

## Sidra DeKoven Ezrahi *Auschwitz ábrázolásmódja\**



A holokausz mindenfajta ábrázolásmódjával, illetve az ezek sajátosságairól és korlátairól folytatott vitákkal kapcsolatosan létezik egy feltevés, amely szerint van egy olyan Entitás (a létező tulajdonságainak összessége), Esemény vagy Hely – amelynek a történelmi, a művészi, a filmművészeti vagy az irodalmi reflexiók megfelelnek vagy nem –, egy gyakran fekete lyukként elképzelt középpont, amelybe csak a cselekedet érthetőségének és a színész józanságának veszélyeztetésével lehet (ismételten) behatolni. „Was geschah?” – kérdi a leginkább az összpontosult világegyetem kifürkészhetetlenségével azonosuló költő. „Der Stein trat aus dem Berge.” A hegy elmondhatatlan; a leomlott sziklatömb visszhangjai – amelyek a hely maradványai – a túlélő terhei, a „le nem csillapodott” irányában visszhangzanak a nyelvben. („Sprache... / Wohin gings? Gen Unverklungen”)<sup>1</sup> Szeretném megjegyezni, hogy mind az író, mind a közönség ezzel a hegygel vagy ezzel a meggyalázott középponttal kapcsolatos helyzete nagyon hasonló ahhoz, ahogyan a zarándok áll szemközt a szent hegygel vagy a megszentelt középponttal. Így igencsak közel jár ezredfordulónk posztmodern végének teológiai útkeresé-

séhez, amely az ábrázolásmód új esztétikáját és etikáját Auschwitzcal mint végső viszonyítási ponttal hamisítja meg. Az Auschwitz ihlette költészettel kapcsolatos megállapítások többsége egy szimbolikus földrajzon alapul, amelyben a tábor egyaránt jelképezi a központot és a perifériát. A tábor képviseli a gonoszság legbensőbb központját, azonban egy olyan birodalomban, amely éppen a civilizált beszéd és viselkedésmód határai előtt helyezkedik el. A megsemmisítésnek ez az elmondhatatlan helye, Jean-François Lyotard ki(nem)fejezésével, megfelel annak a földön kívüli helynek, amelyet korábban T. W. Adorno „barbárnak” nevezett – egy hely, amely kívül van önmaga közösségén. Az emberiség határait megszabja, ugyanakkor megsemmisítésével fenyeget. Abban, ami a szólásszabadságért folytatott vitában *locus classicus* (közhellyé) vált, Lyotard nemcsak a tárgynak és a nyelvnek magának meggyilkolását hívja segítségül, hanem a veszteség felbecsülésének eszközeit is. Az általa hozott analógia egy földrengésről szól, amely nemcsak a házakat és az embereket pusztítja el, hanem a rombolás mértékének a felmérésére szolgáló eszközöket is. Mindazonáltal „az a csend, amely az

<sup>1</sup>Ennek az esszének korábbi fogalmazványát az École des Hautes Études-ön (Sorbonne, Párizs) 1995 júniusában megtartott, „Les camps de concentration: un phénomène du XXe siècle” (A koncentrációs táborok: a XX. század jelensége) című konferencián olvastam fel. Hálás vagyok a Héber Egyetemen „The Shoah and the Poetics of Memory” (A soá és az emlékezés költészete) című továbbképző kurzusomon részt vevő hallgatóimnak (1995. tavasz) a vitáért, amelyeket felhasználtam ebben a tanulmányban. Nagyon sokat nyertem Froma Zeitlin, Natalie Davis, Saul Friedländer, Idit Zertal, Don Handleman, Vera Solomon és Yaron Ezrahi hozzáfűzéseiből is.

»Auschwitz volt a megsemmisítő tábor« kifejezést körülveszi, ... jelzi, hogy valami kimondatlan maradt, amit ki kell mondani, valami, ami nincsen meghatározva...”<sup>2</sup>

A metaforák megválasztása meglehetősen szuggesztív, különösképpen a késő XVIII. századi filozófusokkal – akiknek meghatározó élménye volt az 1755-ös lisszaboni földrengés – folytatott francia dialógusokban. Azonban ez olyan metafora, amely az összes metafora felett áll, mivel feltételezi, hogy még a felmérés és összehasonlítás eszközei is megsemmisültek; az összemérhetőség, ami a metaforikus cselekedet alapja, és minden olyan cselekedeté, amely a történelem folyamatosságát alapozza meg – a vita leginkább ezt fenyegetheti. Nagy a tét, mivel a metafora a vigasztalás első kifejezési módja, amit az emberi elme létrehozni képes.<sup>3</sup>

Gondolatmenetem szerint az a vita, amely eme s más folyóiratok hasábjain, s az elmúlt évtizedek kulturális és intellektuális áramlataiban kibontakozott, az álláspontok két, messzeható következtetésekkel járó csoportját alakította ki. A tanúságtévő irodalomban csakúgy, mint a képzelet irodalmában; valamint a történetírói és költői ábrázolásmód elméleteiben alapvető megkülönböztetést tehetünk a történelem statikus és dinamikus alkalmazása, s annak erkölcsi és társadalmi hagyatéka között. A statikus vagy abszolutisztikus megközelítés egy legyőzhetetlen lényt helyez el egy nem befolyásolható helyen, amely Auschwitz szimbóluma. A dinamikus vagy relativista megközelítés lényege az arra a helyre való emlékezés ábrázolása, mint a történelmi valóság folyamatban levő *újratárgyalására* alkotott stratégia. Az utóbbi esetben a múlt mozdulatlansága – azon konvenciók segítségével, amelyeket ábrázolására mozgósítottak – idővel csillapult; az előbbi esetben egy újonnan létrehozott nyelv, amely a meghosszabbított „időtartam” vagy le nem győzött trauma értelméből indul ki, megóvja a konvenciót és az összemérhetőséget attól, hogy a hely abszolút valóságát relativizálja. Mindkét esetben a történelem vagy a művészet feladata a későbbiekben alakul ki, „biztonságos” távolságban – de ismét maga a távolság az, ami veszélyben forog. Az én célom azzal, hogy utalok az irodalom, a film, a kritikai és elméleti viták széles sávjára az, hogy általában megpróbáljam bemutatni e kétfajta érzékenység háború utáni kultúrában tapasztalható diffúzióját, valamennyi, értelmező sajátosságokkal bíró közösség sajátos szemantikájának figyelembevételével.

#### TÁRGYALÁSI TÁVOLSÁG: FESZÜLTSEGEK ÉS SZÓVIRÁGOK

Ezt a polaritást legszembeötlőbben Tadeusz Borowski és Primo Levi írásaiban láthatjuk – mindketten bekerültek a holokausztirodalom kánonjába –, ahogyan azt az egyetemeken tanítják. „Mindannyian meztelenül sétálunk.” Így kezdődik Borowski története, „Erre kérem a gázhoz, Hölgyeim és Uraim” – írta egy müncheni hontalanok táborában, röviddel azután, hogy Auschwitzból felszabadították. A felszabadítást nem mint a háború utáni jövőbe való belépőt ünnepelte, hanem mint alkalmat arra, hogy Auschwitzot könyörtelen jelen időben örökítse meg. Mint Paul Celan „fekete tej”-e, egy másik ismerős szóvirág is épp a háború végén született, de a meg nem bocsátó jelennel osztozik, úgy, hogy mi, akik „isszuk azt este / mi (akik) isszuk azt délben és reggel, mi (akik) isszuk azt éjjel...”, soha nem tudjuk befejezni az ivást – ezek olyan sorok, amelyek *sub specie aeternitatis* (örök időkre) rendeltettek.

„A tetvetlenítés végül befejeződött” – folytatja Borowski narrátora, „s csíkos ruháinkat is visszakaptuk a megoldást jelentő Ciklon B-tartályokból, amely a ruhában lévő tetveket és a gázkamrákban lévő embereket egyaránt hatékonyan pusztítja.”<sup>4</sup> A ruhában levő tetvek és a gázkamrában lévő emberek egymás mellett való említése az összehasonlítás bármely összekötő szava nélkül, elővételezi a metaforikus konstrukciót és elfelejteti a képzeletet mint a jelentés közvetítőjét. Az emberiség tárgyiasítása, ami egyben a metafora dologiasítása, az összehasonlítás nyelvét – vagy valójában magát a művészetet – idejétműlttá vagy egyenesen obszcéná teszi. Az a világ, amelyben az embereket tetvek *módjára* kezelték, paródiája annak a világnak, amelyben az emberek *úgy jelennek meg*, mint akik egymást férgökként kezelik; az emberi képzelet gazdaságtanában ez a metafora és a metamorfózis közötti megdöbbentő távolságot jelzi. A metafora visszahelyezését nem egy író szentségtörésnek tekintette, de talán Borowski volt az első, aki ki is fejezte. Egy levélben, amely „Auschwitz, otthonunk” címmel maradt fenn, így írt Birkenauban lévő menyasszonyának:

Mi vagyunk, akik a piramisokat építették, vágtuk a márványt a templomokhoz és a sziklákat a birodalmi utakhoz, mi vagyunk, akik húztuk az evezőlapátot a gályákon és fa-



ekét vonszoltunk, amíg ők párbeszédet és drámákat írtak... Mi piszkosak voltunk, és igazi halált haltunk. Ők „esztétikusak” voltak, és körmönfont vitákat folytattak.<sup>5</sup>

Azon a bizonyos helyen és abban a bizonyos időben, ahogyan volt, Primo Levi az ifjú Pikolóval – aki a Vegyi Kommandó küldönce – a konyhákhoz vánszorog, hogy a levesadagot csoportjuknak elvigyék. Anélkül, hogy mérlegelné, mit tesz, Levi – legalábbis Auschwitzról írott emlékirataiban így emlékszik vissza – idézni kezd az *Isteni színjáték*ból, azzal a céllal, hogy megtanítsa írástudatlan társát „Ulysses énekéből” azokra a sorokra, amelyeket emlékezete megőrzött. Annak az embernek a sietségével cselekszik, aki tudja, hogy talán nem éri meg a holnapot; így utolsó cselekedetei egyike olyan civilizációs tett, amely továbbadja egy rendezett világegyetem költői látomását:

Pikolo ... megértette az üzenetet ... érezte, hogy neki szól, hogy minden olyan emberhez szól, aki gürcöl, különösen hozzánk; és hogy

kettőnkhez szól, akiknek van merszünk ezeknek a dolgoknak az értelmét keresni, a leveshordásra való rudakkal a vállunkon ... meg kell magyaráznom neki ... valami hatalmasat, amit magam is csak éppen láttam, intuícióm felvillanásában, talán sorsunk okát, annak az okát, hogy ma itt vagyunk.<sup>6</sup>

A rend előfeltétele nemcsak Dantéhoz, mint a vallásos és költői képzelet forrásához való odafordulásban rejlik – amint az Levi háború utáni esszéiben fokozatosan teret nyer –, hanem az író – mint tanúságtévő és üzenetközlő – küldetésének definíciójában is szerepel. Paul Celannal folytatott vitájában, akit (nem minden tisztelet nélkül) olyan íróként határoz meg, akinek „üzenete ... elvész a háttérzajban”, aki kötelességének tartja, hogy olyan módon érintkezzék, hogy „minden szó elérje célját”,<sup>7</sup> Levi az emberi rend, valamint a történelem és a művészet kapcsolatának folyamatos látomását idézi fel.

