

James E. Young

Az emlékezet szövete

A kivégzés elfelejtése része magának a kivégzésnek.

Jean Baudrillard

Senki nem válhat azzá, amit nem talál meg az emlékei között.

Jean Améry

Történetem tehát nem úgy végződik, hogy megmarad valamilyen sírhalom, amelyhez időnként ellátogatnak emlékezni a hátramaradottak.

Mert a krematóriumok kéményén kiáramló füst ugyanazon fizikai törvényeknek engedelmeskedik, mint minden más füst: a lebegő részecskék összesűrűsödnek, majd szétszóródnak a szélben. Az igen tisztelt olvasó számára a zarándoklásnak egyetlen lebetűsége marad csupán: az, hogy olykor felnéz a zivataros égboltozatra.

André Schwarz-Bart*

Minél inkább a múltba vesznek a II. világháború eseményei, annál inkább előtérbe kerülnek az emlékhelyei. Ahogyan a holokauszt korszakát a túlélők naplóikban és visszaemlékezéseikben alakítják, a gyermekeik filmjeikben és regényeikben, úgy formálják ennek az időszaknak a nyilvános emlékezetét az elburjánzó emlékműi képek és terek. Attól függően, hogy hol és ki építi ezeket az emlékhelyeket, ezek a helyszínek nemzeti mítoszoknak, ideáloknak és politikai szükségleteknek megfelelően emlékeznek a múltra. Némelyik a háborús halottakat idézi fel, megint mások a tömegyilkosságot.

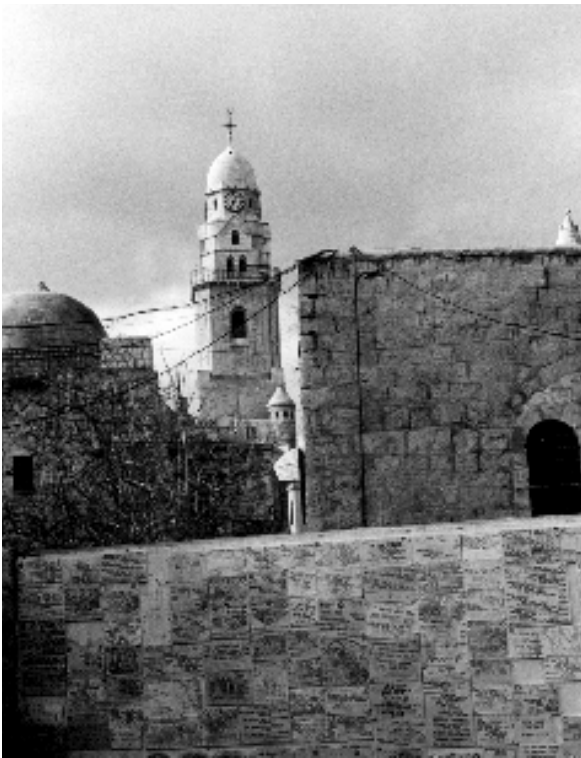
Mindegyik tükrözi mind a közösségük múltbéli tapasztalatait és jelenkori életét, mind az állam emlékezetét önmagáról. Különösebb szinten ezek az emlékművek tükrözik az emlékezetművész korának vérmérsékletét is, a helyüket az esztétikai diskurzusban, a médiájukat és anyagaikat.

Az emlékezet soha nem vákuumban formálódik; az emlékezet indítékai soha nem tiszták. Mind a holokauszt-emlékművek adott okai, mind az általuk felébresztett emlékek annyira különfélék, mint maguk a helyek. Van, amelyi-

ket az emlékezés hagyományos zsidó parancsolatára válaszul építettek, másokat azért, mert valamely kormány szükségét érezte, hogy a nemzetnek elmagyarázza saját múltját. Míg némelyik emlékhely célja, hogy a következő generációt oktassa és az eszébe vesse a közös tapasztalat és sors iránti érzéket, más emlékhelyeket vezeklésként vagy önmagasztalásként terveztek el. Megint másokat turistacsalogatónak szántak. A hagyományos zsidó emlékműi ikonográfián felül minden államnak megvan a megemlékezés saját intézményes formája. Ennek eredményeképpen a holokauszt-emlékhelyek elkerülhetetlenül keverik a nemzeti és zsidó alakokat, a politikai és a vallási képzeletet.

Németországban például a kor emlékhelyei a zsidókat a hiányuk révén idézik fel, a német áldozatokat pedig politikai ellenállásukon keresztül. Lengyelországban a korábbi haláltáborokban és az egész országban számtalan emlékhely emlékezik meg az egész lengyeltség pusztulásáról, a meggyilkolt zsidó részének alakján keresztül. Izraelben a mártírokról és a hősookról egymás mellett emlékeznek meg, mindkettőt az állam születése igazolta. Ahogyan a holokauszt

* Jean Baudrillard: *The Evil Demon of Images* (Sidney, 1988), 23. o.; Jean Améry: *At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities* (Bloomington, 1980), 84. o.; André Schwarz-Bart: *The Last of the Just* (London, 1961), 409. o. Magyarul: *Igazak ivadéka*. Ford. Justus Pál. (Európa Kiadó, Budapest, 1976)



Fotók: Kóbányai János

emlékezete által öltött alakot Európában és Izraelben politikai, esztétikai és vallási koordináltak határozzák meg, Amerikában ugyanezt sajátos amerikai ideálok és tapasztalatok irányítják – amilyen a szabadság, a pluralizmus és a bevándorlás.

Önmagukban az emlékműveknek csekély az értékük, pusztán kövek a tájban. De a nemzet rítusainak részeként vagy egy nép nemzeti zárandoklatának tárgyaként nemzeti lélek és emlékezet szállja meg őket. Hagyományosan ugyanis a nemzeti múlt állam által támogatott emlékezete a nemzet születése erényességének, sőt isteni kiválasztottságának megerősítését célozza. Egy nemzet emlékműveinek mátrixa megnevesítő események történetét meséli el, a barbarizmus feletti diadalokét, és felidézi azok mártíriumát, akik az életüket adták a nemzeti létért folytatott harcban – akik a mártírológiai refrén szerint meghaltak, hogy az ország élhessen. Amikor ennek a korszaknak az állam által kijelölt idealizált formáit és jelentéseit öltik magukra az emlékhelyek, hajlanak partikuláris történelmi értelmezések konkretizálására. Önmagukat a nemzeti tájkép elidegeníthetetlen, egyenesen geológiai kitüremkedésének állítják be; idővel az ilyen idealizált emlékezet annyira természetessé válik a szem számára, mint az a táj, amely-

ben áll. Valóban, ha az emlékhelyek másképp viselkednének, a nemzeti legitimitás alapjait, az állam látszólag természetes létjogosultságát ásnák alá.

Az állam és emlékhelyeinek viszonya azonban nem egyoldalú. Egyrészt a hivatalok abban a helyzetben vannak, hogy explicit, nekik tetsző módon alakíthatják az emlékezetet, úgy, hogy az emlék a legjobban szolgálja a nemzeti érdeket. Másrészt, ha egyszer megalkották őket, az emlékhelyek saját életüket élik, gyakran konokan ellenállva az állam eredeti szándékainak. Némelyik esetben az állam ideáljainak képére alkotott emlékhelyek valójában visszafordulnak, és ezeket az ideálokat az emlékhely saját képére formálva sugározzák vissza. Új generációk látogatják az emlékhelyeket új viszonyok között, és új értelemmel ruházzák fel őket. Az eredmény: az emlékhely jelentőségének evolúciója jön létre az új időkben és környezetben, amelyben találja magát.

