kérdés továbbra is nyitva áll: miféle megszólalásokat tesz lehetővé a holokauszt-emlékezet – akár nem-felejtésként, akár kultúraként nevezük meg? Mit és mi-

képpen mondhat el egy művész a nyelv és a csend között húzódó határterületekről? Mit fogalmazhat meg az objektiváció igényével fellépő történész, akinek a szubjektív emlékek poklaiba kellene beelátnia, hogy feltárhassa azt, ami történt? S az áldozatok vajon szemtanúkká válhatnak-e, találhatnak-e szavakat a borzalomra, melyet átéltek? Vajon közvetíthető-e a személyes identitás megkérdőjelezése, az *én* mint beszélő alany nem-létbe-taszítása? Adódik-e bármilyen közege a nyelviségnek ott, ahol a beszélői pozíció megsemmisül; egyáltalán: a nyelv belehelyezkedhet-e a teljes irracionálisba anélkül, hogy ne lépne túl önmagán?

Mindezen kérdések megfogalmazása közben persze tudjuk, csakis az erről való „beszéd” vezethet el az igazság kimondásához. Ismerjük Primo Levi vallomását: „A láger kivételével semmi sem igaz.” Mert éppen a haláltáborok náci gépezetének működésbe lendülése lebbentette fel a fátylat az emberi civilizációról, vagy legalábbis arról, amit európai civilizációnak tekintünk. Többek között Zygmunt Bauman hívta fel a figyelmet arra, hogy az *Endlösung* programját a modernitás tette lehetővé technikai csúcsteljesítményeivel, végzetesen racionális logisztikai rendszereivel.¹⁵ A haláltáborokban elkövetett bűncselekményekről, az áldozatok számáról, az elkövetők gépies szenvtelenségéről s még sok más „körülményről” lehet beszélni a nyelv hagyományos struktúrájának keretei között – a történelem mindezen „tényekből” megalkothatja a maga nagy elbeszélését. De a lényegyet aligha érintheti, ellenkezőleg, inkább meghazudtolja azt. Hiszen ha interpretálható történetként élénk tárja a rettenetet, akkor az értelmetlenséget is „az értelem alkotóelemvé” teszi.¹⁶ A minden határt átlépő irracionálisban egy történelmen kívüli igazság tárul fel. A holokauszt történelmen túli esemény, hiszen a történelemben magában nem fedezhetünk fel semmilyen kiváltó okot, amelyből megmagyarázhatnánk. Az Auschwitz-paradigmában – mint téren és időn kívüli igazságban – sokkal inkább az a végső állítás fogalmazódik meg, amely a végső határvonalon túlról mondatik. Mi van a végső határvonalon túl? A végső határvonalon túl nem egy újabb stádium érkezik el, melyet az emberi történelem egy újabb fejezeteként tételezhetnénk, és nem is olyasféle, korábban ismeretlen állapot teremődik, amelynek elérése bármikor lehetségessé válna az emberiség számára. A végső határvonalon túl éppenséggel a *lehetetlenség* nyílik fel, mert az európai kultúra és identitás alapjainak és jogosultságának a kétségbevonása fejeződik ki benne. Isten létének a legradikálisabb megkérdőjelezése. Hans Jonas az Auschwitzot megengedő Istent nem tudja immár minden-

ható Úrnak látni, ehelyett folytonosan keletkező Istenként (*werdener Gott*) írja le, aki „teremtényének történelmével együtt és azzal párhuzamosan” maga is időben alakul, s a kontingens világgal maga is együtt szenved (*leiner Gott*).¹⁷ Más gondolkodók Isten negatív jelenlétéről beszélnek, Primo Levi a gondviselés hiányát tételezi.¹⁸ Ám a végső határvonalon túl nem Isten halála, gonoszsága vagy hiánya lepleződik le – habár kétségtelen, hogy igazságainkat, ha negatívnak tételezzük, akkor is eredeztethetjük Istenből. De ez az igazság itt nem az evilágot, nem a hit kérdését illeti. Hanem azt a strukturális alapmozzanatot, amelyre az európai kultúra épül.

Jacques Derrida *A szellemről* című művében arra vállalkozik, hogy – dekonstruktivista értelmezői módszeréhez híven – Heidegger némely szövegén keresztül visszabontsa az egész metafizikus bölcselést az alapokig. Az emberi identitás genezisést jelentő szellemi mivoltot, azaz a szellemet (*Geist*) vizsgálja, melyről kimutatja, hogy az nem más, mint maga a láng. „Szellemi”-nek lenni e filozófiai hagyomány összefüggései szerint nem azt jelenti, hogy az ember rendelkezik lélekkel (*spiritus*szal, *pneumá*val), hanem hogy képes lángolni (legalábbis a Heidegger által működtetett, német-görög nyelvjátékban ez a lángolás elgondolhatóvá válik: *Geistlichkeit* – *Geistigkeit*). De ennek a lángolásnak csak egyik oldala a lángba borulás, a másik oldalon lángba borítást jelent. A kettő összetartozik. A lángolás nem csak fény általi bevilágítás, hanem pusztítás is, romba döntés és hamuvá válás.¹⁹ A napnyugati civilizáció, amely az emberi szellemre, a szellemi princípium által képviselt kiváltságokra, s az ennek nyomán megteremtődő, hierarchikus értékrendre épül, ilyen módon kezdettől fogva magában hordozza a romba döntés potenciálját. A pusztítás, a lángba borítás és az annak nyomán elkövetkező hamuvá válás nem egy történelmi fejlődés eredménye, nem a modernitás bűne, hanem az ember önmeghatározását és a napnyugati civilizáció feltételeit jelentő, lehetetlen talapzat. Vagyis a végső határ átlépésében (melyet a holokauszt testesít meg) nem egyszerűen az áldozattá válás rettenete és a gyilkolás botránya áll elénk a maga amorális leplezetlenségében, hanem az a lényegi mozzanat is, amelyre az európai kultúra épül. A végső határ átlépésében a humanizmust éltető antihumanizmussal mint a pusztításra való vággyal, a totális, határok nélküli agresszióval kellene szembenézni – már ha ez lehetséges volna.

