

Pályi Márk

„Lila köd, blódlí”

Szemelvények az Auschwitz-ábrázolás magyar diskurzusából

„Írj fel egy ház falára valamit, amit nem hiszel el, és nézd meg, mi történik, hogy érzed magad. Menj, és írd fel egy ház falára az ellenkezőjét annak, amit mondani akarsz most, vagy legalább képzeld el pontosan, hogy hogy csinálnád, és mi lesz utána.”

(Cserne Klári)

„Miről beszélsz?... hallgasd meg a *János-passiót*. Igen, mondanám erre én, de Bach még nem ismerte Auschwitzot, csupán a poklot.”

(Kertész Imre)

A *Magyar Narancs* a *Saul fia* Oscar-díjjal való kitüntetését követő számában interjút közölt Enyedi István, György Péterrel és Rényi Andrásval, amelyben a filmrendező, az esztéta és a művészettörténész arról ad számot, hogy megítélésük szerint a film a maga módján eredetien foglal állást az Auschwitz ábrázolhatóságáról szóló filozófiai-művészeti vitában, és előnyös irányba mozdíthatja el a magyarországi közönség Auschwitz kérdéséhez, a megtörténtek befogadásához való hozzáállását is. A beszélgetésben elhangzó állítások nem térnek el döntően a *Saul fia* magyarországi fogadtatásának egészétől, az interjút mégis kiemeli a recepció többi darabja közül, hogy a nyilatkozók – tetten érhető törekvésükkel ellentétben – szembeötlően homlokegyenest ellentétes érvrendszerrel igyekeznek alátámasztani a filmben megjelenő Auschwitz-ábrázolás érvényességét, mint amilyen szempontok mentén – többek között – Kertész Imre évtizedekkel korábban megújította azt.

Azon túlmenően, hogy az interjú készítője párhuzamot von Kertész Nobel-díja és a film Oscar-díja között (ami már csak abból a szempontból sem állja meg a helyét, hogy míg a Nobelt tudós testület adományozza általában területenként évente egyetlen személynek, jellemzően életmű-jelleggel, s a jelölt személyére tudományos műhelyek és akadémiák tesznek ajánlást, az Oscart az ipari szövetkezeti jellegű amerikai filmakadémia osztja ki egyazon műfaj számtalan képviselőjének legfrissebb alkotásai között), a filmről folytatott magyarországi közbeszéd-

ben is gyakran előfordul, hogy a *Saul fiát* az Auschwitzról szóló nyelv megújítójaként együtt emlegetik a *Sorstalansággal* és Kertész Imre egész munkásságával. Itt ezzel szemben az interjúalanyok megállapításai arról tanúskodnak, hogy szakterületük vezető alakjaiként annak az elvárásrendszernek a teljesülését tekintik előnyösnek mind a nézők, mind a kulturális diskurzus szemszögéből, amelyet az Auschwitzról folyó beszéd azon ága, amelyik valamit el is árul a jelenség rendkívüliségének mibenlétéről, már fél évszázada meghaladott.

„Eszem ágában sem volt a maga véres valóságában megírni” – fogalmaz például Kertész, aki leszögezi, hogy „a *Sorstalanság* objektív könyv, az életről egészében szól”, másutt pedig azt is hozzáteszi, hogy „a hivatásos humanisták szeretnék azt hinni, hogy Auschwitz csak azokkal történt meg, akikkel akkor és ott történetesen megtörtént, s hogy másokkal viszont, akikkel akkor és ott történetesen nem történt meg, a többséggel, az emberrel – az Emberrel! – általában semmi sem történt.” Amikor tehát Auschwitz máig tartó hatását akarjuk ábrázolni, ezt az Emberrel történt változást, illetve a változás nyomán föltárult jelentésrétegeket kell megmutatnunk. Ebbe pedig nem fér bele egyebek mellett az sem, hogy a „hős” (vagy rajta keresztül a szemlélője) magasabb rendű emberi minőségre tesz szert, leküzdö az előtte álló akadályokat, vagy nehéz döntésekre szánja el magát. Ha tényleg Auschwitz valóságának érvényes ábrázolásáról akarunk beszélni, és valóban azt szeretnénk elérni, hogy az

adott mű befogadói megközelíthessék Auschwitznak a saját életükben betöltött jelentőségét, nem folyamodhatunk ezekhez az eszközökhöz és interpretációs modellekhez – amelyek a *Narancs*ban megszólaltatott szakembereknek már a fogalomhasználatában is megjelennek.

A hetilapban megjelent interjú pillanatnyi eseményre reagáló jellege miatt, ami nyilván a nyilatkozók részére is korlátokat szabott, valamint fönntartva, hogy az itt fölvetett kérdéseket saját munkáikban alaposabban is körüljárhatják, esetleg aránytalannak tűnhet, a beszélgetés mégis remek alkalmat kínál ahhoz, hogy ezek közül részletesebben számba vegyünk néhányat.