E két modell közötti szakadék – a továbbadható, folyamatos és így összemérhető, valamint a nem továbbadható, nem folyamatos és összemérhetetlen között – messze túlmutat a költészet háború alatti helyzetéről folytatott ősrégi vitán. Edith Wyschogrod kifejezésével máshová kerül a gravitáció középpontja az „életvilág”-ban, s máshová a „halálvilág”-ban.<sup>8</sup> Kettős paradigmát alkot, amely, ha legvégső határáig visszük el, Borowski háború utáni öngyilkosságát auschwitzi „tanonc” idejére vezeti vissza – azonban óvakodjunk attól, hogy ugyanezt Levi-re vonatkoztassuk. Csakis Auschwitz hermetikus szemlélete vonja maga után – vagy teszi szükségessé – a lezárás ilyen formáit. E logika szerint Levinek megengedett meghalnia feleségének zsembelése, anyjának betegsége, egy szerelmi kaland, egy kísérleti antidepresszáns vagy akár a lépcsőn való megcsúszás miatt. A másik oldalról viszont Borowskinak – mint majdnem húsz évvel később Celannak – be kell teljesítenie az írást azzal, hogy örökre az elektromossággal feltöltött szögesdrótok fogságában marad. Története az „ismétlés kényszerének” formái, s feje a sütőben Auschwitz gázkamráiban be nem teljesített sorsának végső megnyilvánulása. Azok, akik még Levi öngyilkosságát is Auschwitznak tulajdonítják, ismét elővették írásait, hogy rámutassanak: a távolságtartás stratégiáiban egyfajta öncsalás uralkodott, amely legtöbb kreatív munkájára jellemző. Az-

zal, hogy felvetem ezt az interpretációt, természetesen nem azt szeretném mondani, hogy osztom a redukcionista érveit, amelyek szerint az öngyilkosság idegen volt Levitől. Inkább annak ellentmondásosságát hangsúlyozom, ahogyan Levi írásaiban kezelte ezt a kérdést, s ugyanakkor figyelmeztetnék arra, hogy ne vetítsük vissza utolsó perceit egész, írással töltött életére, mivel ez megszüntetné azokat a távolságokat, amelyeket felépített, a hidat a túlélők és a halálvilág között ugyanúgy, mint a szavak védőbástyáját.<sup>9</sup>

Laurence Langer tanulmánya – amelyet túlélők szóbeli visszaemlékezései alapján állított össze – a csapdába esettség kérlelhetetlen érzését erős korlátozással különíti el: „A korábbi áldozatok számára” – írja – „a holokauszt nem gyógyuló közösségi seb. Ez vallomásaik fájdalmas, mély értelme, amely külvilág felé mutatott életük fel-feltörő morajlása alatt jajgat.”<sup>10</sup> Odáig megy el, hogy azt állítja: a holokauszt eseményeit valójában nem lehet valóságosan ábrázolni, csak „ismét jelen idejűvé tenni” (az angol eredetiben: ...that Holocaust events cannot be truly represented but only „represented” – a fordító megjegyzése), s hogy bármiféle időrend „megbontja a holokauszt eseményeinek áldozatai emlékezetében jelen lévő, páratlanul bebörtönzött állhatatosságát”:

Ahogyan Charlotte Delbo Auschwitzról írott trilógiájának címében burkoltan célzott rá (*Auschwitz et après*), létezett egy Auschwitz, és létezett egy „azután”. Ha valaki nem érti meg, hogy ez a két kifejezés nem időrendiséget jelent, akkor nem tud belépni a tér ama végtelen mélységébe, amelyet Auschwitznak hívunk. Az ilyen vallomás nem *szolgál* (*serve*) semmit, csak *megőrzi* (*preserve*).<sup>11</sup>

Széles körben vitatták Langer-nek azt az érvét, amely szerint a szóbeli vallomás a nem közvetített valóság egy formája, amely „közvetlenül a tanúk ajkairól hulló” szavakból áll, ellentétben az írott szóval, amelyet a narratív konvenciók szerint szerkesztenek és adnak ki.<sup>12</sup> Ezt a gondolatot itt úgy idézem, mint annak a kísérletnek, amelyet Borowski regényeiben azonosítottunk, a kritikai irodalomban fellelhető legradikálisabb kifejezőmódját: meghatározni egy helyet és egy nyelvet, amely a Dolgot magát fejezi ki; amely (ismét) bemutatja (*re-presents*), amely (ismét) megőrzi (*pre-serves*) a helyet és az időt, amelyet soha nem lehet elhagyni, viszonylagosá vagy ideiglenessé tenni.



FÖLDRAJZ:  
AUSCHWITZ MINT FEKETE LYUK

Auschwitz szimbolikus térképen való helyének kutatását az elmúlt években a földrajzi központ után való párhuzamos kutatás kísérte, amely a Lengyelországba való zárandoklatokban és a tábornak magának turisztikai látványosságként való helyreállításában nyilvánult meg. Ez az emlékezés megalapozására tett erőfeszítéseket szolgálja, valamint azt, hogy annak visszaállítására, amelyet azzal azonosítunk, ami ott elveszett, kiindulópontot hozzunk létre. Számos monográfia – amelyek Pierre Nora az emlékezés helyeiről (*les lieux de mémoire*) szóló monumentális tanulmányából és a kollektív emlékezet, valamint annak mérföldkövei növekvő irodalmából táplálkoznak – feltérképezte az emlékezésnek azon különböző szintjeit és alkotóelemeit, amelyek Auschwitzot átalakították. Debórah Dwork és Robert Jan van Pelt leírja azt a folyamatot, amelynek segítségével Auschwitz romjait helyreállították, hogy alkalmazkodjanak azokhoz az érvényes konvenciókhoz, amelyek összehasonlítási alapul szolgálnak. Bár változatlanok tűnik, Auschwitz I., a főtábor – ahogyan azt bemutatják – valójában nagyon eltér attól a tábortól, amit a szovjetek 1945-ben felszabadítottak. A finom változtatások talán legkirívóbb példája, amely az emlékek sajátos szemantikáját alkotja, a kapu a felirattal: „Arbeit Macht Frei”, mint a beavatás helyszíne.

Az Auschwitz utáni generáció számára az ... acélkapu, amelyen a hírhedt felirat, „Arbeit Macht Frei” áll ... jelképezi azt a határvonalat, amely az *oikomenét* (az emberi közösséget) Auschwitz bolygójától elválasztja. Való-



jában azonban a feliratos bejáratnak nem volt központi jelentősége Auschwitz történetében. Először is, nem volt semmi szerepe a zsidók kiirtásában. Igazság szerint az Auschwitzba deportált zsidók közül nagyon kevesen látták valaha is a kaput ... Mégis, emlékeinkben úgy cseng vissza a felirat a kapu fölött, mint Dante „*Lasciate ogni Speranza*”-jának („hagyj fel minden reménnyel”) modern verziója ... Poklának bejáratánál.<sup>15</sup>

A kapu így lehetővé teszi számunkra, hogy elhatároljuk magunkat Auschwitztól, s hogy „seb”-ként helyezzük el az emberi test egy meghatározott területén.

Dwork és Van Pelt esszéje feltárja azt a folyamatot, amelyen keresztül Auschwitz I. háború utáni múzeummá alakult át, úgy, hogy „az egész komplexum történetét alkotórészei közül egyetlenbe” összpontosítja. A krematóriumok romjai, ahol a tömeges megsemmisítés zajlott, valójában Birkenauban, néhány kilométerrel távolabb voltak. A helyreállító építésszek azonban úgy érezték, hogy az „emlékező utazás” végén szükséges bemutatni egy krematóriumot, s úgy határoztak, hogy „újraalkotnak” egy kémenyt. Dwork és Van Pelt hangsúlyozza, hogy azok az idegenvezetők, akik Auschwitz I-en keresztül vezetik a turistákat, nem jelzik, hogy az épület, amelyre úgy tekintenek, mint „arra a helyre, ahol történt”, valójában csak másolat.<sup>14</sup> A szerzők odáig mennek el, hogy a zsidó *agónia* középpontját máshová helyezték; saját kifejezéseikkel élve – amelyek az emlékezés koncentrikus köreivel kapcsolatban mostanra már ismerősek ebben a fejtegetésben – nem magát Auschwitzot, hanem a közelben lévő tábor, Birkenaut írják le „fekete lyuk”-ként – egy in-

terpretációs jelek nélküli helyet, egy nagyrészt helyre nem állított tábor, amely látogatható, de nem lehet megragadni.<sup>15</sup> Javaslatauk szerint a birkenauai (Birkenau átvezető) emlékmű mellőzi az emlékezés, valamint az ezen alapuló, megváltó jellegű kultúrák előírásait. Egy lengyel szobrászokból és építészekből álló csoport díjnyertes javaslata szerint a (még meg nem épített) emlékmű, amely átlósan osztaná ketté Birkenaut, egy gránitrámpából áll, amely lehetővé tenné a látogatóknak, hogy közel menjenek, de azt nem, hogy belépjenek, megérintsék vagy leróják tiszteletüket a tábor bármely *materiális* része előtt – amelyet hagynának összeomlani, s végül engednék, hogy a „természet” újra birtokba vegye; egy ilyenfajta emlékmű – érvelnek a szerzők – biztosítaná, hogy „az áldozatok szenvedése és a táborban zajlott élet olyan történelemként (maradjon fenn), amit nem lehet kitörölni: ez a történelem soha nem válhat emlékezetté”.<sup>16</sup>

Egy olyan emlékmű jóváhagyása, amely keresztülszeli Birkenau sötét szívét, de a látogatók részéről nem enged teret a birtokbavétel semmilyen formájának, egybecseng azzal, ahogyan Langer a „valóságos”-t a túlélők szóbeli vallomásaiban helyezi el, amelynek ugyan a néző tanúja lehet, magába szívhatja azt, de semmiképpen nem lehet része semmiféle újjáalkotó narratívának. A romok ezen apokaliptikus szemléletét Claude Lanzmann a „sötétség szívét”-be<sup>17</sup> tartó, könyörtelen, centripetális utazása mutatja be a filmművészet nyelvén, eltérően Walter Benjamin „történelmi angyalától”, aki – miközben a romok felé néz – feltartóztathatatlanul folytatja útját *előre*.<sup>18</sup> Kilencórás, *Shoah* című filmjében tanúinak többnyire a Sonderkommandó – az a fogolyegység, amelynek tagjait arra kényszerítették, hogy a gázkamrákban és a krematóriumokban a halál tényleges gépezetét működtessék – túlélői közül való kiválogatása az értelemmel bíró túlélés narratíváinak zálogjogát érvényesíti. Amennyiben a megsemmisítő tábor (ebben az esetben Treblinka) ennek a világegyetemnek a középpontja, akkor a gázkamra a középpont középpontja; a némaság helye, Lyotard „kifejezéstelen univerzumá”-nak<sup>19</sup> meg nem jeleníthető visszhangkamrája. Abraham Bomba, a borbély minden más tanúnál közelebb visz minket *Abhoz a Helyhez* azzal, ahogyan felidézi, hogyan vágják le az asszonyok haját a gázkamrához csatlakozó öltözőben... Az ilyen vallomások drámai színpadiasságán keresztül,

amelyek – ahogy Lanzmann érvel – nem „tudást”, hanem „inkarnációt” eredményeznek,<sup>20</sup> ezek a tanúk a lángok főpapjaivá válnak, az összpontosult világegyetem belső szentélye felé vezető végrehajtó csatornákká. A Lanzmann filmjéről szóló tanulmányok inkább hangsúlyozzák mind a nők, mind más túlélők virtuális hiányát, mint azokét, akik abba a csoportba tartoztak, amelyet Primo Levi erkölcsi „szürke zóná”-nak hívott – a „speciális egység” tagjai közé, akiket arra választottak ki, hogy az SS-szel együtt viseljék „a bűnösség terhét ... összekötve a kikényszerített bűnrészesség hamis láncával”.<sup>21</sup> Abban a színtelen rendszerben, amely a „fekete tej”-ben és „fekete lyukak”-ban ér véget, ez a „szürke zóna” annyira közeli, amennyire csak közel kerülhet valaki a színek teljes megsemmisüléséhez. Ahogyan Borowski az irodalom, Lanzmann a film nyelvén beszél, olyan nyelven, amely ismét felfedezi az abszolút gonosz helyét mint korunk végső referenciáját. Ez a nyelv eleve kizár minden más nyelvet, ahogyan azt Lanzmann más „holokauszt”-filmekre vonatkozó elutasító válasza mutatja.<sup>22</sup>

Meglehetősen furcsa, hogy azokban a társadalmakban, amelyek jórészt hozzászórtak a „mechanikus reprodukció” elkerülhetetlenségéhez és a „csalóka látszatok” mindenütt jelenvalóságához, az abszolút gonosz és az abszolút ártatlanság (fizikális és verbális) forrása utáni kutatás egy teológiai útkeresés sürgősségét veti fel.<sup>23</sup> Apokaliptikus és félrevezető módon, 1945-től kezdődően új időszámítást alkotnak, a „Stunde Null”-t, amely a németeknek lehetővé tette, hogy „újrakezdjenek”, s amely az „endizmus” vagy „történelemutániség” széles körben elterjedt elméletéből és gyakorlatából merített, amelyek – ahogyan az ezredvéghez közeledünk – eltérbe kerülnek.<sup>24</sup> Olyan érzékenység ez, amely új vonatkoztatási pontot hoz létre egy olyan világegyetemben, amely nem jóindulatú, hanem végtelenül rosszindulatú, egy olyan helyet, amely – mint egy földrengés vagy egy még mindig aktív vulkán – elnyeli a korábbi életforma minden fizikai megjelenési formáját, sőt *méréseinek eszközeit* is. Ezt a helyzetet olyan filozófiai kategóriákban fejezték ki, amelyek a holokausztot a radikális gonosz helyeként azonosítják, és az ábrázolás olyan formáihoz ragaszkodnak, amelyek olyan közel járnak a „valóság”-hoz, amennyire csak lehetséges. A platonista ismeretelméletből táplálkozó költészet ellenében érvelve – amely szerint „a különleges történelmi



helyzetekre vonatkozó költészeti referencia egyre jobban meggyengül, ahogyan a szöveg egyre költőibbé válik” – Berel Lang a holokauszt leginkább lenyűgöző erkölcsi és irodalmi ábrázolásmódjait „a történetírás dokumentarista és egyéb formáiban” találja meg.<sup>25</sup> Azzal, hogy nemcsak magukat a dokumentumokat, hanem a dokumentarista stílust is bevonja a művészetbe, ugyanazzal az immanenciával, amely Auschwitzban mint fizikai *megjelenési formában* rejlik, Lang hajlamos arra, hogy ne számoljon olyan döntő fontosságú kontextusbeli összetevőkkel, mint az írók és elsődleges (jól értesült) olvasóik közötti folyamatos kölcsönhatás, amely bármely szöveg valódi természetét és vegyértékét meghatározza.<sup>26</sup>