Az emlékhelyek változási képessége azonban nem mindig volt ennyire szembetűnő. Az emlékművet hagyományosan ugyanis úgy határozták meg, mint ami földbe horgonyzott állandósága révén a hozzátapadó eszme vagy emlék állandóságát is biztosíthatná. Ebben a felfogásban az emlékmű alapvetően az időre és a változásra érzéketlen volna, egy személy, esemény vagy korszak örökkévaló tanú-relikviája. Innen erednek a Bibliában említett első emlékművek: egy alacsony oszlop és kövek tanúskodó halma (gal'ed) Lábán és Jákob egyezségének jeleként (Gen. 31:45-48); a maceva (sírkő), amelyet Jákob állított Ráhel sírján (Gen. 35:20). Mindkét esetben az emlékművek önmagukra örökkévaló tanú-maradványként utalnak, amelyeken keresztül az egymásra következő generációk elmúlt eseményekre és emberekre emlékeznek.

Ezen a ponton helyénvaló a fogalmak tisztázása. Sokan abból indulnak ki, hogy az „emlékhelyek” csak elmúlt halálokat vagy tragikus eseményeket idéznek, és helyet adnak a gyásznak, míg az „emlékművek” alapvetően a diadalok és a hősiesség megünneplésének jelzőpontjai. Ebben a felfogásban írta Athur Danto, hogy „emlékműveket állítunk, hogy mindig emlékezzünk, és emlékhelyeket építünk, hogy soha ne felejtünk. Így van Washington Emlékművünk (Monument), de Lincoln Emlékhelyünk (Memorial). Az emlékművek megörökítik az emlékezésre méltót, és megtestesítik a kezdetek mítoszait. Az emlékhelyek ritualizál-

ják az emlékezést, és a vég realitását jelölik... Az emlékművek örökké jelenvalóvá, az élet részeivé tesznek hősokeket és diadalokat, győzelmekeket és hódításokat. Az emlékhely egy különleges, az életből kivont körzet, egy elhatárolt zárvány, ahol a halottaknak adjuk meg a tisztességet. Az emlékművekkel önmagunknak adjuk meg a tisztességet.”¹

Valójában a hagyományos emlékművet (a sírkövet) elvesztett szeretteink gyászhelyeként is lehet használni, ahogyan emlékhelyek jelöltek múltbéli győzelmekeket. Egy szobor lehet a hősiesség emlékműve és a tragikus veszteség emlékhelye; egy obeliszk emlékeztethet egy nemzet születésére, és emlékművet állíthat életük virágjában elesett vezetőknek. Amennyiben ugyanaz az objektum elláthatja mindkét feladatot, semmi sajátlagos nincsen a történelmi jelekben, ami vagy emlékművé, vagy emlékhellyé tenné őket.

Ebben a tanulmányban ennél fogva csak egy szélesebb, általánosabb értelemben szeretném megkülönböztetni az emlékhelyeket az emlékművektől: vannak megemlékező könyvek, megemlékező tevékenységek, emléknapok, emlékünnepek és megemlékező szobrok. Van, amelyik gyászol, van, amelyik ünnepel: de mindegyik emlékhely szélesebb értelemben. Az emlékművek viszont itt az emlékhelyek egy részhalmazát jelentik: azokat az anyagi objektumokat, szobrokat és installációkat, amelyek egy személyre vagy dologra történő megemlékezést szolgálnak. Ennek a könyvnek a céljai szempontjából a megemlékezés minden színhelyét emlékhelynek, az ezeken a helyeken belül lévő plasztikus objektumokat emlékműnek fogom kezelni. Az emlékhely lehet egy nap, egy konferencia vagy egy tér, de nem szükséges, hogy emlékmű legyen. Az emlékmű viszont mindig egyfajta emlékhely.

A legutóbbi évszázadban az emlékhely-emlékmű eszméje és helye a modern kultúrában nem kevésbé vitatottá vált, mint a meghatározása. Valóban, az emlékmű időtlenségének hagyományos feltételezése majdnem a modern diskurzus peremére száműzte mint formát. Mihelyt felismerték, hogy az emlékművek szükségszerűen közvetítik az emlékezete, még akkor is, amikor lelkesíteni akarják, egyre inkább a megtestesíteni kívánt emlékezet helyettesítőinek kezdték tekinteni őket. Ami még ennél is rosszabb, az emlékmű a kulturális műtárgyak alapvető változékonyságát is tagadni látszott azáltal, hogy ragaszkodott az emlékezete épp



olyan mozdíthatatlanságához, amilyen a tájban elfoglalt helye volt. „Mi haszna annak, hogy a modern ember a múltat ilyen »monumentálisan« szemléli?” – kérdezte Nietzsche. A „monumentális” végső soron Nietzsche megvető jelzője volt a történelem minden válfajára, amely állandónak és örökkévalónak nevezte magát, és megkövülten maga alá temette az élőket.”²

Néhány évvel később Lewis Mumford visszahangozta Nietzschének a monumentális iránt érzett megvetését a monumentális iránt, amikor kinyilvánította az emlékmű (monument) halálát, amennyiben reménytelenül összeférhetetlennek tűnt a modern építészeti formák mumfordi felfogásával. „A modern emlékmű fogalma valóságos önmagának mond ellent”, írta. „Ha emlékmű, akkor nem modern, és ha modern, nem lehet emlékmű.”³ Mumford szerint az emlékmű dacolt a modern városi civilizáció lényegével: a megújulás és megifjodás képességével. Míg a modern építészet magának az életnek a megörökítésére szólít, bátorítja a megújulást és a változást, és megveti az állandóság illúzióját, addig – ahogy Mumford írta – „A kő a folyamatosság hamis érzését nyújtja, az élet megtévesztő bizonyosságát.” (434. o.)

Ahelyett, hogy változna és alkalmazkodna környezetéhez, az emlékmű statikus maradt,

mint ősi, bizonyonnan elfeledett eszmék mumifikálódása. Ahelyett, hogy hitüket a biológiai megújulás erőibe helyezték volna, gyermekeikbe plántálva imágóikat, a kiválóságok és hatalmasságok hiúságukban megkövült halhatatlanságra törekedtek. Mumford szavaival, „Sírkövekre írják hivalkodásaikat; obeliszkekben tesztetik meg cselekedeteiket; a megemlékezés iránt táplált reményeiket tömör kövekbe vetik, amelyeket örökké nekik vagy örökösöknek szentelt más tömör kövek mellé sorolnak, megfeledkezve arról a tényről, hogy az élők által elhagyott kövek még gyámoltalanabbak, mint a védtelenül maradt és kövek által megőrzött élet.” (434. o.) Mentorát, Patrick Geddest követve Mumford ténylegesen felveti, hogy a leggyengébb lábakon álló rezsimék építik a legmozdíthatatlanabb emlékműveket, kárpótlásul azért, hogy nem tettek semmi értékesebbet, amiért emlékezni lehetne rájuk.

Újabban Martin Broszat, a néhai német történész vetette fel, hogy a fasiszta korszakra utaló emlékművek nem annyira eseményekre emlékeztetnek, mint inkább mélyen a nemzeti mítoszok és magyarázatok rétegei alá temetik ezeket.⁴ Az emlékművek ebből a szempontból egy kulturális eszme megtestesüléseként redukálják – vagy, Broszat szavai szerint, „eldurvítják” – a történelmi megértést, legalább oly mértékben, amennyire előmozdítják. Más felfogásban, Rosalind Krauss művészettörténész úgy látja, hogy a modernista korszak által létrehozott emlékművek képtelenek önmagukon, mint pusztá jeleken vagy támpontokon kívül bármi másra utalni.⁵ Krauss után valóban megkérdezhetjük, hogy egy elvont, önmagára utaló emlékmű vajon képes lehet-e valaha is önmagán kívül eső eseményekre emlékeztetni. Vagy a végtelenségig a múltra irányuló saját gesztusát kell felmutatnia, amely saját lényegére mint eltévedt jelre emlékeztet, örökre olyan eseményekről kívánván megemlékezni, amelyeket ténylegesen soha nem látott?