*

György Péter példának okáért a film nézőkre gyakorolt egyik jótékony hatásának abban látja az erejét, hogy „[a] kép klausztróbiásan beszűkül, a hangtartomány pedig kitágul, és ez a kettő együtt olyan *borzalmas* érzelmi hatást kelt, amit kibírni emberpróbáló feladat.” (Az interjúból idézett részek kiemelései mind tőlem származnak – P. M.) Annak, aki Auschwitzot hitelesen ábrázolni akarja, mindig arra érdemes figyelnie, hogy a befogadó észlelése lehetőleg minél teljesebb átfedésbe kerüljön azzal az észlelés*veztéssel*, ami a mentális és morális integritás teljes leépülését jelentő „muzulmán”-állapotba jutott foglyok személyiségének elroncsolódásával előállt – az ő észlelésükön keresztül lepleződik le ugyanis az Auschwitz *előtti* beállítódásunkat meghatározó európai kultúra alapjait adó erkölcs értelemsszervező jellege, nevezetesen hogy az adott dolog értelmét és jogosságát mindig az uralkodó „közmegegyezés” szabja meg. Így ami megtehető, az egyúttal ésszerűen igazolható is – hiszen abból keveredik ki jelentéssel rendelkező történet –, ami pedig nem vihető véghez – talán épp mert a vele szemben alkalmazott akadályok gátolják meg benne az illetőt –, az az értelmét és a hitelességét is elveszíti. Ha azt, amit meg lehet tenni, ilyen szorosan azonosítjuk azzal, amit legitimnek tartunk, akkor akár észrevétlenül is elpusztíthatunk másokat. Azok ugyanis, akiket a koncentrációs tábor totálisan, a személyisége elroncsolódásáig menően az uralma alá hajtott, racionálisnak fogadták el a tábor főnállását és elvárásait (a *Sorstalanság* elbeszélője a maga részéről saját ottani élete egyetlen „szépséghibájának” a túlélést tekinti), a továbbélés mellett viszont nem volt érvük. Kertész Imréről szóló kiváló értekezésében Maria Janion a Giorgio Agamben megközelítését továbbgondoló Slavoj Žižek szavait teszi ehhez hozzá: „Pontosan ugyanebben

az értelemben az erkölcsi tartásunk végső soron mindig hamis: azon alapszik, hogy kellően elegendő szerencsénk volt hozzá, hogy elkerüljük a muzulmánok sorsát.”

György Péter dicsérő szavai ebben az összefüggésben nem elsősorban amiatt viasszak, hogy az „emberpróbáló feladat” jellegzetesen olyan próbatételre utal, amelynek teljesítésével „nemesebb emberként” kerülünk ki az eseményekből – tehát figyelmen kívül hagyja egyrészt Auschwitz sajátosságát, miszerint ott az emberinek még a fogalma is értelmezhetlenné válik; másrészt pedig azt, hogy a néző ezt annyiban közelítheti meg, amennyiben saját magában is ezt éli át (erre írja Kertész, hogy „az is belekeveredik kissé ebbe a mocsokba, aki a regényemet jószándékúan kézbe veszi és gyanútlanul olvasni kezdi”) –, hanem mert szembeszökő módon pont olyan kijelentésekkel írja körül a film hatását, amelyekről Kertész Imre többek között épp a *Sorstalanság*ban rántotta le a leplet.

Az esztéta szerint tehát a nézőket elsőként is a „borzalmas” hatás átélése viheti közelebb Auschwitz megértéséhez. Ez a fogalomhasználat azonban pont arra a hétköznapi megközelítésre emlékeztet, amelyet nem zökkentett ki Auschwitz: a történeteket egyrészt egy átfogó közhelybe csomagolva banalizálja (egy „köznapi” bűnesetet is *borzalomnak* szoktunk nevezni), másrészt eltolja magától a valóságosságukat. Amikor a *Sorstalanság* végén Köves Gyuri az újságíró kérdésére, hogy „Sok borzalom kellett-e keresztülmenned?”, azt feleli, hogy „attól függ, mit tart borzalomnak”, majd amikor, még határozottabban, a pesti gettó két idős túlélőjének szavaival azt szegezi szembe, hogy „nem vettem észre, hogy borzalmak voltak”, arra reflektál, hogy ezzel a szóhasználattal Auschwitzot a képzeletbe távolítják el, és így – mint a képzelet elemei általában – *kívánatosává válik*, amivel reális helyzetfelismeréssel rendelkező személy nem vállalhat közösséget. A *borzalom* csakis a képzeletben helyezkedhet el, hiszen túl átfogó és megfoghatatlan ahhoz, hogy konkrét, valós történéseket írjon le; ezzel pedig az a beszélő, aki ezt a kifejezést Auschwitzra alkalmazza, a „borzalomnak” nevezett dolgokat pont hogy el akarja távolítani az általa ismert, észlelt valóságtól. A „borzalmasság” azonban más szempontok miatt is a képzelet területéhez tartozik, és az, ami ebben megjelenik, az előbbinél is aggályosabb. A történetek *borzalmainak* középpontba állítása azt a gyerekkortól fogva mindenki ott lakozó „természetes” (tehát a természet végzettszerű körforgásához, nem az emberi világ stabilitásához tartozó) vágyat, a népmesék által ősidők óta kiszolgált igényt is kifejezi, hogy a borzalmakon való keresztülhala-