Az elképzelés, amely szerint a hitelesség némi légréteget valamelyest még a dokumentarista *stílusú* írásokhoz is hozzákapcsolódik, az ilyen irodalomban megjelenő hatalom különleges kérdésköréhez vezet – a túlélő saját személyében hordozza, a dokumentumok saját megjelenési formájukban, mint a múlt megfogható emlékképei.<sup>27</sup>

### ALTERNATÍV HELYSZÍNEK

Jóllehet Auschwitz vagy Treblinka a megsemmisítés folyamatának tényleges és egyben szimbolikus örvénye, más helyszíneket is neveztek a tudatosság központjának különböző magyarázó irányzatok; *mutatis mutandis* ezek a Megszentelt Központtal szemben álló helybéli szentélyként működnek. Ugyanakkor mágnesként befolyásolják azt a folyamatot, amely egyre kevésbé történelmi rekonstrukció, mint inkább egyfajta erkölcsi értelemben vett újbóli látogatás (*revisitation*). A varsói gettó egyikévé vált ezen morális szembetalálkozás „alternatív helyszínei”-nek. Az „Umschlagplatz” – a gettónak azon területe, ahol a zsidókat a koncentrációs és haláltáborokba való deportáláshoz összegyűjtötték – áll Jaroslaw M. Rymkiewicz elbeszélésének (*The Final Station*) középpontjában, mivel „*pontosan itt* történt, életünk kellős közepén” (a szerző kiemelése). Bár a nyelvezet arra emlékeztet, amelyet azok használtak – mint Lanzmann vagy Dwork és Van Pelt –, akik azt hangsúlyozzák, hogy a krematórium az a hely, ahol AZ megtörtént; vagy azok – mint Borowski vagy Langer –, akik a könyörtelen jelenidejűséget, mint a traumatikus idő fennakadt pillanatát emelik ki; valamint azok – mint Lang



–, akik kitaranak a dokumentatív jellegű retorika, mint az ábrázolásmód egyetlen törvényes nyelvezete mellett, a Rymkiewicz által segítségül hívott erkölcsi felszólító mód és esztétikai alapelvek alapvetően más célokat szolgálnak. Azzal, hogy a fikciót és a dokumentációt beleszővi a varsói gettóban levő Umschlagplatz pontos elhelyezkedése, dimenziói és formája utáni kutatásba, a lengyel író vallatja és egymás mellé állítja azok életét, akik átérték azokat a rettenetes időket, és azokét is, akik *azután* éltek – és élhettek volna másként is:

Az Umschlagplatzon történt, hogy a lengyel zsidóság történelme véget ért, letartóztatták és láthatólag kivégezték. Kevés ilyen hely van ezen a bolygón. Valójában lehetséges, hogy ez az egyetlen ilyen hely. Nekünk, akik ennek közvetlen közelében élünk, Varsó legmélyebb szívében, el kellene töprengenünk azon, amit nekünk jelent, nem a múlt, hanem saját viselkedésünk szempontjából – hogyan reagálunk arra, ami egyszer ott történt... Engem legfőképpen a jövő érdekel. Mit jelent az Umschlagplatz a lengyel életben és a lengyel szellemiségben, s mit közvetít az utókor számára? Mi az ő haláluk orbitális pályáján belül élünk. Ezért volt szükségem az Umschlagplatz alaprajzára.<sup>28</sup>

Az ilyesfajta próbálkozások, amelyek arra irányulnak, hogy megállapítsák a bűntény valós helyszínét, azon a gyarapodó irodalmon keresztül követhetők nyomon, amely valamivel többet tükröz, mint emlékhelyek, kiinduló- és vonatkoztatási pontok utáni kutatást; valami mást, mint az abszolút, elmondhatatlan, gonosz helyét. Ez az arra irányuló erőfeszítést szolgálja, hogy alternatív történelmek létrehozásához kiindulópontokat alkossanak. Eric Santner tanulmánya a háború utáni Németország gyászáról és megemlékezéséről a *Vergangenheitsbewältigung* erőteljes és posztmodern zálogjogát érvényesíti, ami olyan pillanatok azonosításában lehetséges fel, amelyekben meg lehetett volna hozni egy erkölcsi döntést, de ez mégsem történt meg. Egy ilyen feladat arra szólítja fel a háború utáni időszakban élő németeket és más európaiakat, hogy *másféle* cselekvéssorozattal idézzék fel és határozzák meg újra a „történelmet, ami megtörténhetett volna”,<sup>29</sup> s róják le tartozásukat abban az esetben, ha – a szülők és nagyszülők generációjában – nem a történelem, hanem az er-

kölcsi párbeszéd pusztult el. Saját magunk e helyhez való közelsége vagy ettől való távolsága így foglalható be az ábrázolásmód nyelvezetébe és szerkezetébe.

Minthogy azon a helyen van – értelmezése szerint –, ahol AZ megtörtént, Rymkiewicz két fényképet hív segítségül: az egyik saját magát ábrázolja fiatal lengyel fiúként a háború alatti Lengyelországban, a másik honfitársát, egy zsidó fiút a varsói gettóban, aki a holokauszt ikonjává vált. Keze felemelve, fején sapka s rövid kabátja éppen térdzokniját verdesi. A zsidó fiút zsidó társai veszik körül, akik szintén feltartják a kezüket – valamint négy német, egyikük automata pisztolyt tart, s a fiú hátára céloz vele. Rymkiewicz első, kegyelmi jellegű aktusa helyreállítja a másik fiú személyazonosságát, visszanyerve magánéletét abból a névtelenségből, amelyre a „történelem” kárhoztatta. A következő a mágikus gondolkodás aktusa:

Rendelkezünk a fiú személyi adataival: Artur Siemiatek, Leon és Sara (született Dab) fia, született Lowiczban. Artur egyidős velem: mindketten 1935-ben születünk. Egymás mellett állunk, ő ezen a fényképen, amely a varsói gettóban készült, én azon, amelyet az otwocki főpályaudvaron készítettek. Feltételezhetjük, hogy mindkét felvétel ugyanabban a hónapban készült, az enyém körülbelül egy héttel vagy valamennyivel korábban. Úgy tűnik, mindketten ugyanazt a sapkát viseljük. Az enyém ellenzője kisebb és szintén nagy-nak tűnik a fejemhez képest. A fiú térdzoknit visel, rajtam fehér bokazokni van. Én szépen mosolygok az otwocki peronon. A fiú arca – a fényképet egy SS-tiszthelyettes készítette – semmit nem árul el.

„Fáradt vagy” – mondom Arturnak. „Nagyon kényelmetlen lehet neked így állnod, karjaidal a levegőben. Tudom, mit tegyünk. Én most felemelem a kezemet, és te leengeded a sajátodat. Talán nem veszik észre. De várj csak, van egy jobb ötletem. Mindketten felemelt kézzel fogunk állni.”<sup>50</sup>

Amint a gravitáció középpontját Auschwitzból a Föld bármely más pontjára mozdítjuk, hangok sokaságának narratíváját nyitjuk meg – már csak azért is, mivel minden olyan helyszínt, ahol zsidók éltek vagy börtönbe vetették őket – kivéve magukat a táborokat –, a külvilág felismert s szemtanúja volt.

Albert Camus 1956-ban írott regényének, *A bukásnak (La Chute)* új olvasatában Amsterdam korábbi zsidónegyedében létrehozta egy olyan helyszínt, amely hasonlít a varsói gettó Umschlagplatzához, azért, hogy a háború utáni lelkiismeretet újra megvizsgálják. Az egész narratíva (még fogunk rá hivatkozni) egy drámai monológ, amelyet egy meg nem szólaló beszélgetőtársnak címeznek, akivel az elbeszélő, Jean-Baptiste Clamence Amsterdam egyik bárjában találkozott. Az elbeszélés explicit erkölcsi értelemben vett helyszíne a párizsi Pont Royal, ahol Clamence évekkal azelőtt egy fiatalasszony öngyilkosságának egyedüli szemtanúja volt. Monologikus vallomásaiban először óvatosan, majd megszállottan tér vissza a színhelyre. Létezik azonban a gravitációnak egy másik, implicit középpontja is, egy földrajzi hely, amely egyaránt kívánja s elutasítja az újbóli látogatást. Az első beszélgetés vége felé Clamence felajánlja, hogy visszakíséri új ismerősét szállodájába:

*Hogy merre kell mennie?... Nos... a legegyszerűbb volna, ha nem veszi rossz néven, ha elkísérném a kikötőig. Onnan aztán, ha megkerüli a zsidónegyedet, máris látja a pompás sugárutakat meg aztán a felvirágozott és hangosan muzsikáló villamosokat. A szállója is ott van az egyik sugárúton, a Damrakon. Én magam a zsidónegyedben lakom, legalábbis így hívták, míg hitlerista testvéreink ki nem takarították. Micsoda nagymosás! Hetvenötezer zsidót gyilkoltak meg vagy deportáltak, vagyis üresre tisztogatták ezt az egész negyedet. ...s én ott lakom a történelem egyik legnagyobb bűnének a színterén.*<sup>51</sup>

Azzal, hogy a zsidónegyedet az elején – mellesleg, ahogyan az létezett – megemlíti, Ca-







mus egy olyan csalóka területet alkot meg, amely a regény implicit szívében marad, s erkölcsi kihívását megalapozza. Még ha nem is azonosítja ezt az „üresre tisztogatott” helyet olyan „fekete lyuk”-ként, amely kiszívja Európából az életet, Shoshana Felman új olvasata összhangban áll azzal az új hermeneutikával, amely elhelyezhetetlen, ábrázolhatatlan és érinthetetlen helyként határozza azt meg, mint a bűntény hiányzó jelét. Felman előrebocsátja, hogy „a valami mellett való *elhaladás* mozdulatának történelmi implikációi – ugyanígy a valamtól való elfordulás és a valami körül való járás mozdulata is –, amely valójában a középpont”, történelmi és földrajzi párhuzamba hozhatók a nő észrevétlen öngyilkosságával, amely a regény anekdotikus gyűjtőpontja. Bár a Sartre és Camus közt folyó vita történelmi hivatkozási alapját azokban az években, amikor a *La Chute* íródott, a szovjet büntetőtáborok jelentették, a náci koncentrációs táborok és a zsidóirtás az – érvel Felman –, ami ennek az elbeszélésnek a legbelső körét adja: „egy központ, amely mint olyan, elmondhatatlan marad ... [a zsidónegyed] maga egy név, amely többé nem érvé-

nyes, egy félrecsúszott, anakronisztikus megjelenés, amely – pontatlanul – csak valami hiányt és némaságot nevez meg”. Felman – Lyotarddal és Maurice Blanchot-val együtt – a megfogalmazhatatlannak, kivégzettnek tett válasz mellett érvel. Ennek fényében olvasva, a *La Chute* felteszi azt a napirenden lévő kérdést: mit jelent „Amszterdam (Európa) (megsemmisített) zsidónegyedében élni? Mit jelent *belakni a történelmet* mint büntettet, a Mások megsemmisülésének színhelyén élni?”<sup>32</sup>

Mintha az ilyen, majdnem negyven évvel később feltett kérdésekre válaszolna, Camus – elbeszélésének végkövetkeztetéseként – mind felveti, mind pedig elveti egy alternatív történelem létezésének lehetőségét:

*Mon cher compatriote!* Akkor mondja el, könnyörgök, mi történt önnel egy este a Szajna partján, és hogy menekült meg, anélkül hogy az életét kockáztatta volna. Mondja ki ön helyettem azokat a szavakat, amelyek az én éjeimben évek óta visszhangoznak, és amelyeket most végre az ön száján mondok ki: „Ó, leány, vesd magad ismét a vízbe, hadd legyen alkalmam másodszor is, hogy mindketőnket megmentsem!” Másodszor, hm, micsoda meg gondolatlanság! Képzeld, kedves kartársam, hogyha szavunkon fognak? Hiába, meg kéne tenni. Brr!... A víz olyan hideg! De nyugalom! Most már késő, mindig is késő lesz. Hála istennek!<sup>33</sup>

A javaslatot elveti a meg nem ismételtető események tapasztalati valóságán keresztül tekintve („most már késő”), azonban felveti úgy, mint a történelem iránti narratív kárpótlást („az ön száján”<sup>34</sup>), az újból meglátogatott történelem erkölcsi értelemben vett jóvátételét.