Mások úgy érveltek, hogy az emlék megtestesítése helyett az emlékmű az emlék helyére lép, a közösség emlékműkáját a saját anyagi formájával helyettesítve. „Minél kevésbé belülről érzékeljük az emléket”, figyelmeztet Pierre Nora, „annál inkább a külsődleges váza és kifelé irányuló jelei révén létezik.”⁶ Ha ennek igaz a fordítottja is, akkor talán minél több emlék szilárdul meg a külsődleges formájában, annál kevésbé érzik át belülről. A tömeges emlékkermelésnek és -fogyasztásnak ebben a korszakában

ténylegesen úgy tűnik, hogy fordított arányosság áll fenn a múlt emlékművesítése és átgondolása, tanulmányozása között. Mert mihelyt emlékműformát rendelünk az emlékekhez, bizonyos fokig megszabadítottuk magunkat az emlékezés kötelességétől. Az emlékművek könnyíthetnek a nézők emlékerhén azzal, hogy a vállukra veszik az emlékműnkét.

Nora arra következtet, hogy „Az emlékezetet teljesen lefoglalja önmaga aprólékos rekonstrukciója. Az új hivatása a feljegyzés: az emlékezés felelősségét a *lieu de mémoire*-hoz delegálva, a jeleit ott elhelyezve egyben meg is szabadul tőlük, ahogyan a kígyó levedli a bőrét.” (13. o.) Ennek eredményeképpen a megemlékező művelet önmagába zárt és mindennapi életünktől távoli marad. Abban a hiszemben, hogy a megemlékezés építményei mindig ott lesznek, hogy emlékeztessenek bennünket, eltávozzunk mellőlük, és kényünk-kedvünk szerint térünk vissza. Amilyen mértékben az emlékművekre hárítjuk a saját emlékműnkünk elvégzését, olyannyira válunk feledékenyebbé. Ennek következtében a holokauszthoz hasonló eseményekről történő megemlékezés eredeti szándéka valójában eredhet abból az ellentétes, de ugyanakkora vágyból, hogy felejtünk.

Hozzáadódik ehhez napjaink szkepticizmusa a nyilvános tereken mindenki által felmutatott állítólagos közös értékek iránt, ami a túltengő nyilvános művészettel szembeni lázadás egyik oka. „A közös hit vagy csak közös érdekek hiányában”, írja John Hallmark Neff, „nem meglepő, hogy a nyilvános terekre beszerzett jószándékú művészet csődöt mondott – csődöt mondott mint művészet, és csődöt mondott mint a nyilvános tér művészete.”⁷ Azaz, veti fel Neff, valamennyi közös elvárás, hit vagy érdek nélkül a művészeknek és leendő közönségüknek nincs találkozási terepük, nincs közös kulturális nyelvük, amelyen akárcsak megvitathatnák saját nézeteiket.

Ez a megfogalmazás azonban figyelmen kívül hagyhatja minden „nyilvános művészet” alapvető funkcióinak egyikét: olyan közös terek létrehozását, amelyek közös térbeli keretet biztosítanak egyébként összeegyeztethetetlen tapasztalatoknak és meggyőződéseknek. Közös eszmék halmazának feltételezése helyett a nyilvános emlékmű olyan építészeti eszmény megalkotására tesz kísérletet, amellyel még versengő emlékek is kifejezhetők. Ennek fényében módosítani lehet Neff megfigyelését: a közös hitek vagy közös ér-

dekek hiányában a nyilvános terek művészete arra készíthet egy különben fragmentált népeséget, hogy különböző értékeket és eszméket közös tereken formáljon meg. Az emlékezet közös tereinek megalkotásával az emlékművek a közös emlékezet illúzióját terjesztik.

A műemlékeknek ez a funkciója mindekelőtt maguk a kormányok számára világos, amint az kitűnik a megemlékezés helyeinek bármely állam általi hivatalos használata során is. Noha az utópikus vízió úgy tarthatja, hogy nincs szükség emlékeztetőként emlékművekre, ha egyszer mindenki emlékezhet a maga nevében, Maurice Halbwachs meggyőzően érvelt mellett, hogy elsődlegesen mint a vallásos, nemzeti vagy osztályalapú csoportok tagjai képesek az emberek egyáltalán emlékekre szert tenni és ezeket felidézni.⁸ Azaz, mind az emlék okai, mind az emlék által öltött formák társadalmilag meghatározottak, egy olyan szocializáló rendszer részei, ami által a társadalom tagjai a közös történelmet az elődeik tapasztalatairól szóló emlékek átvételével sajátítják el. Ha tehát része az állam céljának, hogy közös értékek és eszmék érzetét alakítsa ki, akkor az is célja lesz az államnak, hogy az egységes polisz alapjaként kialakítsa a közös emlékezet érzetét. A nyilvános emlékhelyek, a megemlékezés nemzeti ünnepei és a közösség naptárai így mindannyian abba az irányba hatnak, hogy létrehozzák a nemzeti egység kikovácsolásának közös helyszíneit.

Amennyiben minden társadalom rá van utalva arra, hogy a közösségi viszonyai alapjaként közös tapasztalatokat és emlékezetet feltételezzen, annyiban egy társadalom intézményei automatikusan egy közös emlékezet megalkotására vannak beállítva – vagy legalábbis ennek illúziójára. A közös múlt érzésének kialakításával ezek az intézmények, mint például a nemzeti ünnepek a közös jelen és jövő, sőt a közös nemzeti sors érzetét mozdítják elő. Ily módon az emlékművek adnak teret emberek találkozóinak, hogy közös múltat alkothassanak maguknak, teret a konstitutív narratívák, a múlt-ról szóló „közös” történeteik elbeszéléséhez. Éppen azért válnak közösséggé, hogy osztoztak (még ha csak lélekben is) a szomszédal annak tapasztalataiban. Még az is megtörténhet, hogy a közös emlékezés aktusa válik a közös emlékké; ha egyszer ritualizálták, a közös megemlékezés önmagában olyan eseménnyé válik, amelyet meg kell osztani és amelyre emlékezni kell.