dás, más néven a borzongás (a béka vagy a szörnyeteg megcsókolása stb.) átélése révén képessé váljunk az intimitás megélésére, a boldogságra – mások fölemésztése, félresöprése árán. Ez a népmesékben persze a képzeletben játszódik le – a gondot az jelenti, hogy ha ezt vetítjük rá Auschwitzra, akkor óhatatlanul is azt képviseljük, mintha az is csak a képzeletben játszódt volna le. Az a humanista nyelv, amelyet nem rengetett meg és nem tett tönkre Auschwitz, egyedül szándékoltságát és szerkezetét illetően különbözik a burkolatlan Auschwitz-tagadás nyelvezetétől.

Mindez még szemléletesebben kiütöközik, amikor György Péter a film befejezését „elegáns megoldásnak” nevezi, amelyben „a halál, ami a szereplőkre vár, maga a megváltás”. Itt sem a pátosz a szembeütő mindenekelőtt, és nem is a halál megszemélyesítése, ami, a fönt tárgyaltakkal épp ellenkezőleg, még a legkevésbé emberiből is emberit csinál, nem hogy fordítva; hanem az, amivel a megállapítását megokolja: „ez nem metafora, nem elvi-etikai dilemma” – támasztja alá –, „hanem átélhető, érzéki evidencia: a rabok *kikerülnek a pokolból a világba*, ahol távlatok vannak, levegőt tudnak venni.” Nem magyarázza meg, hogy egy Auschwitzról szóló filmnek miért kellene „elegáns” megoldást találnia a halálra, vagy mi indokolja a megváltás keresztény toposzával vont összefüggést; ám nem is ez az érdekes benne, hanem a kijelentése második része, amely megkérdőjelezhetetlenül élesen szemben áll azzal a tapasztalattal, amely szerint Auschwitz éppen arról szól, hogy nem lehet belőle „kikerülni”. Nem lehet visszazárni – mint ő mondja – „a világba, hogy úgy haljanak meg, mint bárki a Földön”, nem lehet visszanyerni a „távlatokat” – hacsak nem Auschwitz „nyitja meg” azokat.

Auschwitzban megmutatkozik az a fölfogás, amely a nyugati emberek egész újkori önképét átszötte – ez a föltárulkozás pedig nem a „pokol” meg a „világ” közötti vertikális, hierarchikus dichotómia, hanem éppen a kettő összeérésének, elválaszthatatlanná válásának fölismerése felé tolja el a képet. A pokolból György Péter szavai alapján valóban ki lehet kerülni a világba, ahogy a családfő az ókori Athénban is kikerülhetett a háztartás bezárt-ságának poklából a polisz szabad terének világába – Hannah Arendt leírásában „a háztartás birodalmában nem létezett szabadság, és a háznép ura is csak annyiban számított szabadnak, amennyiben hatalmában állt elhagyni a háztartást és belépni a politika birodalmába, ahol mindenki egyenlő volt” –; Auschwitzból kikerülni azonban olyan volna, mintha Gregor Samsa rovarból visszaválna emberré, „a vonatok az ellenkező irányban indulná-

nak”, ahogyan Szántó T. Gábor írja, a hamu pedig „lánggá változna”, mint Rilke művészetéről szóló versében. Éppen ebben az értelemben barbárság Auschwitz után verset írni: ahogy a vonatok sem indulhatnak el visszafelé, ezután már a hamut sem lehet lánggá változtatni, hiszen a láng épp a koncentrációs táborok krematóriumainak falánk lángjait élesztené újjá – azaz Auschwitz nem írható le azokkal a szavakkal, amelyek ott megsemmisültek és amelyek segítségével megsemmisítettek ott másokat, csakis magának a szavak megsemmisülésének és megsemmisítő erejének a bemutatásával, illetve maguknak a szavaknak a megsemmisítésével ábrázolható. Ugyanis Auschwitz maga volt ez a rilkei visszafordulás, az ilyen ábrázolási kísérletei egyszóval az újraelkövetését jelentenék. Nem véletlen, hogy Paul Celan már nem változtatja vissza lánggá a hamut, *Fűgájában* csak ennyit ír: „Hamu. / Hamu, hamu. / Éj.”