#### ALTERNATÍV TÖRTÉNELMEK

Akár az amszterdami zsidónegyedben, akár a varsói Umschlagplatzon, Auschwitz I-ben vagy Birkenauban – vagy akár a túlélők szóbeli valóságában – helyezkedik el, a bűntények jeleinek földrajzi, szóbeli vagy szimbolikus helyszíne utáni kutatás olyan szükségletet jelez, amely a földrengés epicentrumának meghatározására irányul. Minél messzebb van Auschwitztól, annál valószínűbb, hogy a középpont egyfajta alternatív örökség lehetőségének megteremtésére

szolgál. Bár, amint láttuk, Primo Levinek csak az sikerült, hogy némi távolságot teremtsen önmaga és Auschwitz közt. Hatalmas erőfeszítésre van szükség ahhoz, hogy ne nyeljen el minket a fekete lyuk, ha ilyen közel vagyunk hozzá. Maga Levi is beismeri az ilyenfajta közelség veszélyét *Plinius* című versében, amely idősebb Plinius történetén alapul, aki 79 éves korában a Vezúv lejtőin lelte halálát: „Ne tartsatok vissza, barátaim, engedjétek, hogy elinduljak. / Nem megyek messzire, csak a másik partra. / Meg akarom figyelni összezárt kezemben azt a sötét felhőt, / amelynek alakja mint a fenyőé, s a Vezúv felett emelkedik, / s megtalálni annak a furcsa fénynek a forrását ...”<sup>35</sup>

Az ellenállás így a távolságtartás, az elfojtás vagy éppen a megsemmisítés bizonyos mértékén alapul, amely kiterjed magára a fizikai bizonyosságra is. A *Revisiting the Camps* című művéhez kapcsolódó rövid megállapításában, amely egy Milánóban, 1986-ban, a táborokat bemutató fotókiállítás kísért, Levi elismerte, hogy „a régi trauma, az emlékezés sebhelye” még mindig felülkerekedik, „innen ered a távolságtartás szükséglete. Ha a felszabadításkor megkérdezték volna bennünket: »mit szeretnétek tenni ezekkel a fertőzött barakkokkal, ezekkel a drótkerítésekkel, a mellékhelyiségek ezen soraival, ezekkel a kályhákkal, ezekkel az akasztófákkal?«, azt hiszem, legtöbbször így válaszolt volna: »szabaduljunk meg mindentől, a földig romboljuk le, a náciizmussal és mindennel együtt, ami német.«” Levi odáig ment el, hogy kijelentse: egy ilyenfajta megállapítás helytelen lett volna, mert – amint negyven évvel később megállapítja – ezek „nem eltörölni való hibák”, hanem „Figyelmeztető Emlékművek”-ként kell számolni velük.<sup>36</sup>

#### A HATÁROK KÉRDÉSE

Amelyeket kezdetben úgy határoztunk meg, mint attitűdök csoportjait, meglehetősen egyszerű, de messzeható, az abszolutista és relativista álláspontok közötti kettősségre csökkenthetjük; kettősségre a traumatikus múlt újraalkotásában tapasztalható törés és folyamatosság között; kettősségre az összemérhetetlenség és összemérhetőség mint esztétikai alapelvek között. A történelem felfogható az időben megdermedt dokumentumok csoportjaként, amelyek egy olyan színhelyet biztosítanak, amely az Ese-



ményt Magát fejezi ki; vagy pedig mint a folyamatban lévő interpretatív és narratív irányzatoknak tett engedményt. Az etika a jó és a gonosz kategóriáinak abszolutizálásában és relativizálásában rejlik. A művészi ábrázolásmód olyan kifejezési módok után való folyamatos keresés, amelyek a „barbár” és „törvényszegő” veszedelmes zónáinak határvonalaán mozognak. Mind az álláspontok mitizálása, mind relativizálása elvezethet – extrém megjelenési formájában – a történelmi igazolhatóság vagy valóság gondolatának felfüggesztéséhez. Az egyik azért, mivel – a horogkereszt és az Auschwitznak nevezett hely jegyében – a halál metafizikus vagy ördögi természetére összpontosít, a másik pedig azon mélyről jövő szkepticizmus miatt, amely a posztstrukturalizmus legradikálisabb változatait jellemzi.

A filozófusok és történészek jelenleg is tartó vitájában Robert Braun úgy érvel, hogy az erkölcsi értelemben vett ítélet csak a holokausztról folytatott párbeszéd relativizálásával válik lehetségessé; dicséri Hannah Arendtet, mivel ő alkalmazta először a relatív bűnösség és ártatlanság kategóriáit a náciakkal és áldozataikkal kapcsolatban. Braun olyan kategóriákat ír le, amelyeket „politikailag lehetséges”-nek, „szociálisan elfogadható”-nak és „morálisan elképzelhető”-nek határoz meg – állítva, hogy a

múlttal materiális bizonyítékain keresztül való szembesülésünkben nincsen közöttük semmi lényeges értelemben vett eltérés. Ez a megállapítás szélsőséges következtetések levonására ragadtatja, amelyek az ilyesfajta megközelítésmód kritikátlanul következetes alkalmazásának veszélyeit példázzák. „Azt a történetírást, amely úgy tekint a múltbeli valóságra, mint egy olyan lényeges dologra, amelyet ismeretelméleti módszerekkel napvilágra lehet hozni, fel kell adni” – érvel –; „a végső elemzés során az igazság és a hamisság hagyományos kritériumait nem lehet a múlt történelmi ábrázolásmódjaira alkalmazni.”<sup>37</sup> Ez egy olyan erkölcsi értelemben vett állásfoglalás, amely sokkal inkább a fikció, mint a történetírás konvencióival megegyező, azonban mivel nem tartja tiszteletben az ilyesfajta határokat, bizonyos mértékű óvatosságot követel meg, amely benne foglaltatik a „határok” mindent átható, de sohasem teljesen explicit fogalmában.

Az ábrázolásmód „határainak” felállítása elleni érvek a vágyakozás alapelvéből fakadnak, és ellensúlyként változtatják meg az olyan rítusokat és mítoszokat, amelyek megfagyasztják az emlékezést. Amint láttuk, az Auschwitzcal való statikus szembesülés vagy az a centripetális

mozgás, amely egy elmondhatatlan hely megrekedt állapota felé húz, eleve meggátolja az azelőtti és azutáni élet dinamizmusát. Az ilyesfajta találkozások az idő és tér bizonyos rítusaiba zártak. Addig a pontig, amíg a rítusok a megtapasztalt múlt egy szünetelő jelenben való mítikus ábrázolásmódjai<sup>38</sup>, s míg a mítoszok az emlékezés változatlan, a fikciók változó mintázatait jelentik, a „határok” fogalmát úgy foghatjuk fel, mint a múlt tulajdonlására irányuló kollektív erőfeszítést. Hans Kellner a „holokauszt ábrázolásának vágyá”-t nem úgy határozza meg, mint a vágyat arra, hogy eseményként ismételjék meg, s nem szükségképpen úgy, mint a vágyat arra, hogy magának az ábrázolásnak formaadó örömét ismételjék meg; ez sokkal inkább egy olyan vágy, amely arra irányul, hogy a holokausztot egy megfelelően megváltoztatott formában ismételjék meg, hogy kielégítsék a jelenkori szükségletek komplex, gyakran ellentmondó sorát.<sup>39</sup>

A vágy mint a megfagyott idő ellensúlya, a fikció mint a mítoszra adott dinamikus válasz, az alternatív történelem mint a jövő múltra adott válasza nyilvánvaló veszélyeket hordoz, amelyek a revizionizmus bármely cselekedetében benne foglaltatnak. Csak bizonyos, értelmező sajátosságokkal bíró közösségek kritikus és folyamatos önvizsgálatán belül lehetséges, hogy az ilyen cselekedeteket befolyásolják, s egyszersmind szelektíven belefoglalják az „élet” történelemmel való, lezáratlan vitájába.

#### MELLÉKES ÁRNYÉKOK LÉTREHOZÁSA

Azokat az elbeszélői lehetőségeket, amelyeket abból vezethetünk le, amit relativista álláspontnak neveztem, leghatásosabban Michael André Bernstein fejtette ki könyvében (*Foregone Conclusions*). Bernstein az apokaliptikus megközelítési módok olyan kritikáját fejlesztette ki, amely a kataklizmatikus történelmet előre meghatározott narratívaként, a feltartóztathatatlan és egymással összekapcsolódó események teleológiájaként értelmezi – ezt az alkalmazási módot „visszaárnyékolás”-nak nevezik. Az események elkerülhetetlenségét egészen az eshetőség alapelvének kizárásáig hangsúlyozó narratívák megfelelője a „mellékárnyékolás” képzelt stratégiája; a „valószínűség”, a mi-lett-volna-ha kategóriái itt játszhatnak teljes szerepet:



A mellékes árnyékokkal rendelkező eszmékre és eseményekre történő összpontosítás, azokra, amelyek nem történtek meg, nem ébreszt kételyt azzal a történeti valósággal szemben, amely megesett; de úgy tekint rá, mint egyre a lehetőségek sora közül, amelyek egyforma valószínűséggel megtörténhettek volna helyette. Azonban az, ami valójában megtörtént, attól kezdve teljes súlyával létezik, s amit eseményszerűségnek nevezhetünk, annak páratlansága teszi ezt lehetővé. Csak a tényleges esemény ragyogása adhat elegendő árnyékot olyan mellékes árnyékok létrehozásához, amelyek számítanak, és csak az élet érzékelt ereje képes ösztönzést adni azoknak az ellentétes életeknek (*counterlives*), amelyek megragadják a képzeletet... Az ellentétes életek azért számítanak, mert életünk lényeges alkotóelemei, mint ahogyan gyakran nem a közvetlen napfény, hanem az okozott árnyék segítségével tudjuk legjobban meghatározni, hol is állunk.<sup>40</sup>

Bernstein poétikája – vagy még pontosabban, „prozetikája” (*prosaic*), amely Gary Saul Morson és Caryl Emerson Mihail Baktyin fikcióról és a regényről való elméletéről szóló munkájára épül – a mindennapiság textúráját emeli ki, egyfajta demokratikus érzékenységet, amely pontosan ellentéte a történelem apokaliptikus megközelítésmódjának. Legkomolyabb, Aharon Appelfeld regényére vonatkozó kritikája, fontos dimenziót ad hozzá ahhoz a megállapításunkhoz, amely a relativizáló és abszolutizáló álláspontok implikációjára vonatkozik.

Bernstein úgy érvel, hogy Appelfeld kettős látomása – az eseményeknek a történelmi visszatekintés magaslatából való rekonstruálása vagy „visszaárnyékolás” – olyan narratívákban, mint a *Badenheim, 1959* (magyarul: Európa, Bp., 1989) című, mind esztétikailag, mind etikailag hibás: Appelfeld úgy kezeli „szereplőit, mint marionettbábukat, akiknek sekélyes gesztusait egy abszurd színpadon nézzük végig, ostobaságuktól részben rémülten, részben aggasztóan ködös melankóliában. Tudjuk, hogy soruk meg van pecsételve; ők makacsul visszautasítják ennek tudomásulvételét, s a mi tudásunk, valamint az ő tudatlanságuk közötti kölcsönhatásban a szándékos öncsalás tanulságos meséje rejlik...”<sup>41</sup>

Az Appelfeld minden háború előtti regényében visszatérő, a semmire sem gondolva végze-



tük felé menetelő zsidók ábrázolásmódját, akiknek szájában még ott a tejszínhab íze, s fülükben Mozart szonatinái, úgy tekinthetjük, mint annak az apokaliptikus mesének példázatát, amelyet visszafelé, a legvégső tudás pontjából szerkesztettek, amely az írói eszköztár utolsó mentsvára. A narratív keret az, amely a zsidóságot a háború előtti Európa minden sugárútján és sétálóutcáján halálraítéltként bélyegzi meg, s amely tulajdonképpen lehetetlenné teszi az ártatlan „megelőző idők” bármilyen összefoglalását. Appelfeld képelt világegyetemében a zsidóság passzivitása és behatárolt cselekvési képessége, külső erőktől való teljes függősége bármely figyelmes olvasónak nyilvánvaló.<sup>42</sup> Az európai zsidóság megvádolása azért, mert nem sejtették előre végzetüket, napjainkban az életér hiányában és a mindennapok kizsákmányolásában nyilvánul meg.