Ám amint megtörténik a határsértés, abban a pillanatban el is tűnik az áthágott vonás. A határsértés gesztusa Foucault megfogalmazása szerint: „újra és

újra nekiveselkedik, hogy áthágjon egy vonalat, amely azonmód összezárul mögötte, emlékét is alig őrizve az elbizonytalanodásnak, s amely újra visszavonul, egészen az áthághatatlanság horizontjáig.”²⁰ Jogosan merül fel a kérdés, hogy vajon az átszakított határvonal a transzgresszió pillanatán túl létezik-e egyáltalán: „létezik-e igazán a határ azon gesztuson kívül, amely diadalmasan átmetszi és megtagadja? Mi lehet belőle azután, s mi lehetett korábban? Vajon nem merül-e ki a határsértés abban a pillanatban, amikor áthágja a határt, hiszen az idő eme pontján kívül sehol sem létezik?”²¹ A határ áthágása foucault-i értelemben olyan traumát jelenít meg, amely tehát a reális időben „sehol sem létezik”, ilyen módon nem is lehet emlékezni rá – legalábbis amit az „emlékezés” kognitív tartalma jelent –, nem lehet felidézni, nem lehet gondolattal illetni. Nincs rá szó. A holokauszt az elképzelhetetlen és kimondhatatlan abszurditás, amely azonban mégis megtörtént, mégpedig itt, Európa szívében. Az a kultúra, amely megszegte önmaga legalapvetőbbnek hitt törvényeit, amely az irracionálisban a végletekig elmerült, a rendezett keretek közé való visszatérés után aligha emlékezhet az elkövetett tettek: nem tudja felidézni, hogy miért és hogyan lépett át a törvénytelenség atopikus világába. Mert az a világ a határon innenről nézve nem létezik, jóllehet – ahogyan Derrida rámutatott – a saját lényegéből fakad. Tulajdonképpen Foucault is erről beszél: „A határsértés létének határáig juttatja a határt; ráébreszti közletről leleselkedő eltűnésére, arra, hogy abban fedezheti fel önmagát, amit kizár önmagából (pontosabban abban ismerhet magára első ízben), s hogy pusztulásának mozgásában teheti próbára a maga pozitív igazságát.”²²

Mindezek alapján nyilvánvaló, hogy a holokauszt borzalmait és az általa feltárt végső igazságot nem lehet reprezentálni. Legfeljebb a határvonalig lehet elmenni. Az elhallgatáson túl mást aligha tesz lehetővé az emlékezés, mint a falak érintését.

EMLÉKMŰ – MINT A NEGATÍV EMLÉKEZET TÁRGYIASULÁSA

A holokauszthoz kötődő emlékezeti kultúra lényegileg különbözik az általában vett kulturális emlékezettől. Hiszen itt nem arról van szó, hogy egy adott társadalom az emlékezet tárgyiasulásai (műemlékek, elbeszélések, mítoszok) révén kívánja felépíteni a maga identitását. Mint ismeretes, Jan Assman az emlékezés kultúráját a normatív alapon felfogott társadalmi emlékezetből vezeti le, amelyben egy történelmen kívüli nézőpontot tételez. Úgy

véli, hogy a „társadalmak azáltal formálják önelképzelésüket, s teszik nemzedékeken át folytonossá identitásukat, hogy kialakítják az emlékezés kultúráját”.²³ A történelmen kívüli nézőpont azáltal képződik meg, hogy az adott csoport tagjai töreksznek a történelem „változásmentes tartamként” való észlelésére, mert ebből az aspektusból válik megszilárdíthatóvá a csoport identitása.²⁴ Az emlékezeti kultúra ekként csakis az adott csoporton belüli *sensus communis*-ra épülhet, valamint a múlt individuális tapasztalataitól független, kollektív perspektívájú, monumentális történelem-konstitúcióra.²⁵ Vagyis a közösségnek a saját maga számára olyan emlékezeti hagyományt kell teremtenie, amely az egyes tagok által egyfelől megkérdőjelezhetetlen, másfelől rítusai révén újjászületés-élményt kínál, az összetartozás megélését. A holokauszt esetében azonban nem beszélhetünk olyan normatív alapon meghatározott emlékezeti tér kialakításáról, amely újjászületést kínálna fel. Egyfelől azért nem, mert egy negatív alapokra helyezett emlékezeti narratíváról van szó. Másrészt ebben a narratívában az alapító mozzanat, a trauma nem egyetlen aspektusból megírt, „nagy” elbeszélésből eredeztethető. Bár kétségtelen, hogy Izrael vonatkozásában a holokausztnak van mitikus és legitimációs hatóereje, ahogyan ezt Assman is megállapítja.²⁶ De Európában, azokon a helyeken, ahol a holokauszt megtörtént, ahol az európai társadalmak bizonyos csoportjai tettesekké, más csoportjai áldozatokká lettek, ott kétféle értelemben is trauma képződött meg, amelyen egyik csoport sem tud túllépni. A holokauszt elbeszélése azért foglal el különleges helyet az emlékezeti narratívák között, mert egy egész kultúra számára hordoz negatív alapító mozzanatot, ahogyan ezt fentebb is megállapítottuk, kitörölhetetlen részét képezve immár az európai identitásnak. Az elszenvedett és az elkövetett traumában kifejeződő negatív tartalom az áldozatok, az elkövetők, a néma szemtanúk és utódaik számára egyaránt közösség-alapítást jelent. Idézve újra Kertész Imrét: „Európa és a holokauszt, a holokauszt és az európai tudat valahogy összefügg. [...] a holokauszt nem szétválaszt, hanem egyesít, mert mindinkább kiviláglik az élmény egyetemessége.”²⁷ S mint egyetemes élménykör kultúrává tágul, megalapozva a közös identitást.

Az európai országok társadalmainak jó része felismerte ezt, és ennek megfelelően alakítja a saját emlékezetpolitikáját. Mint ismeretes, Willy Brandt, német kancellár éppen *A varsói gettó felkelésének emlékműve* előtt borult térdre 1970-ben, gesztusával nyilvánítva annak az új Németországnak a létrejöttét, amely vállalja a felelősséget múltjáért és bűnei-

ért. Majd Richard von Weizsäcker német államfő a második világháború befejezése után pontosan negyven évvel, 1985. május 8-án a Bundestag előtt tartott emlékbeszédében elindította azt az emlékezetfolyamot, amelynek középpontjában Németország 1933–1945 közötti történetének átértékelése állt, egyúttal a holokauszt újraértékelése is. Ez az emlékezésfolyam hivatalos politikává tette az emlékezés kultúráját (*Erinnerungskultur*), mely az egész társadalmat egységbe fogó, vezeklésen alapuló emlékezést teremtett: nemcsak vitákat hívott életre, hanem emlékművek sorát is Németország szerte – amelyek egytől egyig negatív jelentésmezőt nyitnak meg.

Magyarországon ez a felismerés mintha még váratna magára, amit mi sem bizonyít jobban, mint az állam által szintén 2014-ben, a Szabadság téren felállított mementó, *A német megszállás áldozatainak emlékműve*,²⁸ mellyel éppen az emlékezők közössége nem tud azonosulni. A szobor a figurativitás elbeszélő-struktúrájára hagyatkozva olyan történelmi állásfoglalást fogalmaz meg, amely az áldozatok hozzátartozói számára elfogadhatatlan. S ha hiányzik mögüle az emlékezők csoportjának egyetértése, akkor nem rendelkezhet azzal az identitásképző erővel sem, melynek révén egy közösség valódi emlékművévé válhat. Illetve negatív értelemben mégis: közvetlen közelében az emlékezők tiltakozó reakciójának eredményeképpen létrejött egy ellen-alkotás, az *Eleven emlékmű*. A megemlékezők a halottaktól származó személyes emlékek kiállításával azt demonstrálják, hogy a szobor alapvetését hazugnak tartják, amit ráadásul felerősítenek a kortárs emlékmű-építészeti diskurzust figyelmen kívül hagyó, esztétikailag hamisnak bizonyuló motívumok: az archaizáló formavilág és a heroizáló szimbólumok. Meglehet, Párkányi-Raab Péter alkotása sem művészeti, sem szellemi értelemben nem állja ki az idők próbáját, annál jelentősebbnek tűnik viszont az általa életre hívott *közösségi emlékmű*. Ez az emlékekanyagok (régiről használt tárgyak, személyes objektumok, cipők, fésűk, levelek stb.) összehordásának eredményeképpen születő *art povera*-műtárgy egyúttal élőművészeti alkotás is, hiszen performatív események (közösségi versolvasás, előadás, beszélgetés) helyszíne. Ezért is érezhetjük *elevennek*.