AZ EMLÉKEZÉS HELYSZÍNE

Hogy megfeleljenek a zsidó hagyomány könyves, ikonoklasztikus oldalának, a holokauszt korszakának első „emlékhelyei” nem kőből, üvegből vagy acélból voltak – hanem narratívából. A Jizkor Bicher – emlékkönyvek – az európai zsidó közösségeknek mind az életéről, mind elpusztításáról megemlékeztek, igazodva a legősibb zsidó megemlékező médiához: szavak papíron. Mert egy meggyilkolt népnek, amelynek sem sírjai, de még elföldelhető holtteste sincsenek, ezek a megemlékező könyvek gyakran szimbolikus sírkőül is szolgáltak: „Az emlékkönyv, amely halhatatlanná teszi rokonaink és barátaink, a psajcki zsidók emlékét, egyben a sír pótlásaként is szolgál. Ahányszor csak kézbe vesszük a könyvet, úgy fogjuk érezni, hogy a sírjuk mellett állunk, mert gyilkosaik még azt is megtagadták tőlük.”⁹

Az írói azt remélték, hogy a Jizkor Bicher olvasáskor emlékhellyé változtatja az olvasás helyszínét. A „hiányzó sírkő szindrómára” vála-



szul – mert katartikus szertartásra vágytak – a túlélők az emlékezés első színtereiként belső tereket alkottak meg, képzelt sírhelyeket.¹⁰ Csak később alakítottak ki fizikai tereket. Míg a hely szerepét a mnemonikus emlékezetben alaposan megvizsgálták, kezdve Ciceróval, és újra átgondolták Yates és mások briliáns tanulmányai révén, az emlékmű és tere közötti kölcsönhatást még mindig nem tanulmányozzák eléggé. Egy emlékmű ugyanis egy egyébként kellemes helyet a maga tartalma részévé tesz, még ha be is olvad a helyszínbe, és egy nagyobb lokalitás részévé válik is... Ez a feszültség a helyszín és az emlékmű között oldható a helyszínnek az emlékmű általi látszólag természetes kiterjesztése révén, vagy súlyosbítható a helyszín és az emlékmű érzékelt összeférhetetlensége által. Sok kortárs emlékműkészítő nézete szerint jobb a tájképet egy tolakodó emlékművel provokálni, mint egy annyira kellemesen kiegyensúlyozott formát alkotni, hogy – az emlékezettel együtt – teljesen a tájba (és a feledésbe) simuljon.

Továbbgondolva, egy emlékmű viszonyítási ponttá válik a táj más részei között, egy csomóponttá a többi között egy olyan topográfiai mátrixban, amely a visszaemlékezőt orientálja, és mind a tájban, mind az emlékeinkben jelentést hoz létre. Ugyanis a narratívához hasonlóan, amely automatikusan lineáris sorrendben helyezi el az eseményeket, az emlékmű szintén valamilyen kognitív rendbe szervezi az eseményeket. Ebben az értelemben, bármennyire is idegen legyen a környezetétől, minden emlékeztető jelet a földrajza kellős közepén érzékelünk, valamilyen viszonyban más közeli tájékozódási pontokkal.

Egy üres mezőn elhelyezett rozsdamentes acél obeliszk például más jelentéseket hoz létre, mint egy bevásárlóközpont mellett. Az egyetlen felmagasló dolog helyett számos torony egyike,

alig észrevehető, amelyet magas épületek vesznek körül. Különösen az amerikai emlékműveket helyezik el úgy gyakran, hogy maximalizálják a szimbolikus jelentés lehetőségeit: az amerikai Holokauszt Múzeum a washingtoni Mallon szükségszerűen rezonál más közeli nemzeti emlékművekkel. A Zsidó Örökség Múzeuma: a Holokauszt Élő Emlékhelye, amelyet a New York-i Batteryre terveznek, egy bevándorlási háromszög része lesz, Ellis Islanddel és a Szabadság-szoborral a látótérben. Ugyanígy, a Felszabadulási Emlékmű a Jersey City-i Liberty Parkban, New Jerseyben visszhangozza a háttérben a látóhatáron felsejlő Szabadság-szobor eszményeit és témáját. A bostoni új holokauszt-emlékmű, bármilyen formát öltson is végül, további amerikai jelentést fog nyerni a Freedom Trailen elfoglalt helyéből.

AZ EMLÉKMŰ MŰVÉSZETE

A holokauszt-emlékművek nemcsak a nemzeti és közösségi megemlékezést vagy a földrajzi helyszínüket tükrözik minden esetben, hanem az emlékmű tervezőjének saját idejét és helyét is. Az ugyanahhoz a generációhoz tartozó irodalmi és zenei alkotótársaikhoz hasonlóan, az emlékhelyek tervezésével megbízott kortárs művészek legtöbbször mind a művészet, mind az emlékezés iránt érzékeny. Egy hipotetikus útmutatóban például, amelyet az amszterdami Anne Frank Háznak terveztek, a Starn ikrek Anne szépiával színezett automata fényképeit másolták rá a naplójának kinagyított oldalára. Ahelyett, hogy szétvágták volna ezeket a fényképeket, meghagyták két hármas sorozatban, egymás mellé helyezve, szinte ikerszerűen. A naplóoldal – Anne Frank utolsó írása – dátumozva van, és így egy sírkő dátumait idézi fel, önmaga által írt sírfelirattal.

Hans Haacke egy náci emlékhelyet támasztott fel Grazban, ahogyan a big business ikonjaival is oly hatékonyan tette, hogy mindenkit emlékeztessen a hely bűnös múltjára. A Bezugs-punkte 38/39 (Viszonyítási pontok 38/39) című, az egész várost bevonó installációjában a művész lemásolta a nácik drapériáit, a város védőszentjének megjelenítését horogkeresztes lobogókon, hogy a náciizmus imázsát önmaga ellen fordítsa.¹¹ Haacke „viszonyítási pontja” maga is a visszajára fordult, amikor neonácik felgyújtották az emlékművet. Ezt a cselekedetet a művész

ezután a megemlékező szövegbe foglalta a következő felirat hozzáadásával: „1938. november 9-én Ausztria összes zsinagógáját kifosztották, lerombolták és felgyújtották. És 1988. november 2-ának éjszakáján ezt az emlékművet gyújtóbombával pusztították el.”¹²

Egy *Emlékmű* című installációban Christian Boltanski hasonlóan egészítette ki korábbi munkáját, életlen fényképeket, villanykörteket és drótokat összekeverve abból a célból, hogy felidézzen egy zsidó iskolát, az emlékezés eszközeit, és az emlékezés ebből eredő nehézségeit. Sol Lewitt fekete kockája, amelyet egy korábbi palota helyén elterülő téren helyeztek el Münsterben, felidézte mind a város hiányzó zsidóit, mind a saját geometriai formáit – míg a városi hatóságok le nem szerelték magát az emlékművet. Amikor George Segalt azzal bízták meg, hogy alkosson meg egy emlékművet San Francisco számára, reflexszerűen a saját fehér gipszalakjaihoz fordult, elsődleges modelljeként egy izraeli túlélőt használva. Ahogyan Albert Elsen emlékeztet bennünket, sok kortárs művész számára valóban a művészet és nem a közönség vagy az emlékezés szükségletei a legfontosabbak.¹³ Az absztrakt expresszionizmus, földmunkák és konceptuális művészet korszakában dolgozó művészek és a posztmodern és dekonstruktivisták designra érzékeny építészek számára az érzékelt közönség gyakran nem más, mint önmaguk.

Míg a művészek és az építészek, kritikusok és kurátorok üdvözlik a kortárs terveket, ezek mégis gyakran nemcsak a közönség idegenkedésének, hanem a túlélők felháborodásának falába is ütköznek. Sok túlélő ugyanis azt hiszi, hogy a tapasztalataik perzselő valósága annyira kizárólagosan emlékműi kifejezést kíván, amennyire csak lehetséges. „Minket nem elvontan kínoztak és a családunkat nem elvontan gyilkolták meg”, panaszzal a túlélők, „hanem valóságosan”. A Varsói Gettó-emlékművére utalva Nathan Rapoport egyszer azt kérdezte szomorúan: „Talán csinálhattam volna egy sziklát, benne egy lyukkal, és mondhattam volna: »Voilà! A zsidó nép hősiessége.«” Valószínűleg nem. Mindez felveti a közönség és a nyilvános művészetben az emlékezés kettős szerepének a kérdését: ugyanis világossá válik, hogy nem minden nyilvános műalkotás emlékmű, és nem minden emlékmű nyilvános műalkotás.