A historicizmus meghatározó jellegű formái, a „győztesek” szempontjából ábrázolt történelem kritikáját természetesen már olyan, különböző állásponton lévő történészek és filozófusok is megfogalmazták, mint Hegel, Nietzsche, Benjamin, Raymond Aron és Paul Ricoeur. A „múlt jelenvalósága” mellett szóló érvek mentesül szolgálnak a történelem narratív rekonstrukciójának nyitott horizontja mellett.<sup>43</sup> De elfoglalhatják helyüket az ábrázolásmód – mind képelt, mind történetírási – formáinak esztétikai és etikai alkalmazásáról szóló, szélesebb körű vitában. Nemcsak a manipulatív narrátor, hanem az ismeretekkel rendelkező olvasó vagy egy értelmező sajátosságokkal bíró közösség bennfoglalt jelenléte is elengedhetetlen az ilyenfajta elbeszélések befejezéséhez. Lehetetlen „tudni” bármit is, amikor valaki egy Appelfeld-történetet olvas, de a tudás bizonyos

formái nélkül egyáltalán nem lehet megérteni a történetet.

#### AZ ÁRTATLANSÁG KORSZAKAI

Ami a determinizmus mint az ábrázolásmód egyik elve alapjául szolgál, az az emlékezés mitikus szerkezetéhez való merev ragaszkodás, ami nem igazán enged teret bármifajta mögöttes életnek. Nemcsak semmilyen megváltó jellegű érték nem található Appelfeld holokauszt utáni Jeruzsálemében (még akkor sem, amikor történeteiben felbukkan – Jeruzsálem, az árnyak nélküli város; a héber nyelv, mint visszhangok nélküli nyelv), de még a szerző gyermekkorának világában sincsen semmilyen ártatlan kiindulópont. A túléléssel kapcsolatos regények és emlékezések egyik egyetemes alapelve az, hogy a vonatkoztatási pont egy romlatlan térség, amely általában az elbeszélő vagy a középpontban álló szereplő gyermekkoráé. Ez egy védett hely, egyfajta természetvédelmi terület – valójában a természet önmaga szükségszerűen részét alkotja a gyermekkori idillnek. Azzal, hogy az időt és az emlékezet kronologikus szerkezetét pretraumatikus vonatkoztatási pontként alkalmazzák, az ily módon írók feltételeznek egy védett múltat, egy elveszett paradicsomot, amelynek alapjain újra felépíthető a jövő.<sup>44</sup>

A koncentrikus körök rendje, önmagunkkal a középpontban, amely a család és a természet kebelén akár csak egy pillanatra is biztonságos, megfelelője azon koncentrikus köröknek, amelyek középpontjában Auschwitz áll, a „fekete lyuk”, az összpontosult világegyetem sejtmagjaként. Ha egy életképes személyazonosság rekonstrukciója – a háború utáni időszakban –

nagyban múlik az ilyesfajta vonatkoztatási pont jelenlétén vagy hiányán, ebben az esetben Appelfeldnek, akárcsak Borowskinak, nincs ilyen *point d'appuije*. Ezek után kevéssé meglepő, hogy a gyermekkor általa megalkotott rekonstrukcióját így elfedi az elkövetkezendő dolgok kérlelhetetlen tudatossága.

Giorgio Basani *Garden of the Finzi-Continis* (1970) című művének Vittorio de Sica által készített filmváltozatában a lány fókusz elárasztja a kert-ahogyan-az-a-múltban-létezett – amely a jövőbeli vonatkoztatási pont biztonságot nyújtó területe – színeit a nosztalgia fényével. Általánosságban, ahogy láthattuk, Auschwitz (non)-koloritása a fekete, csakúgy, mint a dokumentumok és a dokumentumfilmek színe is fekete-fehér. Színek alkalmazása Alain Renais fekete-fehér dokumentumfilmjében (*Nuit et Brouillard*, 1955) és – egy generációval később – Steven Spielberg *Schindler listája* című filmjében arra szolgál, hogy elfogadja a természet – és a művészet – rekonstruált múltba való befurakodását, a táborokon kívüli világ önmagára visszaható jeleként.<sup>45</sup>

Az ártatlan megelőző időszakra, mint a háború utáni jövő lenyomatára való hivatkozás a szerkesztési elv az egyik utolsó példában, amivel foglalkozunk – ez Jurek Becker 1969-ben íródott német novellája, a *Jakob der Lügner* (Jákob, a hazug). A szereplők saját szülővárosukban, amelyet gettóvá alakítottak, vannak bebörtönözve; *in situ* léteznek, amikor eljövendő éveikről álmodnak – ugyanarról a borbélyüzlettről, kicsit több székkal és ugyanarról a palacsintázóházzal, kicsit több asztallal. Valójában érvelemben elmennék egészen addig, hogy az egész elbeszélés azon az ismeretelméleti, illetve esztétikai premisszán alapul, hogy a nemzeti-socializmus *nem lehet hivatkozási pont*. Ez a regény, amely az egyik első abból a sorozatból, amely a *Schoah* ellennarratívájaként íródott, egy, a lódzi gettó – ahol Becker maga korai gyermekéveit töltötte – alapján modellezett, zárt társadalom kitalált krónikája. A külső világ a Jacob Heym által barkácsolt rádión szűrődik át; ő az, aki a gettóban ellensúlyozza társai növekvő kétségbeesését azzal, hogy jó híreket talál ki. Azokra a „tényleges” hírekre alapozva – egy orosz hadosztály elhelyezkedéséről –, amelyeket véletlenül meghallott, amikor a Parancsnok irodájában volt, Jákob elkezd azon hadsereg előrehaladásának fantáziaképét szőni, amely a szövetséges erőket a gettótól néhány kilométer-



nyire hozza. A történetnek azon pillanatában, amikor ezek a fejlemények a gettó felszabadításához vezethettek volna, a „valóságos idő”-ben parancs jelenik meg a gettó *likvidálásáról* és minden zsidó lakosának deportálásáról...

Jákob történetének – Jákob halála és a háború után való – elbeszéléssel barátja (aki egyes szám első személyben meséli el a történetet) egy és ugyanazon időben adja tanúbizonyosságát a krónikás tárgyi alaposság iránti, kényszerítő erejű érdekelttségének és a találékonyság mint kiegyenlítő elv elismerésének. Itt – egészen egyszerűen – a *lyukak* lesznek az emlékezet és a képzelet mozgatórugói. A gettóbeli rendőrség, ahol Jákobnak be kell számolnia, mivel megszegte a kijárási tilalmat, azelőtt a városi adóhivatal volt. A padlót eredeti állapotának hiányzó jelei mint himlőhelyek tarkítják, s ezek azok, amelyek az emlékek relativizálásának áradatát indítják el: „Azon a helyen, ahol korábban az asztal állt, nincs többé semmilyen asztal; de az asztal lábai helyén négy bemélyedést még mindig lehet látni a padlón.” A „bemélyedések” mint az emlékezés katalizátorai tulajdonképpen egyfajta *ars poeticá*vá válnak. Az elbeszélő, a deportálások kevés túlélőinek egyike, bevallja, hogy bár megtudott bizonyos részleteket Jákobtól s más gettóbeli társaitól,

...létezik egy *nagy úr*, amelynek egyszerűen nincsenek fellelhető tanúi. Én azt mondom magamnak: ennek körülbelül így és így kellett lennie. Vagy azt mondom magamnak: *a legjobb az lenne, ha így és így történt volna*, és aztán azt mondom, és úgy teszek, mintha úgy is lenne. És valóban, úgy is lesz. Nem az én hibám, hogy azok a tanúk, akik igazolni tudnák azt, többé már nem fellelhetők.

A valószínűség számomra nem döntő tényező. Valószínűtlen, hogy én, az összes ember közül, még mindig életben vagyok. Sokkal fontosabb, hogy *azt gondolom, hogy ennek így és így kellett történnie*. És hogy ennek egyáltalán semmi köze sincsen a valószínűséghez – ezért szintén kezeskedem.<sup>46</sup>

Egy kitalált valóság sokkal elfogadhatóbb, ha nem sokkal valószínűbb, mint az „adott” valóság; a hiányokat egy újjászerveződő közösség előnyére fordítani – ez olyan narratív vállalkozás, amely a jiddis irodalom a soá előtti évszázadban tapasztalható gyengülésének kárpótlásul szolgált. A gettó Jurek Becker által vég-



hezvitt rekonstrukciója a kulturális emlékezet valamelyest mélyebb szintjén valóban a stét újrafeltalálása, és Sólem Áléchem – a zsidó szó, mint a zsidó végzetre adott választási lehetőség utolsó szerzőjének – megidézése.<sup>47</sup> Ez nemcsak egy szövegek közötti folyamat, hanem a történetmesélés folyamatosságának háború utáni törvényerőre emelkedése, mintegy a fekete lyuknak való ellenállás, amely elnyelné a kulturális formákat azokkal az emberekkel együtt, akik gyakorolták azokat.

Ha a zsidók elsődleges élménye a náci megszállás alatt az életük és sorsuk alakulása feletti ellenőrzés teljes elvesztése volt, akkor a hatalom retrospektív kivetítése azért, hogy létrehozzuk és meghatározzuk a valóságot – egyedüli tekintélyként jogot formálva arra, hogy *a jelenben* tegyük autentikussá a múltat –, erkölcsi és pszichológiai szempontból sürgető indítékká válik, amely a jelenleg rendelkezésünkre álló hatalom eszközeivel száll szembe a korábbi hatalomnélküliséggel. Amikor megtagadjuk ezektől a zsidóktól a megerősítő hatalmat – hogy elmondhassák, mi is történt –, úgy teszünk, mintha mi, akik az összpontosult világegyetem után vagy azon túl élünk, továbbra is megfosztanánk őket hatalmuktól. Képzeletük így válik a „mi” (azoké közülünk, akik „jobban tudják”) hatalomtól való megfosztásunkká vagy önkorlátozásunkká. Továbbá létrehoz egy olyan eszmei síkot, amely a történelem mind a diadalokra és vereségekre vagy mártíriumságra vonatkozó változatainak homályos pontjait megvilágítja. Becker ezt akkor teszi explicitté, amikor narrátora két befejezést ajánl fel az olvasónak: egy valósat és egy olyat, ami sokkal inkább összhangban áll Becker „heroikus” narratívájának követelményeivel:

Jákob ezernyi alkalommal, újra meg újra képes jelentéseket írni, ütközeteket kitalálni és híreszteléseket terjeszteni. Egyetlenegy dolgot nem tud megakadályozni. A történet hitelt érdemlő módon közelít a maga hitvány befejezéséhez. Valójában két befejezése van. Igazán – természetesen – csak egy: az, amelyet Jákobbal együtt mindannyian megtapasztaltunk. De számomra létezik egy másik befejezés is. Teljes szerénységgel állíthatom, hogy ismerek egy olyan befejezést, amitől belesápadnátok az irigységbe. Nem kifejezetten örömteli befejezés, egy kicsit Jákob rovására végződik, azonban összehasonlíthatatlanul jobb, mint a valódi befejezés. Én találtam ki az évek során. Azt mondtam magamnak: igazán sírni valóan szégyenletes, hogy egy ilyen gyönyörű történet ilyen nyomorultul, semmit sem érően végződjék. Kitalálni egy befejezést, amely részben kielégítő, ez az, ami logikus. Egy helyénvaló befejezés jóvá fogja tenni a történet néhány gyenge pontját. Mellesleg mindannyian jobb befejezést érdemelték, nemcsak Jákob...<sup>48</sup>

Még akkor is, ha a történetmondót végül legyőzi a történelem, mint nála sokkal „diadalmasabb” vállalkozás, s át kell adnia kitalált alakjait „igazi” haláluknak, neki – akárcsak Seherezádenak – sikerült egy időre legalább sarokba szorítania a halált.