Ez az Auschwitz óta visszavonhatatlan visszafordulás éppen azzal következett be, amikor a szavakat – az antik polisz pluralizmusának tapasztalatával ellentétben – már nem a valóság fölfedezésére használták, hanem a monoteista hagyományt követve a valóságot *teremtő* igeként: a szó – mint például amikor a *pokol* fogalmával akarjuk leírni Auschwitzot – nem a valóságból indult ki, hanem, az alkotói folyamat mintázatának megfelelően, egy előre elgondolt, elképzelt ideából; és ennek akarta megfeleltetni – az alkotás folyamatához elengedhetetlen erőszakkal eszközzel – a valóságot. A judaizmus még tisztában volt a monoteizmus ilyen strukturális veszélyeivel, erre utal az ábrázolás tilalma vagy az élő emberek testének méricskélésétől való idegenkedése. A szó dominanciája szorosan összefügg a morál mint az emberek viselkedését szabályozó mérce vagy szabvány kialakulásával: miután a beszéd már nem a valóság leírását, hanem megteremtését, előírását szolgálta, az erkölcs sem a cselekvés további folyásának lehetővé tételére irányult, hanem immár minduntalan átformálni akarta az embereket – mintha nem csupán *valakik*, hanem *valamilyenek* is lehetnének –, más szóval meg akarta változtatni őket. Ha pedig az embereknek azt mondjuk, hogy „változz meg” – amint Kertész egyetlen mestere, Nietzsche írja –, az „annyit jelent, hogy azt követeljük, változzon meg minden, ráadásul hátrafelé...” A változást előíró, az embereket szabályozó morál előtérbe állításával magyarán pontosan magának Auschwitznak a bekövetkezését követelnénk; ennek megfelelően éppen annyira nem lehet kikerülni belőle, amennyire egyetlen műtárgy sem tud visszaváltozni az azt ösztönző gondolattá – hacsak nem újabb rombolás révén,

ami ismételten ugyanoda vezet. Ezt fejezte ki Elie Wiesel is, amikor Primo Levi halála után úgy fogalmazott, „az Auschwitzban töltött negyven év után halt meg”.

Mindezek után különösen meghökkentő, hogy György Péter éppen azokat a megfogalmazásokat veszi igénybe meglátásai kifejtéséhez, amelyeket Kertész a *Sorstalanság* végén a táborok jelenségét átélni képtelen újságíró szájába ad: az *élményeiről* kérdezi Kövest, amelyekről „a világnak” beszámolhatna, még hozzá egészen pontosan a „lágerek pokláról”. Érdeemes elidőznünk ennél a fogalmi képletnél is. A pokol képze a tűz melegségének benyomását kelti, aminek adott a nyugati kulturális gyökere: az anyaöl, amely a különböző félreértések és tiltások nyomán infernálissá változik, ám nem veszi el a hozzá társuló azonnali, fölfokozott és feltétlen melengető érzetét. Ez lehet a jelentéstani magyarázata az Auschwitz-tagadók nyelvének, akik szerint „többen jöttek vissza, mint ahányan voltak”. Popper Péter „keltetőhely”-megközelítésnek nevezte ezt, s erről beszélt Tamás Gáspár Miklós is, mikor a „holokauszthelyeslés” jelenségéről és a soá-tagadók Auschwitz iránt érzett „forró rokonszenvérről” írt. A „pokol” tehát az anyaölben való részvétel újabb lehetőségét jelenti („változzon meg minden, ráadásul hátrafelé...”), az anyaöl pedig kétségtelenül van annyira tápláló és serkentő, hogy fölerősíti és megsokszorozza azt, aki odakerül: elnyel és fölhizlal („zsíros zsidók”, © Kornis Mihály).

A tömeges megbélyegzés és az erőszak instrumentálása csak az ilyen nyelvi panelek segítségével mehet végbe, amelyek látszólag elfedik, valójában azonban pont hogy előhívják ezeket a jelentésrétegeket. Bibó István egy helyütt azt írja, hogy „nem a zsidógyűlölő vagy kereken és egyszerűen részvétlen vagy gyáva emberek viselkedése volt a legsúlyosabb”, hanem az úgynevezett örök humanistáé: „aki egyszerűen nem volt hajlandó elhinni mindazt, amitől ők joggal és okkal rettegetek”. Bibó szerint a „tisztességes embereknek a felemásan zavarodott és süketen értetlen viselkedését” a legnehezebb elfelejteni. Vagyis azét, „aki teljes együttérzésének kifejezése mellett” Auschwitzot valóság helyett képzeletbeli pokolnak tartotta.