A holokauszt narratívájában tehát, amelyben a hősiességet lehetetlenné teszi vagy keresztülhúzza az áldozatiság, nincs helye a pozitív emlékezeti tartalomnak. James E. Young egyik monográfiájában azokat a holokauszt-emlékműveket, amelyek a negatív jelentésmezőt mindenféle heroizáló gesztus nélkül artikulálják, minimalizálva az esztétikai kontextust, ellenemlékműveknek nevezi.²⁹ Young az



Eleven emlékmű – háttérében A német megszállás áldozatainak emlékművével (2014)
© Flash Art (Magyar kiadás)

emlékművel szembeállított emlékhely fogalmának a bevezetését javasolja, mert úgy véli, hogy az ellenemlékművek képesek megteremteni az emlékezés valódi helyeit.⁵⁰ S bár ezek is ritualizálják az emlékezést, de nem konzerválják, nem teszik ceremoniálissá, ellenkezőleg, a megemlékezés hagyományos formáival szemben az eseményszerűséget helyezik előtérbe a hiányra való reflexió révén. Jochen Gerz pontosan ilyen ellenemlékműveket alkotott. A német képzőművész mindenekelőtt a monumentalizmust és a heroizálást utasította vissza, mint a totalitárius, birodalmi esztétika két fontos ismertetőjegyét. Munkái nem bálványyszerű szobrok: a láthatatlanságban és a megsemmisülésben teljesednek ki. *A Harburgi antifasiszta emlékmű*, valamint a *Láthatatlan emlékmű tere* egyaránt a megtapasztalhatatlanságra épül, az emlékezést nem a fizikai világba, hanem a *kognitív térbe* helyezve.⁵¹

De a negatív emlékezet fizikai, érzékelhető objektumokban is testet ölthet. A hiány felmutatásának koncepcióját követi például Micha Ullman a berlini Bebelplatzon található, *A könyvégetés emlékműve*⁵² címet viselő munkája, amely szintén nem

„kézzelfogható”, habár fizikai mivoltában van jelen. Az üres könyvespolcokat a művész nem a tér felszíne felett helyezte el, hanem a földbe süllyesztve: a kövezetet megszakító üvegtető engedi csak a rátekintést, pontosabban a transzparencia arra kényszerít, hogy keresztülnézzünk rajta, lefelé, oda, ahová a halottainkat temetjük – az emlékezés *föld alatti terét* teremtve meg. A prágai Pinkas Zsinagóga falaira Vacláv Boštík és Jiří John festők 1954 és 1959 között 77 297 nevet festettek fel kézzel, a Theresienstadtban, azaz Terezínben elpusztított cseh- és morvaországi áldozatok neveit, születési és halál dátumait. A nevek és a számok a teljes teret betöltik, a szövegfolyam vizuális képéből (melyből a családnevek alfabetikusan rendezett, piros kezdőbetűi kiemelkednek) a szemlélőt körbefogó, térbeli architektúra jön létre. Az egyedi festés révén személyessé tett adatok halmozásából ekképpen az emlékezet *verbális-fizikai tere* teremődik meg. Gunter Demnig „botlatókövei” (*Stolperstein*) is minimálisra csökkentik az esztétikai hatást: nem akarnak semmilyen élményszerű hatást kiváltani, céljuk egyszerűen csak a megjelölés. Mint ismeretes, a német

művész 1996 óta hozza létre az emlékhelyek sorát, tízszer tíz centiméteres rézlappal burkolt kockaköveket helyezve el az áldozatok egykori lakhelyei előtt (szintén névvel, születési és halálozási dátummal). De nem az egyes, dísztelen jelek adják e projekt erejét, hanem az a hálózat, amely belőle létrejön: Európa-szerte ezidáig több mint negyvenezer darab kő készült. Vagyis Demnig egy sajátos térképet rajzol, amelyen a megjelöléseket nem a földrajzi helyek adják, hanem azok a személyek, akik már nem élnek – az emlékezetet a *hiány térképé*ként alkotva meg.

Az emlékjel monumentálisabb tárgyi kifejeződésekben is testet ölthet, különösen az építészeti térformálás esetében. Ilyenkor nem pusztán megjelölésről, hanem egyenesen a hely átalakításáról van szó: olyan topografikus beavatkozásról, amely egy konkrét teret a fizikai adottságokat illetően marandó módon változtat meg. Ide sorolhatjuk Peter Eisenman és Bruno Hoppold *Holokauszt-élművét*.³³ Az alkotók Berlinben, a város szívében négyyszögletes, sötétszürke betonhasábokat helyeztek egymás mellé egy 19 000 négyzetméteres területen. A terület nagyságából adódóan a jelképes sírkövekből egy temető képe bontakozik ki. A 2711 darab, eltérő magasságú és szélességű téglatest a térben sajátos rácszatba rendeződik. De a kompozícióban ezen túlmenően nincs semmiféle stilizáltság, megjelölések sincsenek (sem nevek, sem dátumok, sem ábrák) – vagyis a jelentés teljes hiánya, a vak értelmetlenség fejeződik ki a mementóban, amely az emlékezetet az *idegenség tereként* nyitja meg.

Azonban ez a fajta, monumentális méretekben testet öltő jelhagyás a holokauszt-émlékezeti narratívában kevésbé elfogadott; a trauma autentikusabban reprezentálhatónak tűnik a visszahúzódban és a megsemmisülésben. A visszahúzódban koncepcióvá emelő alkotások a határvonalig hatolnak, s miközben egyensúlyoznak a kimondás és a csendbe burkolózás, a feltűnés és az eltűnés között, azon közben a kétségbeesés erejével mutatnak rá – akár önmaguk létén keresztül is – magára a határtapasztalatra, mely az általuk reprezentált traumában ki-fejeződik.