#### CENTRIFUGÁLIS NARRATÍVÁK

Mind Seherezáde, mind pedig Sólem Áléchem „társzerző”-ként jelenik meg a *Jákob, a bazug* egyfajta izraeli folytatásában: David Grossman 1986-ban íródott héber nyelvű regényében (*Ájen erech „ábhává”, See Under: Love – Lásd alább: Szerelem*). *Erec sám* (Over There – Odaát) című regénye Kelet-Európa áruba bocsátásának meg nem írott helyszíne és meg nem írott története. A kilencéves fiú, Momik, akinek tudatán keresztül a regény első része átszűrődik, az izraeli hősiesség mítoszából – amelyet az 1950-es években ismer meg az iskolában, valamint menekült szülei hiányos történeteiből – kétségbeesetten narratívát alkot, úgy, hogy valahogyan alternatív történelemként tudja feljegyezni:

„Odaát” bizonyosan gyönyörű ország volt mindenütt erdővel és fényes vasúti sínek-

kel, csillogó, csinos vonatokkal és katonai felvonulásokkal, és a bátor Uralkodó, és a királyi vadász, és a Klauiz, és az állatvásár, és az átlátszó, ékszerszerű állatok, amelyek a hegyekben úgy ragyognak, akár a mazsolák a süteményben. Az egyetlen baj az, hogy átok ül „Odaát”-on... Ezt a bűbájt szórták minden gyermekre, és minden felnőttre, és minden állatra, és ez megfagyasztotta őket. A Náci Szörnyeteg tette. Bejárta az országot, megfagyasztva mindent jeges leheletével, ahogyan a Hókirálynő abban a történetben, amelyet Momik olvasott... Csak egyetlen ember van az egész világon, aki megmentheti őket, és ez Momik. Momik majdnem olyan, mint Dr. Herzl, mégis más. Elkészítette „Odaát” kék-fehér zászlóját, a két kék sáv közé egy hatalmas dobverőt húzott fel, amely a Super Mystère hátuljához hozzá volt kötve, s ez alá írta a szavakat: *Ha akarod, nem álom...*

Reggel, reggeli előtt (Mama és Papa mennek el mindig elsőként) gyorsan lefirkant még egy ötletet: ... Az Uralkodó hűséges csataménjén vágatott előre, tündöklő nagyságának teljes tudatában, s fegyverével lövöldözött minden irányba. *Sondar of the Commandos* fedezte őt hátulról. A hatalmas uralkodó rám kiáltott, bátor ordítása visszhangzott a megfagyott királyságban.<sup>49</sup>

Az első részt három – a soá leírásában és újrалеírásában – egymást követő és gyökeresen eltérő próbálkozás követi, az egyik merészebb, mint a másik. Egy sor antimimetikus és ellentörténelmi esemény és jelenség bemutatásával – a Vízöntő „nagypapá”-tól kezdve, aki a halhatatlanság tudatától és történettúltengéstől szenved, Kazikig, aki huszonnégy óra alatt él le egy egész életet; úgy, hogy a költői szabadság legmerészebb csapongásaira ragadtatja magát – „Sondar” mint hősi kommandóharcos, a mártírhalt lengyel-zsidó író, Bruno Schulz mint lazac; azzal, hogy magának a narratívának formáit vonja kétségbe – a holokauszt mint enciklopédia – Grossman nemcsak számos „szent tehenet”, hanem magát a mimézist is annak legbevehetlenebb erődjében támadja meg. Ha összehasonlítjuk, ahogyan Grossman tiszteletlenül megidézi a Sonderkommandót, és ahogyan Lanzmann azokat „testesíti meg”, akik egy olyan esemény egyedi határai között dolgoztak, amelyet „en un cercle de flamme”-ként

írhatunk körül – így bemutatjuk a két esztétikai és etikai szerkezet között rejlő távolságot.

Azzal, hogy Sólem Áléchem szereplőjét, Mottelt, a kántor fiát feltámasztja és Mimik kortársává teszi, s így a Zsidó Földrajz palimpszesztjét (újra teleírt pergamenjét) teremti meg – amely magában foglalja Kasrilevkét és Haifát, Boiberiket és Tel-Avivot –, Grossman a „Holokauszt és Újjászületés” izraeli narratíváját sokkal inkább szinkron, mintsem diakron folyamatként formálja újra.<sup>50</sup> Mint a *Jákob, a bazug* esetében, amelyet németül írt egy akkor Kelet-Németországban élő író, a *Láwd alább: Szerelem* is olyan szöveg, amely elsődleges olvasóitól történelmi tudást vár el, akik nemcsak a történelem „hibái”-nak, hanem a megfelelő, háború utáni, értelmező sajátosságokkal bíró közösségek észlelési hibáinak helyreállítási tevékenységében is részt vesznek. (Ebben a folyamatban, implicit módon, támadás rejlik azon feltevés ellen, hogy még abban az esetben is, ha a holokauszt a zsidóság mint nép számára kudarcot jelentett, a *beleső* zsidó küzdelemben a vesztesek és az elnyomottak az európai, a győztesek pedig az izraeli zsidók voltak.)

Az ilyen „centrifugális” narratívák nem szükségszerűen foglalnak el biztonságos vagy üdvözüléstani szempontból fontos (*soteriological*) helyet, s Auschwitzcal vagy más, gyilkolásra szolgáló központokkal mint kiindulási pontokkal arra irányulnak, hogy megalapozzák az emlékezés további, mozgatható helyszíneit. A holokauszt vagy a megszakított életek képei, amelyek megszabadultak a nehézségi erők vonzásától – s minden arra irányuló kísérlet, hogy beágyazzák őket a helyi, megváltó jellegű kultúrákba, kudarcot vallott – öröklötten romboló hatásúak. A részben visszaidézett múlt elszórt részecskéi – amelyeket átmenetileg olyan alkotók *bricolage*-költészete fog be, mint például Paul Celan vagy Dan Pagis – egy olyan folyamat legszélsőségebb kifejezőmódját alkotják meg, amely az ábrázolásmód minden nyelvét ingataggá teszi.

#### VÉGÁLLOMÁS VAGY KIINDULÓPONT?

A *végállomás* iránti centripetális támadás így egyidejű azzal a centrifugális támadással, amely a fizikai vagy szimbolikus középpontot *kiindulópont*ként határozza meg. Mint alapvetően eltérő érzékelőképességek csoportjai, a „mitizálók” és a „relativizálók” a történelem, a művészet és az

etika alternatív nyelvét hozzák létre, nemcsak azt a problematikát példázva ezzel, amely elválaszthatatlan bármely kísérlettől, amely a kulturális tevékenységekben megnyilvánuló határok vagy illemszabályok kikényszerítésére irányul, hanem az abban való általános egyetértést is, hogy senki sem hagyhatja figyelmen kívül Auschwitzot anélkül, hogy a kultúra erkölcsi alapjait rombolná le. Ebben az értelemben a holokauszt, akár egy kinyilatkoztatás, lesz az az esemény, amelynek értelmezése a jelen és a jövő jelentését befolyásolja. Azzal az őskáosszal ellentétben azonban, ami az egész Teremtés előtt létezett, Auschwitz-mint-rendezetlenség fogalmának számolnia kell azzal a renddel, amely megelőzte; mint az az úr, amely egy világot meghatároz, s egy másik világ számára kiindulási pontot hoz létre, mindkettő viszonylagos helyzetét megalapozva. Auschwitz így az igazság és az erkölcsiség új, felvilágosodás utáni nyelvei közötti végső láncszemé válik. Az a megállapítás, hogy Auschwitz tényként, valós helyként vagy valós eseményként létezett, a késő huszadik századi etikai viták lényeges kiindulópontjává válik; állítva, hogy Auschwitz teljes vagy kimerítő ábrázolása a hatalom megalapozatlan követelésének – mint erkölcsi konfliktus irányítójának – formája. Minél inkább kritikusnak tartják „Az Esemény”-t mindahhoz képest, amely követi, annál inkább mozgósítják a tudásra, a meghatározásra és az ábrázolásra való kizárólagos igényt azért, hogy a világ általuk alkotott magyarázatát vagy értékelését előnyben részesítsék.

Amit két eltérő irányzatként mutattam be, azok valójában ugyanazon dialektika részei, amely leszögezi, hogy a teljességgel transzcendens teljességgel ábrázolhatatlan. A mitizálók számára ez eredendően elmondhatatlan, meghatározhatatlan, kifürkészhetetlen és megváltoztathatatlan, a jelentés egyedüli meghatározója és végső megszüntetője. A relativizálók számára pontosan a maga kimondhatatlanságában rejlik, hogy végtelenül és sokféleképpen ábrázolható; az ábrázolás sürgőssége így a vágy és annak korlátai közötti folyamatos feszültségben oldódik fel. Amikor utat enged pluralista értelmezési módoknak és az emlékezet változékony helyszíneinek, Auschwitz a holokauszt utáni világ nyílt horizontjainak „nyújt felhatalmazást”.

ANGOLBÓL FORDÍTOTTA:  
HÁROMSZÉKI ZSUZSANNA



JEGYZETEK

1 Paul Celan: *Poems of Paul Celan*, kétnyelvű kiadás, fordította: Michael Hamburger (New York, 1988), 204–205.

2 Jean-François Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute* (Minneapolis, 1988), 57., 56.

3 „Mit hasonlítok hozzád, bogy megvigasztaljalak tégedet?” kérdezi a költő *Jeremiás Siralmaiban* (II:13, a vigasztalás eredeti, kanonikus szövege. *Válogatás a Vízolyi Bibliából*, Károlyi Gáspár fordítása, 1590. Európa Könyvkiadó, 1986. A világirodalom klasszikusai)

4 Tadeusz Borowski: „Erre kérem a gázhoz, Hölgyeim és Uraim”, in: *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*, válogatta és fordította Barbara Vedder (New York, 1967), 29. Borowskiról s arról, amit „koncentrált realizmus”-nak neveztem, lásd az általam írott *By Words Alone: The Holocaust in Literature* (Chicago, 1980) című kötet 3. fejezetét.

5 Borowski: „Auschwitz, Our Home”, in: *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*, 131–132.

6 Primo Levi: *Survival in Auschwitz: The Nazi Assault on Humanity*, fordította: Stuart Woolf (New York, 1959), 103–105.

7 Primo Levi: „On Obscure Writing”, in idem: *Other People's Trades*, fordította: Raymond Rosenthal (New York, 1989), 173–174.

8 „A koncentrációs és munkatáborok mint ténylegesen fennálló állapotok világa az élő világ lerombolásának rendszerezett erőfeszítéséből ered, ... hogy lerombolják, s ne pusztán hatótávolságát csökkentsék. Itt új keletkezik, amelyben ... maga a tapasztalat állványzata változik meg.” Edith Wyschogrod: *Spirit in Ashes: Heidegger, Heidegger, and Man-Made Mass Death* (New Haven, 1985), 16.

9 Levi utolsó könyvének (*The Drowned and the Saved*) esszéit meg-megszakítják a világ válaszreakciói, amelyekben még a csatlódottság legkeserűbb kifejezései sem rontják le Coleridge mottójának hatását: „s míg el nem mondom e regét, ég bennem a szív”. (*Rege a vén tengerészről*. Klasszikus angol költők a középkortól a XX. századig, Szabó Lőrinc fordítása, Európa Könyvkiadó, 1986.) A túlélő írók öngyilkossága kiterjedt és összetett kérdésnek részletesebb kifejtését lásd az általam írott „The Grave in the Air: Unbound Metaphors in Post-Holocaust Poetry”, in: Saul Friedländer, szerk.: *Probing the Limits of Representation: Nazism and the „Final Solution”* (Cambridge, MA, 1992), 263 ff. Ezen értekezés céljainak érdekében jómagam olyan álláspontot vázok fel, amely ellentétben van olyan szélesen elterjedt nézetekkel, mint pl. az, amelyet Laurence Langer képvisel, s amely úgy jellemzi „Levi kínzó, de paradox érzését, hogy a szegyen és az önvád – bár indokolatlanul –, mégis teher maradt számára és sokak számára korábbi fogolytársai közül, egész életükön át – végeredményben teher, amely felemésztette és aligbanem elpusztította őt.” Laurence Langer: „The Literature of Auschwitz”, in idem: *Admitting the Holocaust: Collected Essays* (New York, 1995), 95. (a szerző kiemelése). Lásd még: Alvin H. Rosenfeld: „Primo Levi: The Survivor as Victim”, in: James S. Pacy és Alan P. Wertheimer, szerk.: *Perspectives on the Holocaust: Essays in honor of Raul Hilberg* (Boulder, CO, 1995),

123–144. Az „értelmes halál” témájáról szóló magával ragadó vitáról a tömeggyilkosság korszakában lásd: Wyschogrod: *Spirit in Ashes*.