Amikor Kertész a „koncentrációs táborok boldogságáról” beszél, éppen arról rántja le a leplet, hogy a „pokol” és a „boldogság” fogalmi nem helyezhetők szembe egymással, sőt mind a kettőnek egyfajta fordított tapasztalatát kell elsajátítanunk ahhoz, hogy megértsük a soá tényének mibenlétét és jelentőségét a mindennapjaink számára: a boldogság kereteit a *per definitionem* élettelen formák, a határok, a beszorítottság és a halál közelsége adja

meg, más néven az a morális elvárásoknak, a külső-belső szükségleteknek való megfelelés, nem pedig valamilyenféle szabadság vonzata (a lekerekítettség geometriája, a kelet-európaiság és a boldogság összefüggéséről lásd Bruno Schulz közeli kortársa, Debora Vogel nagyszerű prózáját, amelyből magyarul alig néhány szemelvény olvasható), a pokol képze pedig éppen ennek a „boldogságnak” az óhajtását jelenti. Ugyanez más megfogalmazásban annyit tesz, hogy éppen a boldogságtól való rémület vezetett Auschwitzhoz. Nem véletlen, hogy „boldogként” eredetileg a halottakat jellemezték. Auschwitz és a hétköznapiok átjárása azt jelenti, hogy észrevesszük, az ideaszzerűen használt fogalmaink, a hasonlatok, a klisék és a képes beszéd, minden, aminek a jelentése elcsúsztatható a tárgyától, sőt eleve valamennyi összeszokott nyelvi konstrukció és ezekre épülő állítás nem le-, hanem előírja a valóságot; s azt is belátjuk, hogy a „boldogság” – „pokol”. Az a tény, hogy a boldogság – amint Kertész is írja – „a kínok szünetében” jelentkezik, nem érinti az okfejtést: egymás párhuzamként mindkettő a természettel folytatott anyagcsere és az egyén határait elmosó bizonytalan dominancia nyilvánosság elől rejtett területéhez tartozik, nem a megfogható külső valósághoz. S ahogyan Auschwitzból nem lehet kikerülni, mivel az nem a pokol, úgy Auschwitz után – a görög antikvitás óta először – nem lehetséges más erkölcsi paradigma, mint kilépni a saját alkotói-magánéleti „boldogságunk” lehatároltságából a világba, a szabad, plurális cselekvésbe, ahol a szavak nem megteremtik, hanem föltárlják a valóságot. Máskülönben ez a „kilépés” folytatlagosan maga Auschwitz marad, ami fogalmakkal csakugyan megragadhatatlan.

S talán mondanunk sem kell, hogy a fogalmakat használó személy egyéni, belső, *par excellence* kiismerhetetlen, valamint a külvilág valóságának szempontjából érdektelen szándéka vajmi keveset ér a mai körülmények között önálló jelentéssel rendelkező nyelv minden egyénit meghaladó általános erejével szemben.

*

Ha „sors van, akkor nem lehetséges a szabadság” – hívja föl Kertész Kövese a *Sorstalanság* végén az idős pesti túlélők figyelmét, miután azok a saját „élményeiket” rendre egy előre rájuk rótt sors állomásaiként értékelik –, „ha viszont szabadság van, akkor nincs sors” – folytatja –, „azaz hogy akkor mi magunk vagyunk a sors” – veszi át végül Auschwitz egyetlen fölismeréseként Nietzsche tételét: „Az egyén tetőtől talpig egy darab fátum, egy törvény,

még inkább szükségszerűség minden leendő s eljövendő számára.” „Mindig is Nietzschevel gondolkodtam, az ő problémái vannak a vérembe írva. A valóság írta belé, a tapasztalataim – nincs ebben semmi konstrukció, semmi teoretikus” – fűzi tovább Kertész a *Gályanapló*ban, ahol a sorssal szemben, amelyet a „tragédia lehetőségével” ír le, megalkotja a *sorstalanság* fogalmát: a „külső determináció”, „a stigma, amely életünket az adott totalitarizmus egy helyzetébe, egy képtelenségbe szorítja, megghiúsítja” a sors lehetőségét: „ha tehát a ránk kirótt determinációnkat éljük végig valóságként, a saját – viszonylagos – szabadságunkból következő szükségszerűség helyett, ezt nevezném sorstalanságnak.” Ezek alapján az eddigiekhez hasonló mértékben elgondolkodtató az is, hogy a *Magyar Narancs* interjújában Enyedi Ildikó a *Saul fia* „legfőbb erejét”, azt, hogy állítása szerint „pontról pontra mutatja meg, mi történt ott”, abban látja, hogy a filmben bemutatott történetben „igazi európai sorstragédia” rejlik – vagyis valami olyasmi, aminek a lehetőségét Kertész, valamint, az imént vázoltak alapján, maga Auschwitz megtörténe is fölszámolta. Auschwitz éppen abban különbözik a köznapis világtól, hogy a halottat eltemető Antigoné erkölcsi vállalása itt föl sem mérülhet, ahogyan egyáltalán a drámai cselekmény sem – amennyiben mégis ezzel találjuk szemben magunkat, úgy biztosak lehetünk benne, hogy nem Auschwitzcal, hanem szórakoztatással van dolgunk.