A BUDAPESTI GETTÓ-EMLÉKFAL HELYE A NARRATÍVÁBAN

Az új *Budapesti gettó-émlékfal* ebbe a negatív jelentéstartalmakat kifejezni hivatott holokauszt-émlékezeti diskurzusba illeszkedik. Közvetlen közelében, a Dohány utcai zsinagóga és a Hősök zsin-



Sugár Péter: *Budapesti gettó-émlékfal* (2014)
© Fotó: Sugár Péter

gógája által közrefogott kertben, ami 1944 novemberében szintén a gettó része volt, már áll egy másik emlékmű. A Zana István iparművész által tervezett, téglából épített emlékfal természetes kialakításával az eredeti kerítés egy darabját imitálja, jóllehet az a valóságban fából volt, ráadásul nem is pontosan az egykori határvonalra lett telepítve. És ami különösen fontos a közösségi megemlékezések szempontjából: nem köztérre került. A falon lévő, fehér márványtábla funkciója szerint ugyan lehetővé teszi a kegyeleti rítusokat, ugyanakkor a belevéselt szöveg nem az áldozatokra, hanem a felszabadítókra emlékezik: „örök emlékeztetőül arra a 40 évvel ezelőtti napra, amikor az egyetlen megmaradt európai gettót körülvevő falakat lerombolta a hazánkat felszabadító szovjet hadsereg. 1945. január 18 – 1985. január 18.”³⁴ 1945 után sok ehhez hasonló tartalmú holokauszt-élmű épült a szovjet hatalmi övezet alá tartozó országokban, ami nem az emlékezést,

hanem a felejtést segítette inkább. Igaz, ebbe a kertbe terveztek egy szarkofágot is, amellyel az „ismeretlen áldozat” sírját jelenítették volna meg, s amelyet az emlékhely központjának szántak. Am ez az elvont, az áldozatokat személytelenségükben megragadó mementó nem reflektált volna arra a tényre, hogy ebben a kertben valóságosan el vannak temetve az áldozatok: „A holokauszt népiertása »helyben« történt: lakóit nem szállították megsemmisítő vagy koncentrációs táborokba, hanem pokollá változtatott lakóhelyükön váltak a körülmények áldozataivá.”³⁵ A gettó felszabadítása után ugyanis a holttesteket egy ideig még nem tudták a városszéli temetőbe szállítani, ezért a gettó zöldterületein helyezték el őket: a zsinagóga parkjában 24 tömegsírt alakítottak ki, a Klauzál téren 3-at – utóbbi helyről nem sokkal később kiemelték a tetemeteket, exhumálták és a Salgótarjáni úti temetőben zsidó szertartás keretei között újratemették. A zsinagóga udvarán lévő tömegsír viszont még ma is ott áll a város közepén. A tömegsírban nyugvók egy részét a temetés során sikerült azonosítani, az ismeretlen halottakat pedig körütekintően regisztrálták: lejegyezték ismertetőjegyeiket, rögzítették a megállapítható adatokat. Mindez szembement a népiertás elveivel, mert a halottakat legalább halálukban individuális, egyedi lényekként kezelték, ami egyúttal a túlélők számára is a normalitásba való visszatérés lehetőségét jelentette. Így vált ez a hely, mely a tervek szerint (a Hősök zsinagógájának felépülésekor, az 1930-as években) még a zsidó hősök emlékeztének szentelt kert lett volna, azaz a pozitív emlékezet, az identitás megteremtésének a helye – temetőként, a holokauszt minden szimbolikától mentes mementójává. A kertben lévő parcellák mellé már 1945-től kezdődően emléktáblák, virágcsokrok kerültek, eleinte csak az itt eltemetettek, később már a deportálásban, munkatáborban elhunytakra is emlékezve – kiegészítve a valóságos temetőt „virtuális sírhelyekkel”.

Ez a konkrét és képzeletbeli jelentéstartalmaival egyaránt erőteljes kontextust teremtő mementó néhány száz lépésre található az új gettó-emlékfaltól. Kisugárzásával tulajdonképpen ott is jelen van. Az emlékmű minden bizonytalanságért nem kíván pusztán a gyászra emlékeztetni, hanem vigasztalódást és megbékélést is ígér. De talán nem csak a temető nyilvánvaló közelségével magyarázható ez; és nem is pusztán azzal a ténnyel, amit a fal szintén hangsúlyosan reprezentál, hogy az egykori gettó helyén újra felvirágzott a zsidó kultúra. Hanem azzal a paradigmaváltással, amely ugyan nem ment még végbe, de a holokausztról szóló diskurzusban jelen van. György Péter beszélt arról egy előadásában³⁶

– Alon Confinóra hivatkozva –, hogy a „holokauszt már a múlté”, ami mindenekelőtt azt jelenti, hogy az azóta eltelt 70 év elég nagy időbeli távolságot nyújt ahhoz, hogy a holokauszt történelemmé váljon. Ismeretes Aleida Assman korszakolása, aki a holokauszt-emlékezetben 1985-öt jelölte meg akként a határ-dátumként, amikortól kezdve az emlékezés a személyességből átlépett a kollektivitás paradigmájába – egyrészt a 40 éves távlat tette ezt lehetővé, másrészt a von Weizsäcker által meghirdetett, intézményesült emlékezés, amely nem egyszerűen Németország polgárai számára jelentette a kegyelet és felelősségvállalás közösségét, hanem mediatisálttá válva globalizációs jelenséggé alakult át.³⁷ Mára azonban a holokauszt-emlékezet alighanem egy harmadik korszakába lépett. Abba a korszakba, amelyben a túlélők már nincsenek (vagy legalábbis alig vannak) jelen, személyes élményeiket nem tudják továbbadni. Az intézményesült emlékezet struktúrája mára megkövesedett, merevvé váltak azok az esztétikai-etikai előfeltevések, amelyek ezt a kultúrát működtetik, és amelyek az emlékezők közösségét összetartják. Az eltelt 70 év talán egy olyan újabb korszakhatárt jelez, amely új megközelítést, új metodológiát kíván. Kétségtelen, hogy az új generációk egyre kevésbé képesek azonosulni a számukra már személyes és nem is közvetlen múltat jelentő eseménnyel. A történelmi távlat az emlékezést szükségszerűen átalakítja.

Confino a holokausztról folytatott kutatásaiban Friedländer megállapításaira támaszkodik, aki megkülönbözteti a kollektív és kanonizált emlékezetet a traumatikussal azonosított mély emlékezet-től, ám úgy véli, a holokauszt esetében a kettő összetartozik. Az európai történelemnek ezt a korszakát, állítása szerint, nem lehet objektív tényekre alapozva, szenvedélymentesen feldolgozni, a harag és részrehajlás nélküli történetírás csak a normális társadalmakban működik – a náci időszak kriminális eseményei nem teszik lehetővé a semleges vagy objektív nézőpontot.³⁸ Friedländer belátásaiból indul ki Confino is, ám végül egy másik vizsgálódási aspektus felvetéséhez jut el. A náci ideológia kialakulásának hátterét vizsgálva arról ír, hogy a náciizmus nem tekinthető pusztán a német történelem „balesetének”, hiszen szervesen következik a német kulturális és szellemi fejlődésből.³⁹ Felteszi a kérdést: vajon egy nem német és nem zsidó történetíró, illetve emlékező bele tud-e helyezkedni abba a holokauszt-narratívába, amelyet a traumatikus emlékezet és a személyes érintettség szervez? Vagy tud-e azonosulni azzal a végsőképp feszített politikai fantáziával, amit a náci képviseltek? Vagy azzal az áldozatisággal, amit a zsidóknak kellett és kell



Sugár Péter: *Budapesti gettó-émlékfal* (2014)
© Fotó: Sugár Péter

magukra vállalniuk? Joggal vehetjük fel azt is: vajon az újabb generációk képesek-e belehelyezkedni egy több emberöltővel korábbi narratívába; képesek-e elsajátítani azt az emlékezeti kultúrát, amely a trauma újraélését tűzi célul maga elé? A Confino által felvetett kérdések alighanem új alapokra helyezik a holokauszt-ról szóló diskurzust.