10 Laurence Langer: *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory* (New Haven, 1991), 204–205.

11 Langer: *Admitting the Holocaust*, 16–18. A „jelen idejűvé tenni” (*re-presenting*) kifejezés az antropológiai irodalomban jelenik meg, s olyan performatív rítusokat ír le, amelyek a múltat jelen idejűvé teszik, kitekintéssel a jövőbe. Lásd Richard Schechner: *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia, 1985), 51.

12 Lásd Dominick LaCapra: *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma* (Ithaca, 1994), 194–200. és Hans Kellner: „Never Again» is Now”, *History and Theory* 33, No. 2 (1994), 129–130.

13 Debórah Dwork és Robert Jan van Pelt: „Reclaiming Auschwitz”, in: Geoffrey Hartmann, szerk.: *Holocaust remembrance: The Stages of Memory* (Cambridge, MA, 1994), 236–237. „A történelem téves értelmezése rögtön a parkolóban kezdődik: a látogatók úgy gondolják, hogy Auschwitz I. külterületére érkeztek; valójában már az 1945-ben létezett tábor közepén vannak.” Az írók kiemelik azon épületek helytelen bemutatását, amelyeket a látogatók recepcióként és étteremként használnak, ahol az áldozatok keresztülestek a levetkőztetés folyamatán, amely „*Mensch*ből (ember) *Untermensch*é (alsóbbrendű ember) történő metamorfózisukat” megalapozta. *Ibid.*, 234., 238. Primo Levi, aki talán elsőként kapcsolta össze Auschwitzot a pokollal, nemrégiben, 1986-ban utalt az „Arbeit Macht Frei” feliratra „Revisiting the Camps” című művében, újra kiadva: James E. Young, szerk.: *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History* (Prestel, 1994), 185.

Azok a viták, amelyek a lengyelek, a katolikusok, a diaszpórabeli és az izraeli zsidók között Auschwitz emlékhelye rekonstrukciójának szabályairól szólnak, a múlt kölcsönösen kizárólagos narratíváit tárják fel. A lengyel kormány a hatmillió leigázott s meggyilkolt *lengyelről* emlékezett meg – ily módon, ahogyan az meg is történt, a zsidók posztumusz a „lengyel család” tagjaivá váltak; a katolikus egyház „győzedelmesen kisajátította a zsidó szenvedést”, burkoltan sejtette, hogy a zsidók mintegy a Golgota áldozati jellegű rekonstrukciójába pusztultak bele. Az európai, amerikai és izraeli fiatalok Auschwitzba történő zarándoklatai tették újból alkalmassá a helyszínt a zsidó emlékezés különböző változatainak szolgálatára. Lásd: Dwork és Van Pelt: „Reclaiming Auschwitz”, 244–245.; Jochen Spielmann: „Auschwitz is Debated in Oswiecim: The Topography of Remembrance”, in: Young, szerk.: *The Art of Memory*, 169–173.; Jack Kugelmass: „Why we Go to Poland: Holocaust Tourism as Secular Ritual”, in: *ibid.*, 175–183.; Jackie Feldmann: „»It is my Brothers whom I am Seeking«: Israeli Youth Pilgrimages to Holocaust Poland”, *Jewish Ethnology and Folklore Review* (1995. tél); Jean-Charles Szurek: „Pologne: Le camp-musée d'Auschwitz”, in: Alain Brossat et al., szerk.: *A l'Est, la mémoire retrouvée* (Paris, 1990), 535–565.; James E. Young: *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* (New Haven, 1993), 119–154. Auschwitz

és más táborok összehasonlítására olyan tájakkal, amelyek „megszentelt események emlékét hordozzák”, lásd: Claudia Koonz: „Between Memory and Oblivion: Concentration Camps in German Memory”, in: John R. Gillis, szerk.: *Commemorations: The Politics of Identity* (Princeton, 1993), 258.

14 Műszaki szempontból a rekonstrukciós helyszín nem teljes egészében utánzat, mivel az „I. krematórium” ténylegesen krematóriumként és gázkamraként működött egészen 1942-ig, amikor kiüritették, s a tömegvilkosságok és hamvasztások helyszínét át-helyezték Birkenau kifejezeten e célra tervezett épületeibe. Dwork és Van Pelt: „Reclaiming Auschwitz”, 239. Lásd még: „Nazi Designers of Death”, a NOVA televízió különkiadása, 1995. február 7., írta és rendezte: Mike Rossiter, a BBC és a WGBH közös produkciója, amelyben Van Pelt az utóbbi időben napvilágra került építészeti terveken keresztül vázolja a birkenauai gázkamrák és krematóriumok megépítését.

15 Dwork és Van Pelt: „Reclaiming Auschwitz”, 246. Auschwitzra, amelyre a náciak maguk „anus mundi”-ként hivatkoztak, s amelyre a kortárs írók – többek között (azokon kívül, akiket már említettünk) Omer Bartov – „fekete lyuk”-ként utalnak, lásd Omer Bartov: „Intellectuals on Auschwitz: Memory, History and Truth”, *History and Memory* 5, No. 1. (1993. tavasz/nyár), 117. Lanzmann „fekete nap”-ként utal rá. Idézi: Shoshana Felman és Dori Laub: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (New York, 1992), 252.

16 Dwork és Van Pelt: „Reclaiming Auschwitz”, 249. A lengyel építészek és szobrászok csoportját Oskar és Zofia Hansen vezette.

17 Az angyal természetesen Paul Klee Angelus Novusa. Walter Benjamin: „Theses on the Philosophy of History”, in: *Illuminations*, szerk.: Hannah Arendt, fordította: Harry Zohn (New York, 1968), 257–258.

18 Ahogyan Shoshana Felman nevezi *Testimony* című művében, 240.

19 Mint e hely örökösei, mi – Langer szavaival – „itt hagyattunk a meg nem hallható némaságok terhes örökségével, amelyek a gázkamrák belső falairól visszhangzanak, amelyek szövegét soha nem fogjuk meghallani”. *Admitting the Holocaust*, 18. Langer Auschwitzzal kapcsolatosan Lyotard „aesthetic” kifejezését alkalmazza az „an aesthetic” kifejezés helyett. A legjobb tudomásom szerint csak egyetlen író van, aki el merte képzelni ezt a jelenetet – André Schwartz-Bart *The Last of the Just* című művében.

20 Idézi Shoshana Felman: „Film as Witness: Claude Lanzmann’s *Sboab*”, in: Hartmann, szerk.: *Holocaust Remembrance*, 97.

21 Primo Levi: *The Drowned and the Saved*, fordította: Raymond Rosenthal (London, 1988), 38.; Marianne Hirsch és Leo Spitzer tárgyalásában: „Gendered Translations: Claude Lanzmann’s *Sboab*”, in: Miriam Cooke and Angela Woollacott, szerk.: *Gendering War Talk* (Princeton, 1993), 13., 10.

22 Lanzmann mérgének legjavát Steven Spielberg *Schindler listája* című alkotására tartogatja, amint azokból a pokolra utaló célzásokból látható, amelyek nyelvezetét meg-megszakítják:

„Vagy megérted, vagy nem. Kicsit olyan ez, mint a karteziánus *cogito*: a végén elérkezel a legutolsó akadályhoz és nem tudsz továbbmenni. A holokauszt először is egyedülálló abban, amelyet maga köré emel, egy tűzkörben, batárvonalban, amelyet tilos átlépni, mivel egy bizonyos, korlátok nélküli rémület közvetítetlen: ha valaki azt állítja (hogy közvetíthető), az egyenlő azzal, hogy önmagát a legsúlyosabb törvényszegésben teszi bűnössé. A *fikció törvényszegés*, én mélyen hiszem, hogy az ábrázolásmódnak létezik tilalma... *bűszem, hogy új formát teremtettem* (a *Sboab*-ban). Spielberg az eredeti formában való helyreállítást (*reconstruire*) választotta... A *Sboab* utolsó képsora egy mozgó vonatot ábrázol, amely soha nem ér véget. *Mindzett azért, hogy azt mondjam: a holokauszt soha nem ér véget.* Claude Lanzmann: „La Répresentation impossible”, *Sens: Juifs et Chrétiens dans le monde aujourd’hui* 46, No. 4 (1994), 159–162. (a szerző kiemelése).

23 Jean Baudrillard a késő huszadik századi, kiindulópontok utáni kutatás értelmezését a hiperrealitás és a „csalóka látszatok” – általa kidolgozott – általános elmélete keretein belül adja meg: „Amikor a valóság többé nem az, ami valaha volt (*sic!*), teljes jelentéstartalmát a nosztalgia veszi fel. Az eredetmítoszok és a valóság jeleinek burjánzását tapasztalhatjuk: a másodkézből származó igazságát, az elfogulatlanságát és hitelességét. A valós, megélt tapasztalatnak létezik kiterjesztése... És létezik a valóság és a referencia pániktól megsebzett végeredménye... Így jelenik meg az utánzás, abban a szakaszban, amely minket illet: a reális, a neo-reális és hiperreális stratégiája...” „Simulacra and Simulations”, in: Jean Baudrillard: *Selected Writings*, szerk.: Mark Poster (Stanford, 1988), 171. E szöveg teljesebb változatát lásd: Baudrillard: *Simulacres et Simulation* (Paris, 1981), különösképpen: „Holocauste”, 77–80.; lásd még: Umberto Eco: *Travels in Hyperreality*, fordította: William Weaver (London, 1986), 6–14.; valamint Walter Benjamin: „Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in: *Illuminations*, 217–252. A *Sboab*-ra adott, francia kulturális és filozófiai válaszok kritikai vitájával, többek között Lanzmann, Blanchot és Baudrillard érveivel kapcsolatosan lásd: Lawrence D. Kritzman, szerk.: *Auschwitz and after: Race, Culture, and „the Jewish Question” in France* (New York, 1995).

24 Az „endizmus”-sal vagy „történelemutánítás”-gal kapcsolatos érzékenységről szóló vitákhoz lásd: Anton Kaes: „Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in Cinema”, in: Friedländer, szerk.: *Probing the Limits of Representation*. Azt állítja, hogy „az apokaliptikus és a történelem vége utáni vágyakozást az az utópikus remény ébresztheti fel, hogy újrakezdehetjük, hogy megteremthetjük az eredet romlatlan pillanatát, amelyet nem szennyezett be a történelem” (222).

25 Berel Lang: *Act and Idea in the Nazi Genocide* (Chicago, 1990), 139., 124.

26 Lang nem hagyja figyelmen kívül az olvasók és a szöveg közötti kapcsolatot, de inkább az „erkölcsi értelemben vett közönség”, mintsem a művelt olvasók mozgatóereje szempontjából veszi figyelembe, egy olyan, értelmező sajátosságokkal bíró közösségben, amelynek elsődleges tudása axiomatikus a kultúra és annak fogyasztói közötti adok-kapok játszmában. A „lyukak” egy olyan

irodalmi szövegben, mint Jurek Becker *Jacob the Liar* című műve, ugyanúgy egy ilyen mozgatóerő szerepét töltik be Németországban, ahogyan Izraelben egy olyan szövegben, mint David Grossman *See Under: Love* című műve. Lásd később. (Természetesen ez egy összetett kérdéskör, különösen német szövegösszefüggésben, amely finom különbséget tesz az alábecsült vagy implicit és az elfojtott között.)

27 Ez az az alap, amelyen regény- és drámaírók sokasága, például Jean-François Steiner, Peter Weiss, Rolf Hochhuth és D. M. Thomas bizonyítékai nyugszanak.