(Báron György *ÉS*-ben megjelent filmkritikájának Antigonével vont párhuzamára Szöllősi Barnabás hívta föl a figyelmemet. Báron recenziója hasonlóan erős példája a témát övező végletes félreértések büszke vállalásának. Értekezése szerint a „főhős” ki akarja ragadni a kisfiút „a sorstalanságból”, hogy „sorsot adjon neki, s ezzel az embertelenség földjére becsempéssze az emberséget, a hitetlenség terére a hitet, a barbárság birodalmába a hagyomány átörökítette kultúráját.” Ezzel ő is azt ünnepli a filmben, hogy Auschwitzot körülbelül egy átmeneti rosszkedvvel azonosítja, amelybe be lehet csempészni a mosolyt. „Ezért megrendítő, amikor a történet vége felé egyszer váratlanul ránk emeli a tekintetét, és elmosolyodik. Katartikus pillanat ez” – teszi hozzá, ügyet sem vetve arra a több évtizedre visszanyúló fölismerésre, hogy Auschwitz mibenlétét éppen katarzisz nélküli tragédiaként határozhatnánk meg. Kertész Imrénél sem véletlenül múlt idejű feltételes módban szerepel, hogy „ha a huszadik századi történelem mindössze egyszeri és megismételhetetlen félresiklás lenne”, „akkor már rég el kellett volna következnie a nagy katarzisznak”. Ez a

földoldó és egyszersmind visszavonó elem azonban itt nem nyerhetett teret. Olykor a legesetlegesebb helyekről meríthetjük a legkézenfekvőbb megfogalmazást: Turi Gábor újságíró megyei lapban közölt 1985-ös színikritikájában úgy fogalmaz, „görög tragédia katarzisz nélkül olyan, mint egy temetési szertartás, amiből épp a halott marad ki”. Pontosan ennek a pandanjával írható körül Auschwitz máig tartó egyedisége: a tömeggyilkosság „szertartásából” kimarad a halott; Celan verssorával „sírt ásunk a szelekbe, ott nem vagyunk szűken”. Temetés híján csupán hullahegy marad, s így a katartikus dráma sem méltó helyükre zökkenti vissza a dolgokat, hanem elfödi a jelenség valódi súlyát és mibenlétét, normális, humanista nézőpontból is értelmezhető esetként mutatja be Auschwitzot, amivel nem-hogy nem jeleníti meg az említett kizökkentséget, de még fönt is tartja azt, hiszen azt a beállítást viszi tovább, amit a gyilkosság elkövetője és a korabeli közgondolkodás kijelölt az esemény számára. Emiatt is veszélyes az ilyen ábrázoló esztétika.)

Erre a szórakoztató esztétikára utal a beszélgetés harmadik résztvevője, Rényi András kijelentése is, aki szerint a *Saul fia* valamennyi nézője, aki „hajlandó előítélet-mentesen beülni a moziba, egy erős, elsőpró filmet fog látni, amely alatt *nem lehet unatkozni*”. A szórakoztatás médiumától csakugyan azt várjuk el, hogy ne unatkozassunk alatta, kérdés azonban, hogy Auschwitz hiteles, kortárs ábrázolásának tekinthető-e, valamint az erről szóló vitában eredeti állásfoglalásnak számíthat-e az, amelyik Auschwitzot így, unalom nélkül közvetíti felénk. Rényi szavai itt éppúgy a *Sorstalanság* befejező jeleneteit idézik, mint beszélgetőtársaié, s ugyanúgy a regény beszélőjével ellentétes előjellel: Kertész könyvének végén Köves Gyurka az őt a pokol és Auschwitz azonosíthatóságáról faggató újságírónak végül azt feleli, a poklot – pontosabban, a bevett ragozási konstrukciótól is megfosztott formájában: „pokolt” – olyan helynek képzelné, „ahol nem lehet unatkozni –; márpedig, tettem hozzá, koncentrációs táborban lehetett, még Auschwitzban is – már bizonyos föltételek közt, persze.” Az unalom kizárása pont ugyanannak az állandó és megunhatatlan stimulációnak a képzetét foglalja magában, mint a „pokol” fönt tárgyalt fogalma. Csakugyan semmi más nem lehet ennyire izgató, csak a legnagyobb vágyak beteljesülése; s a kettő összekeverése annyiban nem is meglepő, hogy a korunkban olyannyira középpontba állított intimitás valóban maga is hátsársértés, hiszen nélkülözi azt a két ember közti távolságot, amely nem egybemosná, hanem – a világi távolság és a cselekvés révén – egyedi személyekként bontakoztatná ki őket. A bökkenő mindössze

abban áll, hogy ez a kijelentés nem az intimitás határsértő jellegéről rántja le a leplet, hanem fordítva, Auschwitz megtörténtét, bekövetkezését tünteti föl izgatónak. Mindezt pedig a nyelv erejével, beszélője szándékaitól adott esetben teljesen függetlenül, sőt – mint Nietzsche óta jól ismerjük – sokszor épp elmentéses szándékainak köszönhetően teszi.