Innen nézve azt mondhatjuk, hogy a *Budapesti gettó-émlékfal* kimozdul a negatív jelentéstartalmakat felmutató narratívából – másképpen és másról beszél.⁴⁰ Vagy fogalmazhatunk úgy is: nemcsak a térben, hanem saját idejét tekintve is határon áll, jelezve a holokauszt-émlékezeti diskurzus új korszakát. Egy olyan korszakot, amelyben az emlékezőket erőteljesebb hatáselemekkel, közvetlenül kell megszólítani, de nem a szenvedések didaktikus láttatását célozva, ellenkezőleg: inkább csak

lehetővé tenni – az alkotás általi *érzéki-esztétikai érintés* révén – a múltba való betekintést, az emlékezést a történelmi traumára. Az emlékmű ezt a szembeállításra való szelíd felszólítást a vizuális-térbeli élmény és az interaktivitás révén kívánja elérni.

A FAL ÉRINTÉSE

A fal az emlékmű-építészet egyik leggyakoribb motívuma, hiszen evidens módon ad helyet az emlékezés verbális és vizuális kifejeződéseinek. De egy fal-architektúra csak akkor válik saját lényege szerinti alkotássá, ha nem pusztán médiumként, információközlésre alkalmas felületként lép elénk, hanem a teret megjelölő fizikai tárgyként is. A fal-émlékművek legtöbbször szoborszerű objektumok, egy üres tér közepére helyezve magukban állnak. Sugár Péter emlékfala viszont beépült az utcába, mindkét oldalon a szomszédos épületbe kapaszkodik, folytatva a házak sorát. Így nem járható körbe, határvonalként elzár és elkerít. Mivel nincs rajta ajtó, áthatolhatatlanná válik. S bár az architektúrának csak egyetlen oldalát látjuk, az mégsem lényegül pusztán üzenetközvetítő felületté, hiszen nyitott dobozként a térbeliség élményét kínálja: oldalfala és teteje révén begrótt képez, amelynek sarokpontja az utca vonalától néhány méterrel beljebb került.

Úgy tűnhet ezért, mintha az utcáról egy belső térbe, egy szobába érkeznénk, amikor megesszük lépéseinket a háromszögletű tér legmélyebb pontja felé. A kinyitott és keresztben elmetszett szoba a lebombázott házak képét idézi fel bennünk, amilyenekkel a háborút dokumentáló fotókon találkozhatunk: mintha egy darabjaira hullott ház egyetlen sarka maradt volna csak épen, s most lehetővé válna a „széttört otthonba” az illetlen belépés. Ugyanakkor az építész a beugrót túl keskenyre hagyta ahhoz, hogy valós enteriőr-élményt adjon vele. A szoba csak feltételes módon állítja saját intimitását: az otthon kifordításaként az utca kívülségébe taszít. Kint és bent – a fal még a térbeliség megtapasztalásában is határvonalra szorít.

A szoba-illúziót mindenekelőtt az oldalfalba és a mennyezetbe nyomott „betontapéta” nyújtja. A betonba nyomva héber díszítőmotívumok ismétlődnek, a szemlélőben meditatív-elcsendesített állapotot készítve elő. Az ismétlődő motívum hat héber betűből áll össze egyetlen alakzattá, ezek mindegyike egy-egy olyan kifejezést idéz meg, kezdőbetű gyanánt, amely aztán a jelentésbe beépül: „Isten szeme”, „Isten segít”, „társadalom”, „ember”, „élet”, „eszköz”.⁴¹ Ilyen módon a motívum olvasható szóképpé válik – legalábbis a beavatottak számára. Az utca embere azonban inkább önmagáért való ornamentikaként értelmezi, még ha valamiféle mágikus hatást érzékel is az ismétlődő formában.

Az ornamentalitásra különösen nagy hangsúlyt helyez építészetében Sugár, nemcsak architektúráiban, hanem teoretikus szövegeiben is. Úgy vélekedik, hogy az ornamentika az egyik legfontosabb eszköz, amellyel az építészet a tájba, a környezetbe tudja illeszteni a házat – így az nem is a díszítésről, hanem a folytonosságról szól.⁴² Megkülönbözteti az ornamentika dionüszoszi és apollóni vonulatát, előbbi alatt az anyag tektonikus megmunkálást értve, utóbbi alatt a felület tematizálását. A felületi ornamentika funkciója elsődlegesen az, hogy a véges méretű anyagból „végtelen” kiterjedésű matériát hozzon létre, ami az összerakás technikájával érhető el – ez egyúttal a geometrikus mintázat előállítását is jelenti. A felületi ornamentika mint alkotási elv Sugár Péternél tulajdonképpen ars poétikává nőtt, alkalmazását több épületén is

megfigyelhetjük, legszebb példáját a tolcsvai *Oremus Borászat* (1999–2000) épülete adja. A nagyméretű homlokzati felületek ornamentikáját az építészt itt a különböző méretű anyagok (tégla, kő) „összeszövésével” érte el. Egy másik épületén, a Dunaparton álló *Lánchíd 19 Design Hotel* (2007) a felületi ornamentalitás a környezettel való interakcióból következik. Az ablakok elé húzott, homokfúvott üveglamellák mintázatából (melyet az alkotók kézi szitázással értek el)⁴³ egyfelől a Duna hullámvázása és a vízben élő lények képei rajzolódni ki, amely mögött azért átsejlik az architektúra-homlokzat is; másfelől a szalagfüggöny (a beleépített led-lámpák révén) éjszaka világító felületté változik, amely a számítógép vezérelte szenzomotoros technikának köszönhetően az időjárási viszonyokra reagálva változtatja a színét – az épületből fényszobrot teremtve. A szálloda kő-homlokzatán megjelenik ugyanaz a felületkialakítási technika is, amit az emlékfalon figyelhetünk meg. Ám itt a kőbe mart/nyomott mintázathoz nem társul szakrális jelentés: a halak, lepkék, planktonok egyszerűen csak a természetre történő utalást hordoznak.

Az emlékfal esetében a jelentésképzés szempontjából központi szerepe van a betonfelületbe mart



Sugár Péter: *Budapesti gettó-émlékfal* (2014)