Noha nem történelmi emlékmű, Richard Serra *Megdöntött íve* és annak eltávolítása a New

York-i kormányzati negyedből példázzák a dilemmát. Egyrészt a *Megdöntött ív* a legkisebb részletekig hű maradt a készítője víziójához, anyagához, idejéhez és helyéhez. Ugyanakkor éppen a mű integritása és ragyogása idegenítette el azt a közönséget, amelynek szánták. A *Megdöntött ív* nem tetszhetett egyaránt a művészek közösségének, akik szinte egyhangúan támogatták, és a laikus nézőknek, akik a nyilvános térük megzavarásaként érzékelték. A rejtvény megoldatlan: a művész hogyan legyen érzékeny egyidejűleg mind a saját diskurzusa, mind a közönség ízlése iránt? Hogyan hozza egyensúlyba a laikus közönség szükségleteit a kortárs művészet néha obskurus érzékenységeivel – miközben az egész közigazgatási jóváhagyástól függ?

Ez a dilemma nem is különösen új. Ahogyan Elsen is megjegyezte, a két háború közötti modern és avantgárd szobrászokat ritkán hívták meg Európában, hogy emlékezzenek meg az I. világháború győzelmeiről vagy vereségeiről, csatáiról vagy elesettjeiről.¹⁴ Az adományozók és a kormányzati támogatók vonakodtak absztrakt emlékműveket megrendelni. Ez a közönség és az állam két párhuzamos indítékából eredhetett. A háborúval kapcsolatos emlékműveket általában úgy tekintették, mint amelyek úgy akarják felértékelni a szenvedést, hogy egyben történelmileg igazolják azt. Ezt a célt leginkább úgy érték el, hogy hagyományos hősi ikonokat idéztek fel abból a célból, hogy a legutóbbi háború emlékeit múltbéli büszkeséggel és hűséggel ruházzák fel, ami az új keletű háborút is a közönség számára látható és látszólag evidens módon magyarázná meg. Mindkét esetben a figurális képzelet tűnt a legalkalmasabbnak az állam megemlékező üzeneteinek naturalizálásához. Az I. világháború emlékművesítéséhez megfelelő pozícióban lévők számára világos volt, hogy a háború után a modern szobrászok elsődleges célja az archaikus értékek és a belőlük eredeztetett történelmi realitások megtagadása és a megsiratása volt, nem a megerősítésük.

Nem mintha sok modern szobrász mutatott volna érdeklődést ilyen elképzelések megvalósítása iránt. Azzal kapcsolatban, amit az európai civilizáció mélypontjának tekintettek, a művészek és műemléképítőik zajosan ellenálltak az események hagyományos mimetikus és hősiesség felidezésének, azt állítva, hogy minden ilyesfajta megemlékezés felmagasztosítaná és mitologizálná a történeteket. Nézetük szerint egy újabb

klasszikus arányú Prométheusz hamisan glorifikálná és ezáltal helyeselné azt a rettenetes szenvedést, amelynek megörökítésére megbízást kaptak. A korszak sok grafikai és irodalmi művésze számára ez egyet jelentene azzal, hogy nemcsak a Nagy Háborúban szerzett tapasztalataikat árulják el, hanem a művészet létének új indokait is a háború után: a világ realitásainak és az ezeket bátorító viszonyoknak a tagadását. Ha figuratív szobrászatot követelnének meg tőlük, akkor csak antihős alakok jöhetnének szóba, amelyeket Wilhelm Lehmbrück *Elesett férfi és ülő ifjú* (1917) című műve példáz. Bármennyire is hűek voltak ezek a művek a két háború közötti művészek víziójához, sem a közönség, sem az állam nem tűnt késznek olyan megemlékező építmények elviselésére, amelyeket a kétség alapjaira építettek a hősi erény helyett. A szánalmat ébresztő hőst a Németországban és Oroszországban feltörekvő totalitárius rendszerek defetistának bélyegezték meg, mert mindent megtestesíteni látszott, ami felejtésre – és nem megemlékezésre – érdemes a háborúban.

Az absztrakcióról nemcsak azt gondolták, hogy valamilyen módon javítja egy mű mimetikus tanúság-érzetét, hanem korlátozni látszott a műemlék képességét arra, hogy a közös önkép és a közösen vallott eszmék locusa legyen. A maga hermetikus és személyes víziójában az absztrakció bátorítja a nézők magánvízióit, ami megíúsítaná a nyilvános műemlékek közösségi és kollektív céljait. Egyfelől a realista megformálás különossége nem tenne lehetővé többszörös üzeneteket, míg az absztrakt szobrászat annyi jelentést tud magába foglalni, amennyi csak kivetíthető rá. Ténylegesen azonban szinte mindig a Varsói Gettó-emlékműhöz hasonló figuratív emlékmű szolgál a politikai rendezvények kiindulópontjaként. Mintha azért volna szükség a figuratív szobrászatra, hogy a nézőket az emberek hasonlósága révén vonják be, hogy empatikus kapcsolatot hozzanak létre a néző és az emlékmű között, amelyet aztán partikuláris jelentéssel lehet felruházni.

Az alapvető dilemma, amivel a kortárs emlékműépítők szembenéznek, ily módon kétoldalú és felidézi azt a dilemmát, amellyel bármely médium jövődő nézői szembesülnek: először, hogyan viszonyuljunk egy olyan médiumban megjelenő eseményhez, amely csak önmagához képes viszonyulni? Másodszor, ha a megemlékezés a cél – azaz a hivatkozás egy bizonyos személyre, vereségre vagy győzelemre, hogyan

tehető ez meg absztrakt módon? Sokak számára, akik csak azért éltek túl a holokausztot, hogy tanúságot tegyenek, az emlékezés és a tanúságtétel egy és ugyanaz: ezek a túlélők számára a tanúskodás a lehető legpontosabb átadása mindannak, amit láttak és átéltek. Mivel kevés túlélő tekintené magát a pusztaság tanújának, amint az a gettókból és lágerekből kimentett művészetből is kiviláglik, még az avantgárd művészei is tanúskodó realistiként definiálták újra feladatukat.¹⁵ Számukra bizonyágot vagy tanúságot csak egyféleképpen lehetett tenni, azon a módon, amit „dokumentarista” művészetként és irodalomként ismertünk meg. Ahogyan a történészek és irodalomkritikusok elfogadták az íróknak azt a készítését, hogy narratívában tegyenek tanúságot, még ha a tanúságon túl keresik is azt a fajta tudást, amit az ilyen írásokban hoznak létre, ugyanúgy elfogadhatják a holokauszt-emlékművek kritikus nézői a holokauszt-emlékművek készítőinek párhuzamos indíttatását arra, hogy természetű megformálással tegyenek tanúságot – mielőtt rátérnének arra, hogy a közösségi emlékezet ilyen alakzatokba van szervezve.¹⁶

A világ általános állapotára, egy belső elmeállapotra, az emberiségbe vetett megtört hitre vagy éppen arra hivatkozva, hogy a művészet képtelen megjeleníteni a valóságosat, az absztrakt formák még mindig a kifejezés lehető leg szélesebb körű változatosságát nyújtják a művészek számára. Maya Lin szűkszavúan absztrakt Vietnami Veteránemlékműve például oly módon örökíti meg a nemzet ambivalenciáját a vietnami háború és veteránjai iránt, ami teljességgel hozzáférhetetlen a figuratív művészet számára.¹⁷ Ahelyett, hogy a figuratív módszert pusztán archaikusként és divatjamúltként bélyegeznék meg, elismerhetjük a közönség figuratív megformálás iránti igényét, még ha tudatában is vagyunk a figuratív ikonográfia konstruált természetének. Így visszatárhathatjuk a monumentális figuratív művészetet önmaga naturalizálásától, attól, hogy a saját jelentőségét fényezze.