Az európai férfit ugyanis gyökerétől fogva az jellemzi, hogy programszerűen elköveti, amitől maga is tart, s eközben a fogalmi konstrukciók segítségével igyekszik mindezt eltakarni – ebből ered az úgynevezett neurotikus, pszichotikus és paranoiás nők és férfiak félreértése, akik magukat hibáztatják „különcségükért”, holott csupán érzékenyek a kultúránk alapvetően skizofrén jellegére, amely egész egyszerűen abból származik, hogy élete kezdetén minden ember egy másik emberi lény szavainak segítségével észlelte és határozta meg önmagát; míg azonban a természeti adottságokat nem lehet megmásítani, a politikai pluralizmus egyértelmű kiutat jelenthet ebből – ez ugyanakkor alapjaiban idegen a monoteizmus hagyományától, amely az embereket mint valaminek a „mintájára” létrehozott, antiplurális – pontosabban, abszurd módon, „önmagán belül plurális”: apja és nagyapja rétegződik rá – lényeket képzelel el. A monoteizmus azzal emeli modellé a skizofréniát, hogy, Nietzschevel szólva, „Istent az *élet ellenségeként* tételezi”, és így a „morál, ahogy eddig értették” – fogalmaz – „imperatívusszá alakítja magát: mondván: »*pusztulj el!*«” A morális, más szóval teljes értékű embernek ezt magáévá kell tennie. Ha azonban „az élő ítéli el az életet” – folytatja Nietzsche –, az „csak egy bizonyos élet körtünete”, azaz az élet egyszerre válik az illető céljává és célja ellentétévé. Ilyen körülmények között erre épülnek rá úgy a fogalmak, hogy az ellenkezőjét akarják igazolni annak, mint amit jelentenek, és ezzel töltik be az egyensúlyozó szerepet az elkövetett és a kívánatos dolog között; csak hogy itt lelepleződött, hogy az elkövetett volt a kívánatos.

A szórakoztatás szükséglete és a borzongás vágya tükröződik a horrorfilmek iránti általános keresletben is. Erre utal, amikor Rényi arról beszél, hogy a „horrorfilmnek például az a lényege, hogy a néző a testén érezze a fenyegetést” – ami kétségtelenül helyénvaló megállapítás, csak hogy a művésztörténész a *Saul fiáról* szólva azt is hozzáteszi, hogy a néző „ezt itt is érezheti”. Míg Heller Ágnes arról beszél, hogy itt „az együttérzés nem alakul ki a nézőben”, aki „[s]e nem fél, se nem retteg, se nem szimpatizál”, és Radnóti Sándor is úgy látja, hogy „a film mintegy ellentart ennek az azonosulásnak”, Rényi szerint ennél a filmnél is „belehelyezkedhünk egy ember helyzetébe”. Amíg megőrizzük a

személyiségünk integritását és határait, addig csakugyan érezhetjük borsódzó testünkön a fenyegetést – Auschwitz tapasztalata azonban éppen arról szól, hogy ez a fenyegetés nem válik külön saját magunktól: erről ír Kertész, amikor Köves azt mondja, hogy muzulmánna válna „megtaláltam a békét, a nyugalmat, a könnyebbéget”. Az erőszak ekkor nem fenyegetésként jelenik meg, hanem a személyiségünk – vagy, a Nobel-díjas szerző megfogalmazásával élve, a személyiség „megdöntött fogalmának” – konstans alkotóelemeként: „legfőbb megverték, s ezzel se árthattak igen, így is csak időt nyertem: már az első ütésre sietősen a földre heveredtem, s a többi már nem éreztem aztán, mivel elaludtam közben.” Kertész regénye, Rényi szavaival szemben, nem csupán arról szól, hogy „bármit meg lehet szokni”, hanem arról, hogy mi pontosan ebben a „bármiben”, ennek a kultúrájában élünk – amit annyira „megszoktunk”, hogy Kertész Imrével szemben föl se figyelünk rá. Annál is kevésbé, mert akkor látnunk kéne, hogy nem szabályok betartói, hanem egyszerre pusztítások elkövetői és elszenvetői vagyunk.

Ezért amikor Kertész a *Gályanaplóban* Auschwitz ábrázolásáról ír, kizárja az azonosítható külső fenyegetés szerepeltetését: a Rényi elgondolása szerint meggyőző hatású horrort egy kalap alá veszi a giccsel és a gyerekmesével, és mindegyiket elutasítja. Mint egy korábbi szövegemben már rámutattam, a *borzalom*, a *szörnyűség* és a *szenvetés* szavakon túlmenően, amelyek heroizálják a soá *áldozatát* – vagyis, a fönt említetteknek megfelelően, a magasabb rendű emberi minőséghez vezető, következtetésképpen szükséges mártíriumnak tüntetik föl a vele megesseteket –, a *horror* kifejezés használata szenzációvá is emeli az eseményeket, ahogy a *fantasztikus túlélés* vagy a *szenzációs megmenekülés* panelei is. Ahhoz, hogy az ilyenféle (képzeltbeli) fantasztikum vagy (érzékekre ható) szenzáció végbemehessen, Auschwitznak is lehetővé kell válnia. S az eddig taglaltakkal összhangban, ameddig Auschwitz a bevett fogalmainkkal lefedhető és körüljárható fantáziában jelenik meg, addig nem a hétköznapijaink kitörölhetetlen része, hanem a soá azoktól való eltávolításának, valamint a hozzá vezető vágyak ismételt beteljesítésére irányuló igénynek a kifejezője lesz.