© Fotó: Sugár Péter

ornamentikus motívumnak. A kő felületén ejtett rovasban az írás képpé lényegítésének archaikus gesztusát ismerhetjük fel, amely az apollóni típusú ornamentika lényege. Az apollóni ornamentika, ahogyan erről Sugár is ír, elvont, a „látszatvilág” felé tartó, szellemi irányultságú jelentésképző eszköz. Abban az esetben bír mágikus erővel, ha a felületbe rajzolt kép szakrális tartalmakat hordoz. Az emlékfal esetében erről van szó, hiszen a mintázat egy jelentésekkel telített szóképpé, amely ismétlődése révén sajátos törvényszerűségek szerint komponált, geometrikus rendbe illeszkedik, erőteljes érzéki hatást teremtve – az érzékiség pedig segít életre kelteni az elvont jelentéseket. Egy helyen az építész Isten nevének az ornamentikán keresztüli megjelenéséről beszél: „Az iszlám és a zsidó kultúrában él az ábrázolás és néven nevezés tilalmának az atavisztikus gyakorlata. Az Isten neve is, képe is csak helyettesítve, absztrahálva jelenhet meg. A felületre vésett-festett szent szövegek nyomán azt is mondhatnám, hogy az absztrakt – geometrikus rajzolat, ornamentika maga a kőbe vésett ima, az Isten absztrakt-geometrikus megjelenítése, ami az épületek felületein akár tényleges imádságként, akár szimbolikus (jelentéssel bíró) ornamentális rajzolatként – faragásként jelenik meg, illetve *azt helyettesíti.*”⁴⁴ Az emlékfal ornamentikus motívuma – a betűkből megképzett jelentés révén – kétségtelenül szakrális tartalmat hordoz. Érzékileg ez mindenekelőtt a kalligrafikus vonalak révén közvetítődik, de érzéki hatást kelt a színezés is (a rézgáliccal való kezelés eredményeképpen létrejövő kékes-zöldes színvilág), valamint a felület fakturáltsága, amit pedig a betonba nyomás kézműves technikájával értek el az alkotók. A kézművesség egyfelől az egyediség garanciája, másfelől viszont kifejeződik benne az áldozathozatal gesztusa is – az előállítás fáradságos, egyszerre fizikai és szellemi művelete révén.⁴⁵

A falba helyenként egészen mélyre mart minták a simított betonfelületet mintegy felsebzik, roncsolják, látványossággá változtatva az anyag mélyének szemcsés szerkezetét – azt az érzést ébresztve, mintha a fal a szemünk láttára porladna szét vagy legalábbis lépne az enyészet útjára. Így

válk ez a fal „szenvedő fallá”, korpusszá – az áldozatiságot saját matériájában is hordozva. A mulandóság érzését tovább fokozza a rozsdás vas sötétbarna színe. A vastáblába metszett szöveg, mely tipográfiaiailag az évtizedekkel ezelőtti, írógépek által előállított szöveggépet idézi,⁴⁶ átlyuggatja a porózus, de színében homogén hatást keltő felületet, a betűk résein hátulról engedve átszüremkedni a fényt. A zsoltár szövege (s persze minden egyéb verbális információ) ekképpen nem a betűk vonalaiból, hanem a fényből rajzolódik ki. Sőt fény rajzolja meg az architektúra éleit is: a mennyezet és a falak ugyanis nem érnek össze, hézag van közöttük. A térhatároló elemek (különösen a stilizált tető) ettől légiessé válnak, mintha a semmiben lebegnének.

Egy határoló vonal viszont különösen hangsúlyos: az a vonal, ami a térkép vezérmotívumává válk, egyúttal a fal emlékezeti tartalmának legfontosabb mozzanatává nő. A betűkkel átlyuggatott



Sugár Péter: *Budapesti gettó-emlékfal* (2014)

© Fotó: Sugár Péter

vastábla mellett ugyanis találunk egy térképet, melynek mintázatait ugyanúgy a betonba marás adja, általa jön létre a relief-hatás is; a színnek skálája is ugyanúgy az elmúlás palettáját öleli fel, a penészzöldtől a mélybarnáig. A térkép bemutatja az egykori gettót, pontosabban azt a néhány utcát és háztömböt, amelybe a 70 ezer embert bezsúfolták. A számok és a számokhoz tartozó leírások azokat a helyeket jelölik, amelyek a háború előtti Budapesten a zsidó kultúra fontos helyszínei voltak, s ma újra azok – a térkép által megnyitott időhorizont így nem pusztán a gettó fennállásának két hónapjából áll (sőt, az a két hónap inkább a kieső időként jelenik meg), hanem több mint egy évszázadot fog át a budapesti zsidó kultúra kialakulásának kezdeteitől napjainkig. A leghangsúlyosabb elem a vastag, a rozsdá barnájára színezett vonás, ami az egykori kerítés vonalát jelöli,⁴⁷ s ami arany-szegélyekkel kiemelve szinte izzik, ekként mutatva rá a határszabás, a körülkerítés kultúrát romba döntő, pusztító mozdulatára. Ennek a kerítést jelző vonásnak kézzelfogható, habár csak stilizált töredéke a valóságos fal, amely előtt a szemlélő megáll.

A térkép ezen túlmenően kitapogathatóvá tesz egy másik határvonalat is – ezt nem a térbeli tárgyak és helyek, hanem az idősíkok közé húzza. A térképen ugyanis lyukak vannak, a lyukakban lencsék, amelyek arra ingerelnek, hogy belenézzünk és leskelődjünk. Hogy bekukucskáljunk a fal mögé, a szemünk elől elrejtett, ismeretlen világba. Maga a fal tehát a szemlélő számára többféle értelemben is dimenziók határát jelzi. Egyfelől ott áll a szemlélő az utcán, körbevéve a jelenvaló világ tárgyaival (házakkal, autókkal, emberekkel), s beleütközik ebbe a falba, amely nem engedi tovább. Aztán beleütközik a falon a térképbe, melyet a valóságtól elválasztó, hártyszerű felületként azonosít. Másfelől viszont ezen a térképen nyílásokat talál, átjárókat, melyek segítségével lehetősége nyílik „a dolgok mögé” pillantani, s szembesülni egy másik világgal. A térkép mögött megelevenednek a múlt terei. De ehhez mindenekelőtt az kell, hogy a látvány a szemlélőt magával ragadja, hogy a fal számára jelenvalóvá váljon: megálljon egy pillanatra, és bekukucskáljon. Az imagináció révén valóságossá váló világ-



Sugár Péter: *Budapesti gettó-emlékfal* (2014)

© Fotó: Sugár Péter

gal együtt nyílnak fel számára az idő rétegei, s válnak láthatóvá a múltbéli házak és a múltbéli embe-
rek. Vagyis ezen egyszerű gesztus, a bepillantás révén életre kelnek a térképen olvasható absztrakt jelek és a falba vésett elvont gondolatok. Az életre keltés az emlékezés alapját jelenti.

A kukucskálás és a leskelődés egzisztenciális értelemben az ember világhoz való viszonyának egyik alapvető toposza. Míg a kukucskálás a természetes kíváncsiságból eredő könnyedséggel rendelkezik, addig a leskelődés súlyosabb jelentéstartalmat hordoz: a hétköznapi élet azon váratlan helyzeteit jelzi, amikor egy embernek lehetősége nyílik betekinteni egy idegen világba, akkor is, ha ezt illetéktelenül teszi; sőt lehetősége nyílik a másiktól megtudni olyasvalamit is, amire nincs feljogosítva. A leskelődés hatalmat ad annak, aki él vele. A leskelődés egyik oldalán a titkok feltárása, másik oldalán viszont elrablása a többi ember tekintetek elől elrejtett, személyes világának. Emiatt a leskelődéshez büntudat társul.⁴⁸ A kukucskálás játékosága átmenet nélkül vezet át a leskelődés traumatikus állapotába. A gettó kerítésének apró résein állítólag gyakorta bekukucskáltak az emberek. Kíváncsiak voltak arra, hogy mi történik odabenn azokkal, akiket elkerítették, akiket kimetszettek a társadalomból.