AZ EMLÉKEZET KÖVETKEZMÉNYEI: ALTERNATÍV KRITIKA

Úgy tűnik, a nyilvános művészet általában és a holokauszt-emlékművek különösen hagyományos művészettörténeti vizsgálódásra szorulnak. A holokauszt megemlékezési tereiről szóló

legtöbb vita figyelmen kívül hagyja a teljesítményük alapvetően nyilvános dimenzióját, vagy formális esztétizálásba, vagy szinte kegyes történetiségbe ragadva. Bár igaz, hogy egy olyan szobrászt, mint Nathan Rapaportot a művésztörténészek soha nem fognak olyan nagyra becsülni, mint kortársait, Jacques Lipchitzet és Henry Moore-t, mégsem lehet a művészetét pusztán a népszerűsége alapján elvetni. Szégyentelenül figuratív, hősi és valamire vonatkozó művét kritikailag éppen azok a kvalitások – a nyilvános hozzáférhetőség és a történelmi vonatkozás – miatt ítélik el, amelyek monumentálissá teszik. Pedig valójában éppen ez a közönségre gyakorolt vonzerő lehet az emlékmű esztétikai teljesítménye – és emiatt követelik az ilyen műemlékek nyilvánosság előtti és történelmi közzétételüket, még ha ezzel kritikai homályra ítéltetnek is. Ahelyett, hogy leragadnánk formális kérdéseknél vagy történelmi vonatkozások problémáinál, továbbhaladva fel kell tennünk a kérdést: a történelem megemlékező megjelenítései hogyan szövődhetnek bele az éppen folyó történésekbe.

Míg a magas és alacsony művészet kérdései továbbra is befolyásolhatják a holokauszt-emlékművek körül folyó vitákat, nem szabad továbbra is meghatározniuk a kritikai eszmecserét. Inkább tudatosítsuk a népszerű megemlékező reprezentációk reduktív – néha vulgáris – túlzásait, még ha módosítjuk is a giccs definícióit és vitatjuk hasznosságát a nyilvános emlékművek megvitatásának kritikai kategóriájaként. A közízlés támogatása helyett fel kell ismernünk a közízlés súlyát, és hogy a szándékoltan nyilvános művészetnek néha lehetnek következményei a nyilvános emlékezetre nézve – akár tetszik ez nekünk, akár nem. Ez egyet jelent oly sok holokauszt-emlékmű divatjamúlt, gyakran archaikus aspektusainak elismerésével, még ha messzebbre is tekintünk náluk. Azt is fel kell ismerni, hogy az ehhez hasonló nyilvános művészet további kritikai szempontokat igényel, ha a művészettörténeti diskurzussal fenn akarjuk tartani – és nem elnyomni – ezeket a műveknek az életét és jelentését.

Különbség van ugyanis a szándékoltan nyilvános művészet – az ehhez hasonló nyilvános emlékművek példázata – és a szinte kizárólag a művészeti világ, a kritikusai, más művészek és galériák számára létrehozott művészet között, és ezt a különbséget még nem ismerték el megfelelően. Az emberek nem azért mennek el egy



holokauszt-emlékműhöz, mert újak, élvonalbeliek vagy divatosak; ahogyan a kritikusok hamar megjegyzik, ezekről az emlékművekről egyiket sem lehet állítani. Míg a kortárs művészetet önmagához vagy a médiához viszonyulón állítják elő, a nyilvános holokauszt-emlékműveket különös történelmi vonatkozással hozzák létre, hogy a nézőket önmagukon túl az események megértéséhez vagy felidézéséhez vezessék el. *Nyilvános* emlékműként ezek az emlékhelyek általában kerülnek, hogy hermetikusan azokra a folyamatokra hivatkozzanak, amelyek létrehozták őket. Míg a kortárs művészet arra hívja fel a nézőket és kritikusokat, hogy a saját anyagszerűségén vagy önmaga előtti és utáni más művekhez való viszonyán elmélkedjenek, az emlékművek célja nem annyira az, hogy a saját jelenlétükre hívják fel a figyelmet, hanem múltbéli eseményekre, mert már nem jelenbeliek. Ebben az értelemben a holokauszt-emlékművek közvetlenül önmagukon túl akarnak mutatni.

Ezek az emlékművek, mivel egyesítik a nyilvános művészetet és populáris kultúrát, a történelmi emlékezetet és a politikai következményeket, olyan alternatív kritikát igényelnek, amely túlmegy a magas és alacsony művészet, ízlésség és vulgaritás kérdésein. Nem pusztán azonosítjuk azokat a mozgásokat és formákat, amelyek a nyilvános emlékezetet hordozzák, nemcsak megkérdezzük, hogy ezek az emlékművek a múlt történelmét pontosan vagy divatosan tükrözik-e, hanem afelé a sokrétű mód felé fordulunk, ahogyan ez a művészet önmagát mint a politikai és társadalmi cselekvés alapját kínálja fel. Nemcsak azt kérdezzhetjük meg, hogy az emlékmű készítőjének kora és képzettsége hogyan alakította az emlékezetet a maga



idejében, és hogy az emlékművek hogyan tükrözik a múlt történelmét, hanem, ami a legfontosabb, milyen szerepet játszik az emlékmű a jelen történelmében.

Most már nem annyira azzal kell foglalkoznunk, hogy ez jó vagy rossz művészet, hanem azzal, hogy mik a nyilvános műemléki művészet következményei az emberek számára. Ezzel azt vetjük fel, hogy – más nyilvános téren megjelenő művészethez hasonlóan – a holokauszt-műemlékek sem jószándékúak, sem irrelevánsak, hanem a politikai és közösségi cselekvés alapjául kínálóznak. Peter Bürger bocsánatát kérve, javaslom az újrafogalmazását annak, amit ő „a művészet funkcionális elemzésének” nevezett, hogy alkalmazhassuk a nyilvános emlékműi terek társadalmi hatásainak vizsgálatára.¹⁸ Nemcsak az emberek és emlékműveik közötti viszonyokat szándékozom megvizsgálni, hanem ezeknek a viszonyoknak a következményeit a történelmi időben.

Míg egyes művészettörténészek hagyományosan a művészet illetően megközelítéseit mint antropológiát, szociológiát vagy pszichológiát utasították el, mások a vizsgálódásukat szélesebbre nyitották, hogy a művészetszociológia nagyobb témái is beleférjenek: a nyilvános műemlékek ebben az esetben egy műalkotás társa-

dalmi életét példázzák, az életét a társadalom tudatában. Ahogyan Marianne Doezema javasolta, a műemlék hatása mögött sokkal több rejlik, mint a pusztá stílusa vagy tervezőjének iskolája. „A nyilvános műemlék”, írja, „műalkotásaként birtokolt kvalitásaitól eltérő felelősséggel is bír. Nemcsak egy művészegyéniség magánkifejezése; hanem a közönség számára alkotott műalkotás is, és ezért az emberi reakciók kiváltására való képessége alapján is lehet és kell értékelni.”¹⁹ Számomra az ilyen reakció nemcsak egy érzelmi affektusra vonatkozik, hanem az emberek műemlékeinek tényleges következményeire. Nem az a kérdés, hogy hogyan indítja meg az embereket ez az emlékmű, hanem az, hogy mennyire indította meg őket, milyen történelmi következtetésekre, a saját életükben milyen megértéshez és tettekhez jutottak? Ezzel arra utalok, hogy nem választhatjuk el az emlékművet a nyilvános életétől, és hogy az ilyen művészet társadalmi funkciója maga az esztétikai teljesítmény.