Auschwitz kivételessége éppen a fogalmak – pontosabban a szóvá facsart törvény, Nietzschevel szólva az életellenessé vált morál – és a gyilkosság szoros összefüggésében áll, ezért a beszélgetés másik résztvevőjének, Enyedi Ildikónak az a kijelentése sem állhatja meg a helyét, amikor az Auschwitz ábrázolhatóságáról szóló vitában a film érdemi

állásfoglalásaként veti föl, hogy az „nem zárja dobozba a tárgyát, ugyanúgy szólhat az egymást gyilkoló hutukról és tuszikról, mint a holokausztról és a zsidóságról”. Amellett, hogy a népirtásokra korábban oly érzékeny *Narancs* hasábjain az „egymást” (!) öldöklő két ruandai népről esik szó, ez az állítás arra helyezi át a hangsúlyt, mintha Auschwitz különlegessége éppen abban állna, hogy nem különleges, vagyis végtelenül behelyettesíthető. „Embortelenségében” persze a két eset alighanem megfeleltethető volna egymásnak, ha Auschwitz vonatkozásában lenne értelme az „embortelenség” kifejezésnek. Csakhogy az egész európai morál és bevett fogalomhasználat Auschwitz létrehozására irányult – ezt a körülményt, és a nyugati kultúrára nézve ebből fakadó tanúságot pedig nem lehet másik kontextussal fölcserélni. Enyedi ezt a gondolatmenetét azzal zárja, hogy, mint a film is hitelesen ábrázolja, „elég néhány kis elmozdulás, és elszabadul a pokol”. Miközben 1944 Magyarországnak éppen az volt a kulcsjelensége, hogy a megsemmisítés – legalábbis amíg a hivatalos államgépezet ambíciót mutatott erre, vagyis a gettósítás és a vidéki zsidók deportálása során – a rend teljes megőrzésével, sőt csúcsra járatásával ment végbe, egyáltalán nem „szabadult el a pokol”. Pedig az elmozdulás ott volt, már sokkal régebb óta.

*

A *Magyar Narancs*nak nyilatkozó szakemberek persze értelemszerűen csak olyan ismeretet oszthatnak meg az olvasóikkal, amelynek a birtokában vannak, különösen, hogy egy sebtében összedobott interjú

keretei még erre is alig nyújtanak lehetőséget. A lap ellenben felelősséggel tartozik azért, hogy kiket tekint az adott téma kompetens szakértőinek, és milyen megközelítést igyekeznek a közönsége számára becsatornázni, valamint kanonizálni a szemükben. Annál is inkább, mert a vizsgált interjú esetében láthatóan egyáltalán nem alkalmi felületességgel vagy belső következetlenséggel állunk szemben, hanem hitvallással. Mikor a lap főszerkesztőjével vázlatosan megosztottam a fönntartásaimat, ő „értelmetlennek” nevezte azokat: nem csupán azt tartotta „abszurdnak”, hogy a *Sorstalanság* nyelvrontcsolása (amelyet ő mindössze egy „fiktív, irodalmi hős szavainak” vélelmez) szembeállítható „azzal a beszéddel [tehát az Auschwitz ábrázolásáról folytatott diskurzussal], ami arról a művészetről szól, aminek ez a szereplő [Köves] maga is része” – másként szólva a regényt szerinte alá kellene rendelnünk annak a nyelvnek, amelynek épp a hazugságát mutatja föl –, hanem egyenesen leszögezte, hogy ezeknek a gondolatoknak a részletes kifejtését eleve fölöslegesnek tartja, mivel szerinte annak, „hogy a »borzalom« és a »pokol« szavak használata Auschwitzcal kapcsolatban »a gyilkosságra irányuló impulzusok fennmaradásának szolgálatát talajt«, ráadásul azért, mert vágyfantáziákra utal és így vágyat testesít meg – semmi értelme, ez lila köd, ez blöddli.” Az erkölcs itt is tetten érhető értelemszervező igyekezetén túl a főszerkesztő azt sem vette észre, hogy a lapjában megjelent beszélgetés védelmezése közben, a *köd* kárhóztatásával épp interjúalanyának mond ellent, aki szerint a *Saul fia* az Oscar-díjat éppen annak köszönheti, hogy ráismert: „az optikai tartományba a *homály* is beletartozik.”