Sugár Péter: *Budapesti gettó-émlékfal* (2014)
© Fotó: Sugár Péter

Ebben a kukucskálásban nemcsak a kíváncsiság volt benne, hanem az elfojtott büntudat is: megnézni azokat az agresszív eszközökkel bezárt embereket, akiknek szenvedésében maguk a leskelődők is részesek, ha másért nem, hát azért, mert nem tiltakoztak és tettek ellene semmit. A leskelődés eleve egy olyan egzisztenciális helyzetet jelöl, ahol ketté van osztva a világ kintre és bentre, külsőre és belsőre, sajátira és idegenre. A térképbe rejtett kukucskálók révén interaktív szituációt teremtő emlékfal tulajdonképpen a leskelődés térbeli-egzisztenciális modelljét alkotja meg, amely metaforikus értelemben felfogható az emlékezés kognitív tevékenységének a felmutatásaként is.

Hogy mit lát a gettó-émlékfal résein át leskelődő utcai járókelő? Látja a házakat és a tereket, az egy-

kori zsidó élet központi helyeit, s embereket, akik ott szabadon éltek. De nem lát semmit a gettó fennállásának két hónapjából, amikor az immár jogaiktól megfosztott emberek kényszerűen be voltak odatárolva, amikor éheztek és fáztak, és betegségek áldozatául estek. Az interaktív emlékfal kukucskálója a fal mögé rejtett, archív fotókon keresztül nem közöl semmi drámait. Mintha ez az átjáró szolgáló fal nem akarná, nem tudná a múlt traumáját újramesélni, habár impulzusokat ad ahhoz, hogy az emlékezés kognitív terében a rettenet elgondolhatóvá váljék. De nem akarja újraélethetővé tenni a fájdalmat, ellenkezőleg, azt illetően néma marad: a csendbe fojtja a szenvedést. Miközben az absztrakció és az érzéki hatáskeltés eszközeivel – a térbeliséggel, a vizuális látvánnyal – felrészeli a szemlélőt,

kiragadja az utca zajából, a mindennapi élet rohanásából. Magához vonja. De ugyanazzal a mozdulattal meg is állítja. Mert bár a szemlélő a leskelődés során közel lép ehhez a falhoz, talán meg is érinti, ám közben pontosan érzi, hogy a végtelen eget maga fölött megtartó architektúra – különös ornamentikájával és a rozsdás vas testébe hasított szavakkal – az ürességet keríti el. Ezen a falon nem lehet áthatolni. És éppen ebből az áthatolhatatlanságból bontakozik ki az elkerített üresség valódi jelentése: hogy nem mutatható fel az a múltbeli rettenet, amit az egykori gettó, s a kontextusát adó holokauszt jelent. A rettenet érinthetlenséget von önmaga köré. A rettenet a hiány alakzatává nő. A titok helyére hiába állítunk fotókat és narratív elbeszéléseket, hiába közelítünk verssel – nem léphetünk be újra a borzalom terébe.

A *Budapesti gettó-emlékfal* az emlékezet *határta-pasztalátának terét* teremti meg.

JEGYZETEK

¹ *Budapesti gettó-emlékfal*, 2014. Generáltervezés és építésztervezés: RADIUS B+S Kft (Sugár Péter építész, vezető tervező, Kara László tervező munkatárs, Nagy András statikus, Oltvai Tamás gépész). BetondeSIGN: Szövetség 39. A kivitelezést a HÁSZ Kft (vezető: Szabó Bence, Építészvezető: Pap Gábor) végezte. Az emlékmű az EMIH és az Erzsébetvárosi Polgármesteri Hivatal megrendelésére és finanszírozásával készült.

² A 2014-es évet a kormány Magyar Holokauszt Emlékévé nyilvánította.

³ Lásd erről szóló elemzésemet: Széplaky G.: Egy köztéri szobor és kontextusai (Kelemen Zénó: Élet menete). *Flash Art* 2014/6., 28–37.

⁴ Az ilyen helyeket Marc Augé nem-helyekként nevezi meg. Lásd: Marc Augé: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába* (Fáber Ágoston fordítása). Műcsarnok, Bp., 2012.

⁵ A csoport tagjai: Bujdosó Ildikó, Fajcsák Dénes, Lukács Eszter, Szigeti Nóra építészek, az ÉME Mesteriskola XXII. ciklusának hallgatói, Roth János és Szabó Levente építészek, az ÉME Mesteriskola mesterei, Polgárdi Ákos grafikus, Albert Farkas szobrászművész, Albert Tamás építész és Albert Kristóf.

⁶ Lásd például: Denver Art Museum (2006); Royal Ontario Museum, Toronto (2007); Military History Museum, Drezda (2010).

⁷ Lásd a falfeliratot: „Te, aki megállsz a fal előtt, mondj imát az itt elpusztult tízezer ember és a Holokauszt hatszáz ezer magyar áldozata emlékére!”

⁸ Lásd a falfeliratot: „A zsidó hit szerint az élők egy jó cselekedettel, Isten nevének magasztalásával emlékeznek az elhunytakra. Gyűjts gyertyát a következő péntek délután a Szombat tisztelőre!”

⁹ „[N]ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.” („Auschwitz után verset írni barbárság.”) Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: Uő: *Gesammelte Schriften. B. 10/1. Kulturkritik und Gesellschaft I. Primären. Ohne Leitbild*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1977. 30.

¹⁰ Vö.: Theodor W. Adorno: *Elkötelezettség*. In: Uő: *A művészet és a művészetek* (Bán Zoltán András és mások fordítása). Helikon, Bp., 1998. 128–129., 132.

¹¹ Heller Ágnes: Lehet-e verset írni a holokauszt után? *Múlt és jövő*, 2002. 46.

¹² Uo.

¹³ Kertész Imre: *A holokauszt mint kultúra. Három előadás*. <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000000364&secId=0000032783&mainContent=true&mode=html>. (Letöltés ideje: 2015. június 2.)

¹⁴ Vö.: Uo.

¹⁵ Lásd: Zygmunt Bauman: *A modernitás és a holokauszt* (Greskovic Endre fordítása). Új Mandátum, Bp., 2001.

¹⁶ Vö.: Jörn Rüsen: Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban (Karádi Éva fordítása). *Magyar Lettre Internationale* 54. (2004 ősz).

¹⁷ Vö.: Gábor György: *Én láttam, én hallottam (Auschwitz és autopszia, avagy lebeltség-e tanúvallomás a megsemmisített táborokról?)* In: Széplaky Gerda – Valastyán Tamás (szerk.): *Az aligolt a túlig. Bevezetés Vajda Mihály gondolkodásába*. Dupress–Líceum–Kalligram, Debrecen–Eger–Budapest, 2005. 479.; Gábor György a következő szöveghelyre hivatkozik: Hans Jonas: *Der Gottesbegriff nach Auschwitz. Eine jüdische Stimme*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1984. 13.

¹⁸ Mint írja: A láger élménye „[l]ehetlenné tette és teszi mind a mai napig, hogy valamiféle e világon túli gondviselést vagy igazságszolgáltatást tudjak magam elé képzelni”. Vö.: Primo Levi: *Akik odavesztek és akik megmenekültek* (Betlen János fordítása). Európa, Bp., 1990. 184.