„Semmi nem annyira láthatatlan ebben a világban, mint egy emlékmű”, írta egyszer Robert Musil. „Kétségtelenül azért emelik őket, hogy láthatóak legyenek – sőt, hogy magukra vonzzák a figyelmet. De ugyanakkor átitatja őket valami, ami taszítja a figyelmet.”²⁰ Ez a „valami” az alapvető merevség, amiben az emlékművek minden más képpel osztoznak: ahogyan egy képmás megdermeszti különben dinamikus modelljét, egy emlékmű kővé változtatja a képlékeny emlékezetet. Ez a „végső simítás” az, ami taszítja a figyelmünket, ami láthatatlanná teszi az emlékművet. Mintha a közösségi tudatban egy emlékmű élete ugyanolyan szilárd és csiszolt lenne, mint a külsődleges formája, a jelentősége annyira változatlan, mint a helye a tájképben. Az ennyire mozdíthatatlan – stázisban lévő – műemlékek a táj örökké való részeinek mutatják magukat, olyan természetes elrendezésben, mint a közeli fák és kövek csoportjai.

Tehetetlen kő gyanánt az emlékmű szigorúan őrzött titokként megtartja a saját múltját, a saját történelme helyett a látogatásaink során magunkkal hozott eseményekre és jelentésekre mutatva rá. Éppen azért, mert az emlékművek a saját múltjukon, önmaguk megalkotásán kívül mindenre emlékezni látszanak, kritikai célom az lesz, hogy az emlékművet újra felruhazzam lét-rejtottről szóló emlékeinkkel. Ezzel nem az emlékmű időbeli jelentésének a rögzítése a cél, ami gyakorlatilag bebalzsamozná. Ehelyett azt re-

mélem, hogy ezt az emlékművet újra élettel tölthetem meg az elsajátított múltjának emlékével, az események emlékét felélénkítheti, ha beleírjuk az emlékmű kezdeteiről szóló emlékeinket.

Azzal, hogy visszaadjuk az emlékműnek a saját genezisééről szóló némelyik emléket, emlékeztetjük magunkat az emlékmű alapvető törekvésére, arra, hogy mennyire másokra van utalva; hogy emberi kezek emberi idő alatt és helyeken készítették, hogy ugyanolyan kevésbé természetes része a tájnak, mint mi magunk. Eltérően a szavaktól egy lapon, a megemlékezés ikonjai szó szerint megtestesíteni látszanak az eszméket, arra csábítva a nézőket, hogy az anyagi jelenlétet és súlyt változatlan állandóságnak lássák. Ha mázas külsődlegességében soha nem látjuk igazán az emlékművet, megkísérlem feltörni eidetikus burkolatát, lazítani a jelentésen, láthatóvá tenni az emlékezet tevékenységét az emlékművekben. Abban reménykedem, hogy ilyesfajta kritika mentheti meg megemlékezésre szolgáló *ikonjainkat* attól, hogy a megemlékezés *idoljává* szilárduljanak.²¹

Egy közösség emlékművei ugyanis túl gyakran öltik fel a halotti maszk lakkozott, fényezett burkát, ami nem reflektál a jelen emlékeire, nem válaszol a kortárs problémákra. Ahelyett, hogy egy már megszentelt emléket szentélybe helyezne, ez a tanulmány egyedülállóan tanulságos betekintést nyújthat az emlékmű belső életébe – a háborgó társadalmi, politikai és esztétikai erőkre – amelyeket általában elfed az emlékmű hallgatag külseje. Azáltal, hogy újra bevonjuk a látókörünkbe az emlékműkészítés folyamatát, élettel töltjük meg magát az emlékmű eszméjét, ezáltal emlékeztetve minden hasonló kulturális terméket létrejöttükre, alapvető megkonstruáltságukra.

Ennek érdekében kiterjesztem a holokauszt-emlékművek életét és textúráját, hogy magukba foglalhassák: megtervezésük idejét és helyét; a tényleges megépítésüket a történelmi és politikai realitások közepette; végleges formájukat a nyilvános tereken; helyüket a nemzeti emlékezet viszonyrendszerében és állandóan változó-fejlődő életüket a közösségeik és a zsidó nép tudatában az idők során. Ezeket a dimenziókat szem előtt tartva, nemcsak azokat a módozatokat vizsgáljuk meg, ahogyan az egyes emlékművek megteremtik és megerősítik a holokauszt korszakának partikuláris emlékezetét, hanem azokat a módozatokat is, ahogyan az események visszatérnek az emlékművek által formált

politikai életbe. Együttvéve, ezek a lépcsőfokok az emlékezet valóságos tevékenységét foglalják magukban, amellyel az elmúlt korszakok műtermékei új életre kelnek a jelen pillanat által, még akkor is, amikor a körülöttünk lévő világ megértését is befolyásolják.

Általánosabb szinten, minden emlékműtől megkérdezhetjük, hogy milyen jelentések születnek akkor, amikor az időbeli szférát anyagi formára alakítják át, amikor az idő a térbe omlik bele, egy metafora, mely ettől kezdve a mércéje és megértésének eszköze lesz. Az emlékművek hogyan viszik színre az időt és az emlékezetet? Hogyan kényszerítik az időt határok közé, az emlékezetet homlokzat mögé? Mi az idő viszonya a helyhez, a helyé az emlékezethez, az emlékezeté az időhöz? Végül, két alapvetően kölcsönös kapcsolatban álló kérdés: Egy bizonyos hely hogyan formálja egy bizonyos időről szóló emlékeinket? Az elmúlt időnek ez az emléke hogyan formálja a jelen pillanat megértését?

Az emlékművesítés tevékenysége iránti figyelmünk révén arra is emlékeztethetjük magunkat, hogy a nyilvános emlékezet konstruált, hogy az események megértése az emlékezet konstrukciójától függ, és hogy a történelem emlékművek által létrehozott megértésének válfajai világi következményekkel járnak. Ahelyett, hogy engednénk a múltat emlékműi formában megkövülni, magával az emlékművel fogjuk felélénkíteni az emlékezetet – ami által az események, a feldolgozásuk és az emlékműveknek az életünkben játszott szerepe élő marad, soha nem befejezett. Ennek fényében úgy látjuk, hogy a holokauszt-emlékművek teljesítménye nem a történelem és emlékműi megjelenítése közötti valamely mérhető távolságon múlik, hanem a magán- és a nyilvános emlékezet összhangján, azon az emlékezeti tevékenységen, amellyel a múltra reflektáló tudat elkerülhetetlenül beleveti magát a jelen történelmi pillanatba.

Nem elegendő megkérdezni, hogy az emlékműveinknek emlékeztetniük kell-e a holokausztra vagy nem, vagy hogy hogyan emlékeztetnek rá. Azt is meg kell kérdeznünk, hogy a mostani pillanatra hogyan válaszoljunk az emlékezetbeli múltunk fényében? Fel kell ezáltal ismernünk, hogy az emlékezet formáját nem lehet elválasztani a javára végzett tevékenységtől, és hogy a következmények nélküli emlékezés magában hordja saját elpusztításának magvait. Mert ha csak passzívan csupán ezeknek az emlékműveknek a kontúrjait vennénk észre, ha

megvizsgálatlanul hagynánk genezisüket és a megemlékező művészet nem változtatna meg bennünket, azt lehetne mondani, hogy egyáltalán nem emlékeztünk.

ANGOLBÓL FORDÍTOTTA:
SEBES GÁBOR

Bevezető a szerző The Texture of Memory, Holocaust Memorials and Meaning című könyvéhez, amelyről Vajda Júlia írt ismertetőt (Emlékezés a Gonoszra) 2002/4-es számunkban.