28 Jaroslaw M. Rymkiewicz: *The Final Station: Umschlagplatz*, fordította: Nina Taylor (New York, 1994), 3., 7–8.

29 Figyelemre méltó tanulmányának végén (*Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*, Ithaca, 1990) Eric L. Santner felteszi a kérdést: milyen stratégiák alkalmazhatók „a németek második generációja számára, akik megmérgezett totemisztikus forrásokból életképes örökséget próbálnak létrehozni? Mi rejlik ott, ami kitörölhető, úgy, ahogyan van, ennek a szörnyűségekkel olyannyira telített történelemnek egynemű folyamatából? Nem lehet egyszerűen a szülők tehetetlen áldozatokká való átváltozásának kérdése, s nem lehet úgy tekinteni rájuk, mint elnyomottakra, akik az események könyörtelen összeesküvésének áldozatai, s akiket most meg kell szabadítani. Az sem lehetséges, hogy mindenkit, aki – mondjuk – megtagadta a *Völkischer Beobachter* olvasását, földalatti ellenálló harcosokká avassunk... Szűkében lévén azonban az ilyen vágyakat beteljesítő átváltozásoknak, még mindig lehetséges lehet, hogy a szülők életében, szavaiban, arcában és testében egy másik történelem emlékképeit fedezzük fel, egy másik múltat, amely megtörténhetett volna, de nem történt meg... a megtagadott tudás, a végre nem hajtott tettek, a fájdalomtól elfordított szemek, a lehúzott redőnyök emlékképeit, azon pillanatok emlékképeit, amikor lehetőség lett volna arra, hogy kérdéseket tegyünk fel vagy ellenálljunk, de nem kérdeztünk s nem álltunk ellen. Ezek olyan pillanatok voltak, amikor esélyt kaptunk az áldozatokkal való együttérzés (vagy a későbbiekben az értük való gyász) kifejezésére, de amelyek kihasználatlanok maradtak. A háború utáni generációk számára – úgy gondolom – ez ezen esélyek jelenbeli megragadásának kérdése, annak kérdése, hogy a tünetek és parapraxisok archívumából egy alternatív örökséget hozzanak létre, amely arról tanúskodik, ami megtörténhetett volna, de nem történt meg. Azzal, hogy annak a történelemnek jeleit hozzák napvilágra – saját családfájuk dokumentumaiból –, amely megtörténhetett volna, a háború utáni generációk megkezdhetik gyászolni ezeket az elveszített lehetőségeket anélkül, hogy megtagadnák őseiket. Ez a generáció még arra is képes lehet, hogy az identifikáció új forrásait ássa elő a történelemnek azon nem tudatos rétegeiből, amelybe beleszületett.” (152–153.) Természetesen e megközelítési mód különféle huszadik század végi megjelenési formái Hegel *A történelem filozófiája* című művéből eredeztethetők.

30 Rymkiewicz: *The Final Station*, 326.

31 Albert Camus: *The Fall*, fordította: Justin O'Brien (New York, 1958), 10–11. (a szerző kiemelése). Albert Camus: *Regények*

*és elbeszélések*. Szávai Nándor fordítása, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983. 513–514.

32 Felman: *Testimony*, 188.

33 Camus: *The Fall*, 65., 147. Albert Camus: *Regények és elbeszélések*. Szávai Nándor fordítása, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983. 600.

34 Ez az az utolsó felszólítás, amelyet – bár tompítva – Felman (*Testimony*, 205.) úgy nevez, mint „válaszadási (response-ability) képességünk lehetősége, esélye”.

35 Lásd Alvin Rosenfeld fejtegetését erről a versről a *Primo Levi* című könyvben, 133–134.

36 Levi: „Revisiting the Camps”, 185. (a szerző kiemelése). A megismétlés folyamatának – amelynek célja a „feldolgozás”, olyan értelemben, hogy azért azonosítunk helyszíneket, hogy újból meglátogathassuk a múltat – legújabb példájára lásd azokat a különféle installációkat, amelyek Németországban a megemlékezés interaktív formáin keresztül határozzák meg az emlékezetet. Az ilyesfajta „Figyelmeztető Emlékművek”, amelyek olyan reflexív kapcsolatra kényszerítik a szemlélőt, amely erkölcsi válaszadásra hív fel, úgy, hogy a múltat – fizikai, helybeli megjelenési formában – jelenné teszi, a folyamatban lévő történelem „mindennapokon” keresztül történő megismétlésében, minőségileg különböznek mind a halál újraalkotott helyszíneitől, mind a hatmillió áldozatnak szentelt emlékművektől, amelyek egy külön, erre a célra megjelölt területen léteznek (amelyeket a nyugati kultúra „sebeként” vagy „fekete lyukaként” nevezünk).

37 Robert Braun: „The Holocaust and the Problems of Historical Representation”, *History and Theory* 33, No. 2 (1994), 186., 196–197. Lásd még a Hayden White álláspontja körül kialakult vitát, in: Friedländer, szerk.: *Probing the Limits of Representation*.

38 Lásd Paul Connerton: *How Societies Remember* (Cambridge, 1980), 41–71.; Kellner: „»Never Again« is Now”, 129.; Braun: „The Holocaust”, 179.

39 Kellner: „»Never Again« is Now”, 128. A hivatkozás természetesen arra a kiadásra vonatkozik, amelyben a határok kérdését a címben említik, s amelyben különböző intellektuális diszciplínák – beleértve a történelem, a filozófia, az irodalom és a film – képviselői működtek közre, *Probing the Limits of Representation*. Lásd elsősorban Friedländer bevezetőjét. Lásd még: Jean Améry (Hans Meyer) – aki az elsők között gondolkodott el a holokauszt utáni intellektuális nyomozás „határain” –: *At the Mind's Limits*, fordította: Sidney Rosenfeld és Stella P. Rosenfeld (Bloomington, 1980).

40 Michael André Bernstein: *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History* (Berkeley, 1994), 7–8. Vitatkozva azzal az állítással, hogy egy ilyesfajta megközelítés aláassa a megélt történelem tekintélyét, Bernstein hozzászól: „Sőt, minden túlélő elbeszélése, amelyet olvastam, kiemeli a többször előforduló, váratlan eseményeket, az előre nem látott események bekövetkeztét, amelyek túlságosan valószínűtlenek ahhoz, hogy bármilyen irodalmi műben felhasználják őket, s amelyek lehetségessé tették a túlélést.” (12.) Eme okfejtés téves következtetése természetesen

az, hogy még akkor is, ha a *túlélés* a váratlan események sorozatán múltott, a *balál* nem; mivel a nácik elfoglalta Európában minden zsidó halálra volt ítélve, s a zsidó végzet minden megnyilvánulása – a horogkereszt jegyében – kezdettől fogva meghatározott volt.

41 Ibid., 58. Lásd például a *The Age of Wonders* című kétkötetes regény első kötetét, fordította: Dalya Bilu (New York, 1981); és az általam írott „Aharon Appelfeld: The Search for Language” című tanulmányt, in: Jonathan Frankel, szerk.: *Studies in Contemporary Jewry*, vol. 1 (Bloomington, 1984), 366–380. Appelfeld korai történeteiről (amelyek közül sok nem olvasható angolul) szóló elemzésében Alan Mintz (*Hurban: Responses to Catastrophe in Hebrew Literature*, New York, 1984, 215.) megjegyzi, hogy „Appelfeld szándékosan és rendszeresen megtéveszt minket azzal, hogy a későbbi események ismeretét rávetíti a múltra” mitikus képzeletvilággal összefüggésben, amelyben „a származási rend – mint egy reménytelenséggel, rendezetlenséggel és széthullással telített világ – mindig már a holokauszt csillaga alatt létezett”.

42 Az erről szóló vitához lásd például: Nili Ratok: *Home over the Chasm: the Narrative Art of Aharon Appelfeld* (héberül) (Tel-Aviv, 1989), 86–91.

43 Friedrich Nietzsche: *The Use and Abuse of History*, fordította: Adrian Collins (Indianapolis, 1957); Benjamin: „Theses on the Philosophy of History”; Raymond Aron: *Introduction to the Philosophy of History: An Essay on the Limits of Historical Objectivity*, fordította: George J. Irwin (Boston, 1961), 178–179. Paul Ricoeur a „múlt jelenvalósága” mellett érvelt abban az előadásában, amelyet a jeruzsálemi Tudományos Akadémián a történelemről és az emlékezéstről 1994. december 12-én tartott.

44 Lucette Valensi és Nathan Wachtel a korábbi észak-afrikai és európai közösségekből származó, Párizsban élő zsidó menekültekről szóló tanulmányukban megfigyelik, hogy a gyermekkor, mint védett térség, mindenütt jelen van; egy „koncentrikus körökből (természet, család, közösség) álló” környezet, amely „olyan teljességet alakított ki, amelybe az egyének – ahogyan visszaemlékeznek – harmonikusan belesimultak... A béke és ragaszkodás eme korai menedéke az, ami az emlékezetben mint minden öröm eszményképe jelenik meg. Az élet fennmaradó részében megőriztük az ez után való vágyakozást.” *Jewish Memories*, fordította: Barbara Harshav (Berkeley, 1991), 89–92. Lásd még Richard N. Coe fejtegetését a gyermekkor elvesztett paradicsomáról, mint zárt vagy védett világról, egy „alternatív dimenzióról”, amely akkor válik különösképpen ellenállhatatlanná, amikor a jelenben valami felerősíti a veszteség és a nosztalgia megszokott érzékelését. *When the Grass was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood* (New Haven, 1984).

45 Anton Kaes izgalmas tanulmányának (*From „Hitler” to „Heimat”: the Return of History as Film*, Cambridge, MA, 1989) témája a történelem a filmben és a történelem filmként. A szerző egyik példája megvilágíthatja azt, hogy hogyan hívták segítségül a színt, azért, hogy a történelmet a nosztalgiával mossák egybe.

Még 1945. április 17-én is, egy, az SS által megrendelt film zártkörű vetítésén Goebbels azt mondta munkatársainak: „Uraim, ... száz éven belül egy szép színes filmet fognak bemutatni azokról a szörnyű napokról, amelyeket élünk. Nem szeretnék szerepelni abban a filmben? Most tartsanak ki, úgy, hogy száz év múlva a közönség ne huhogjon és fütyüljön, amikor megjelennek a filmvászonon.” Kaes hozzáteszi, hogy ameddig a rendszer végleg össze nem omlott, addig teljes egészében „külsőségektől, színpadiasságtól és tettetéstől” függött (4). Lásd még Kaes fejtegetését a színek használatáról Edgar Reitz *Heimat* című, fekete-fehér filmjében (177). Példaként lásd Erich Hartmann 1993 telén készített fényképeit – amelyek egybefoglalják a lágy tájat, ami a romokban heverő rémület távoli visszhangja – arra, milyen lehetőségei vannak még a kortárs, Auschwitzról készített fekete-fehér fényképeknek is arra, hogy visszatükrözzék az idő múlását. *In the Camps* (New York, 1995), 46.

46 Jurek Becker: *Jacob the Liar*, fordította: Melvin Kornfeld (New York, 1975), 37–38. (a szerző kiemelése).

47 Számos olvasó vont párhuzamot Becker gettója és Sölem Áléchem Kasrilevkéje között. Lásd Kornfeld bevezetőjét, in *ibid.*, i; David Roskies: *Against the Apocalypse: Responses to the Catastrophe in Modern Jewish Culture* (Cambridge, MA, 1984), 191. A jiddis irodalomban tapasztalható, a világban való csalódottságért a szavakban történő kárpótlásról lásd Ruth Wisse: *The Schlemiel as Modern Hero* (Chicago, 1971) és David Roskies: *A Bridge of Longing: The Lost Art of Yiddish Storytelling* (Cambridge, MA, 1995).

48 Becker: *Jacob the Liar*, 242.

49 David Grossman: *See Under: Love*, fordította: Betsy Rosenberg (New York, 1989), 50., 29. (a szerző kiemelése).

50 „Nyolcéves koromban” – írja David Grossman – „apám odaadta nekem *Mottel, Pejze, a kántor fiának* történeteit, hogy olvassam el őket... Ez volt az én Sölem Áléchem-évem. Szakadatlanul ástam a magam diaszpóra felé vezető alagútját... Az volt ebben a furcsa, hogy az egész idő (körülbelül másfél év) alatt hittem abban, hogy létezik egy másik világ, amely párhuzamos az enyémmel ... amely valahol saját törvényei és rejtélyei, különféle intézményei és különleges nyelve szerint működik. Kilenc és fél éves korom körül, a holokauszt-napi megemlékezés közepén... hirtelen belém hasított: a hatmillió, a meggyilkolt mártírok... az én népem voltak. Ők alkották az én titkos világomat. A hatmillió volt Mottel és Tevje és ... Chává ... és Stempenyu... A Bét Hákerem iskola udvarának tűző aszfaltján úgy éreztem, mintha a szó szoros értelmében eltűnnék, összezsugorodnék és felolvadnék... Hol volt hadseregük? Miért nem harcolt légi- vagy szárazföldi erejük? Mindenekfelett teljes pánikba estem, mert azt képzeltem, hogy most talán én vagyok az egyetlen gyermek ... akinek felelőssége, hogy megemlékezzen mindezekről az emberekről... A *Lásd alább: Szerelem* első része egy Momik nevű gyermekről szól ... aki izraeli módon próbálja megérteni a diaszpórát.” „My Sholem Aleichem”, *Modern Hebrew Literature* (1995. tavasz/nyár), 4–5.