¹⁹ „A lángolás egy vöröslő fény kisugárzása. A lángoló az önmagán-kívül-lét (*das Auser-sich*), amely bevilágít és fénybe borít, de ugyanakkor (*indessen auch*) pusztítani is tud, anélkül, hogy valaha belefáradna, és mindent felemészthet, egészen a hamu fehérségéig (*in das Weiße der Asche verzehren kann*).” Jacques Derrida: *A szellemről* (Angyalosi Gergely és Babarczy Eszter fordítása). Osiris–Gond, Bp., 1995. 143.

²⁰ Michel Foucault: *Előszó a határvértéshez* (Sutyák Tibor fordítása). In: Uő: *Nyelv a végtelenhez* (Szerk.: Sutyák Tibor). Latin Betűk, Debrecen, 1999. 74.

²¹ Uo.

²² M. Foucault: *I. m.* 75.

²³ Vö.: Jan Assman: *A kulturális emlékezet* (Hidas Zoltán fordítása). Atlantisz, Bp., 1999. 18.

²⁴ Vö.: J. Assman: *I. m.* 41.

²⁵ „A szó szigorú értelmében csak az észlelés egyéni, az emlékezés nem.” J. Assman: *I. m.* 38.

²⁶ Vö.: J. Assman: *I. m.* 77.

²⁷ Kertész Imre: *I. m.*

²⁸ Alkotó: Párkányi-Raab Péter (2014). A Szabadság téren

elhelyezett szobor egy erős jelentéstartalmakat hordozó szimbolikus helyen lett felállítva: számtalan más emlékmű s a Parlament közelében.

²⁹ Lásd: James E. Young: *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press, New Haven, 1993.

³⁰ „Emlékműveket azért emelünk, hogy mindig emlékezzünk, emlékhelyeket pedig azért, hogy sohasse felejtünk.” James E. Young: *Az emlékezet szövete* (Beck András fordítása). Enigma, X. évf. 37-38. (2003.) 173.

³¹ A *Harburgi antifasiszta emlékművet* (1986) feleségével, Esther Shalev-Gerzsel közösen alkotta. A Láthatatlan emlékmű terének eredeti címe: *2146 kő – Emlékmű a rasszizmus ellen* (1989–1992). Lásd erről korábbi elemzésemet: Széplaky G.: *Egy köztéri szobor és kontextusai*. Id. kiad.; valamint: Győri Zsolt:

³² Micha Ullman: *Könyvtár – A könyvégetés emlékműve* (1995). Berlin, Bebelplatz. Lásd erről: Süli-Zakar Szabolcs: *Emlékműművészet – az emlékezés nyilvános helyei?* *Flash Art* 2014/6. 15-21.

³³ Peter Eisenman – Bruno Happpold: *Holocaust-Mahnmal* (2005), Berlin

³⁴ Idézi Toronyi Zsuzsanna. A vonatkozó bekezdésben a Dohány utcai sírkertről írott tanulmányára támaszkodom. Lásd: Toronyi Zsuzsanna: *Egy budapesti kert története*. *Rubicon* 2014/3. 97-112.

³⁵ Toronyi Zs.: *I. m.* 105.

³⁶ György Péter *A holokauszt-paradigma átalakulása a hidegháború vége, 1989 után* című előadásában 2014. szeptember 16-án Budapesten, a Bálint házban hangzott el. Lásd: https://www.youtube.com/watch?v=w_6z9Fwq0jI. (Letöltés ideje: 2015. június 2.) Alon Confino: *Collective Memory and Cultural History: Problems of Method*. *The American Historical Review* Vol. 102, No. 5. (1997, december), 1386-1403.

³⁷ Lásd: Aleida Assman: *Személyes és kollektív emlékezet Németországban 1945 után*. In: Kovács Mónika (szerk.): *Holokauszt: Történelem és emlékezet*. Jaffa, Bp., 2005. 355-363.

³⁸ Vö.: Saul Friedländer: *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*. Indiana University Press, Bloomington, 1993.; illetve: Uő: *A náci antiszemitizmus. Egy tömegpszichózis története*. Uránusz, 1996.

³⁹ Lásd ehhez: Alon Confino: *Foundational Pasts: The Holocaust As Historical Understanding*. Cambridge University Press, New York, 2012.; illetve: Uő: *A World Without Jews: The Nazi*

Imagination from Persecution to Genocide. Yale University Press, 2014.

⁴⁰ Tegyük hozzá: valójában a Kelemen Zénó által alkotott *Élet menete*-szobor is pozitív jelentéstartalmakat mutat fel, amennyiben az emlékezés erejére kíván rámutatni, mellyel végső soron utat nyit – de legalábbis folytonosságot teremt a traumatikus múlt felől – a jövő felé.

⁴¹ A motívumot Árpás Renátó, a *Szövetség 59* csoport tagja dolgozta ki.

⁴² „Hasonlóan az épület kisméretű és véges elemeinek a végtelen méretű épületbe való integrálásához, az épületnek a környezetbe való beágyazása is egyfajta ornamentális technikát követ, a folytonosság megteremtése, az Egészbe való integrálás jegyében.” Sugár Péter: *Töredékek*.

http://www.radiusbs.hu/pdf/toredekek_dla_eloadas.pdf (Letöltés ideje: 2015. május 29.)

⁴³ Az iparművészeti munka itt is a *Szövetség 59* érdeme.

⁴⁴ Sugár Péter: *Morfondírózások az ornamentika ürügyén*. Előadás, amely 2006-ban az Ernst Múzeumban *Ornamentika és modernizmus* címmel rendezett konferencián hangzott el. Az előadás szövege az Ernst Múzeumi Füzetek 2. kötetében jelent meg.

⁴⁵ Az ornamentikus felületek koncepciójának kialakításában nagy szerepet vállalt Baróthy Anna, a *Szövetség 59* csoport vezetője. A csoport tagjai vettek részt a fizikai létrehozásban: Baróthy Anna, Bakó Zsófia, Csernák Janka, Csomor Dániel, László Panni, Albert Fatime, László Dóri, Árpás Renátó, Faddi Dalma, Tóth Árpád.

⁴⁶ Az építész-alkotótárs, Kara László koncepciójának az eredménye.

⁴⁷ Tegyük hozzá: ez a fal szintén nem az eredeti kerítés vonalában húzódik, az ugyanis közvetlenül a háztömb mögött volt, a telekhatáron, nem pedig a Dohány utcai homlokzatok vonalában. Az utcára helyezéssel viszont lehetővé válik a nyilvános megemlékezés.

⁴⁸ Sartre a (kulcslyukon keresztül való) leskelődés-motívumból az ember örökös voyager-pozícióját vezeti le. Ő nem beszél a tekintethez tartozó büntudat-érzésről, viszont arról igen, hogy amikor lelepleznek minket leskelődés közben (azaz meglesnek), akkor szégyenkezünk. Vö.: Jean-Paul Sartre: *A tekintet*. In: Uő: *A lét és a semmi* (Seregi Tamás fordítása). L'Harmattan–SZTE Filozófia Tanszék–Filozófiai Társaság, Bp., 2006. 314-369.