Az illusztrációkon a Cion-hegyi pusztulás pincéje és a holokauszt-múzeum kertjének emlékfala látható.

JEGYZETEK

1 Arthur Danto: „The Vietnam Veterans Memorial”, *The Nation*, 1986. aug. 31., 152. o. Ezt a bizonyos definíciót az emlékmű egy különben kiváló elemzésében Marita Sturken megismétli, „The Wall, the Screen, the Image: The Vietnam Veterans Memorial”, *Representations* 35 (1991. nyár), 118–142. o.

2 Friedrich Nietzsche: *The Use and Abuse of History* (New York, 1985) 14–17. o.

3 Lewis Mumford: *The Culture of Cities* (New York, 1938), 438. o.

4 Broszat megjegyzéseinek teljes, sokkal összetettebb kontextusát illetően ld. Saul Friedländerhez írt leveleit és Friedländer kiváló válaszait, amelyeket először a *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 36, no. 2 (1988. április) száma 339–372. oldalán nyomtattak ki, majd lefordították és kiadták, mint „Martin Broszat/Saul Friedländer: A Controversy about the Historicization of National Socialism”, a *Yad Vashem Studies* 19 (1988. ősze) 1–47. oldalán; szintén kinyomtatták a *New German Critique* 44 (1988. tavasz-nyár) 85–126. oldalán. Broszat és Friedländer levélváltásához a gyűjtőszikrák eredetileg Friedländer válasza adta Broszat „Plädoyer für eine Historisierung des Nationalsozialismus” (Védőbeszéd a nemzetiszocializmus historizálása mellett) c. írására, *Merkur* 39 (1985), 373–385. o.

Broszat különös viszonyulása az emlékművekhez megnyilvánul a „mitikus emlékezethez” fűzött megjegyzéseiben, amit megkülönböztet a „tudományos belátástól” (*New German Critique* 44 (1988. tavasz-nyár), 90–91. o.

5 Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass. and London, 1988), 280. o.

6 Pierre Nora: „Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* 26 (1989), 13. o. Eredetileg megjelent in Pierre Nora: „Entre Mémoire et Histoire”, *Les lieux de mémoire*, vol. 1. La République (Paris, 1984), xxvi.

7 John Hallmark Neff: „Introduction (to Public Art): Daring to Dream”, *Critical Inquiry* 16 (1990. nyár), 857. o.

8 Ld. Maurice Halbwachs: *Les Cadres sociaux de la mémoire* (Paris, 1952); szintén ld. *La Mémoire collective* (Paris, 1950).

9 A „Forwort”-ból, Sefer Jizkor lö-kedosei ir (Przedeczi) Psajck Churbanot Ha’soa, 130. o., idézi Jeack Kugelmass és Jonathan Boyarin, szerk.: *From a Ruined Garden: The Memorial Books of Polish Jewry* (New York, 1983), 11. o.

10 A hiányzó sír szindrómáról ld. Joost Merloo „Delayed Mourning in Victims of Extermination Camps”, in Henry Krystal, szerk. *Massive Psychic Trauma* (New York, 1968), 74. o.

11 Ld. ennek a kiállításnak a katalógusát, szerk. Werner Fenz,

Bezugsunkte 38/88 (Graz, 1988). Ezt az installációt hosszabban tárgyalom a negyedik fejezetben.

12 Ebbe a projektbe mind a művész, mind a kurátor részéről betekintést nyújt Hans Haacke: „Und Ihr habt doch gesiegt, 1988” és Werner Fenz: „The Monument is Invisible, the Sign Visible”, in *October* 48 (1989. tavasz), 75–87. o.

13 Ld. Albert Elsen: „What We Have Learned about Modern Public Sculpture: Ten Propositions”, *Art Journal* 48, no. 4 (1989. tél), 291. o. Ld. még Albert Elsen: *Rodin’s „Thinker” and the Dilemmas of Modern Public Sculpture* (New Haven, 1985).

Anélkül, hogy túlságosan frivolak lennének ebben az összefüggésben, elgondolkodhatunk azon, hogy Nam June Paik videoművész holokauszt-emlékműve hogyan nézne ki. Egyetlen végtelenített videoszalag lenne, újra és újra visszajátszva egy koncentrációs táborban vagy deportálási színhelyen felvett képeket? Vagy egy minden célra alkalmas emlékművet készítené, egy márványtömböt, benne egy monitorral, amely bármilyen végtelenített megemlékező szalagot lejátszana, amelyet beléhelyezünk? A naptól és helytől függően, ez a kő és videoszalag megemlékezhet Auschwitzról, Hirosimáról vagy az I. világháborúról – hogy tetszőleges számú jövőbeli katasztrófát ne is említsünk.

14 Példáért ld. Albert E. Elsen: *Modern European Sculpture, 1918–1945: Unknown Beings and Other Realities* (New York, 1979), 122–125. o.

15 Ld. Janet Blatter: „Art from the Whirlwind”, in Janet Blatter és Sybil Milton, szerk.: *Art of the Holocaust* (London, 1982), 22–35. o.

16 Az irodalmi tanúságtétellel kapcsolatos nehézségek sokkal átfogóbb tárgyalását ld. James E. Young: „Interpreting Literary Testimony: A Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs”, *New Literary History* 18 (1986–87. tél), 403–423. o.

17 Amint számíthatunk rá, még az absztrakt emlékművek legnépszerűbbjé is rákényszerítették, hogy engedelményt tegyen a közönsége figuratív igényeinek. Mivel nyilván elégedetlenek voltak önmaguk tükörképével a fekete márványfelületen, némelyik veterán „valóságos katonák” figuratívabb megjelenítését követelte a közelben. Ennek eredményeképpen három reprezentatív katonát adtak a létesítményhez – amelyeket valószínűleg ápolónők figuratív alakja követ még, mert ők is Vietnamban szolgált veteránok.

A Lin eredeti koncepciójának kiegészítéséről hozott döntésről folytatott vitáról ld. Elisabeth Hess: „A Tale of Two Memorials”, *Art in America*, 1983. április, 120–127. o. és Charles L. Griswold: „The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography”, *Critical Inquiry* 12 (1986. nyár), 688–719. o. Ld. még Jan C. Scruggs és Joel Swerdlow: *To Heal a Nation: The Vietnam Veterans Memorial* (New York, 1985).

18 Peter Bürger: *The Theory of Avant-Garde* (Minneapolis, 1984), 87. o. Bürger a művészet „funkcionális elemzését” a műalkotás „társadalmi hatásának (funkciójának) megvizsgálásaként” határozza meg, „amely a magából a műből áradó stimulusok és a szociológiailag meghatározható közönség együttlétének eredménye”.

19 Marianne Doezema: „The Public Monument in Tradition and Transition”, in *The Public Monument and Its Audience* (Cleveland, 1977), 9. o.

20 Robert Musil: „Monuments”, in *Posthumous Papers of a Living Author* (Hygiene, Colo., 1987), 61. o.

21 Az emlékművek hasonló kritikájára tettem javaslatot sokkal durvább formában a „Memory and Monument” c. tanulmányban, in Geoffrey H. Hartman, szerk.: *Bitburg in Moral and Political Perspective* (Bloomington, 1986), 112. o.; kibővített formában James E. Young: *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation* (Bloomington, 1988).

Az „ikonoklázma és az idolátria harca” sokkal jobban körvonalazott, kiváló tárgyalásáért ld. W. J. T. Mitchell: *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago and London, 1986), 160–208. o.