

*Sidra DeKoven Ezrahi*

## *A hitelesség kérdése, avagy kinek van joga ahhoz, hogy beszéljen?*

**E**z a roppant szépirodalmi anyag, amely a holokauszt után s annak árnyékában keletkezett, különböző szemüvegekkel vizsgálható, s így a jelentéstartalmak és az ábrázolásmódok egymástól élesen elhatárolt halmazaira bontható. Hogy milyen szemüveget használunk, az erősen jellemzi és befolyásolja a történelem és a képzelet kölcsönhatásának értelmezésmódját. Amikor tehát ezt az irodalmat több mint fél évszázaddal a táborok felszabadítása után tanulmányozzuk, egyúttal óhatatlanul állást foglalunk bizonyos kritikai és elméleti felfogásmódok mellett, és állásfoglalásunk éppúgy magyarázatra szorul, mint a vizsgált szövegek. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy ismeressem a holokauszt irodalmának kutatásában kialakult főbb megközelítési módokat vagy tipológiákat, amelyeknek mindegyike más-más episztemológiai, esztétikai és etikai alapokon nyugszik, és a hitelesség különböző jogcímeire építve különböző kulturális kánonoknak igyekszik érvényt szerezni.

A holokauszt tanúinak és túlélőinek száma egyre fogyatkozik, és ez sürgető érzéssel tölti el azokat, akik még élnek közülük, hiszen a tanúságtétel küldetése nem tűr halasztást; ám mindeközben egyes érzések övezik a képzelet szerepét. A pusztítás nagysága és a modern kultúra – a tömegmédiának köszönhető – széles körű elterjedése sajátos aggodalmakat, egyfajta féltékenykedést ébresztett azokban, akik önmagukat tekintik a kollektív emlékezet őrzőinek: attól tartanak, hogy mások leutánozzák és kisértítik azt, amit ők egyszerűnek, megismételhetetlennek érznek. A „le droit de parole”, a szó-lás jogának határait és illetőségi körét kijelölni törekvő magatartás kétségbe vonja azt a szabadságot, amit a művészi ábrázolás általában élvezni szokott. Amikor irodalmi szövegek – csakúgy, mint a szobrok vagy az emlékművek – a rituális, konszenzusos tér részeivé válnak, e sajátos tér dimenzióihhoz illeszkedve jelentős

változásokon mennek keresztül. Paul Celan *Hálflügája*, mely a háború végén keletkezett Romániában, s melyet aztán Nyugat-Németországban fölvettek a megemlékezések műsorába, és belekerült az ottani tankönyvekbe, talán a leggyakrabban előadott költemény lett a háború utáni Európában. Egy ilyen vers minden emlékezőnek jót tesz, amikor romboló potenciáljától megválva része lesz a jóváhagyás rituáléjának, amely a nagy megrázkódtatás után a társadalmi rend fennmaradását biztosítja. A megemlékezés alkalmi és a művészet, a tárgyi emlékek és a műalkotások szoros, ám ellentmondásos közelsége az előadó-művészetekben és a múzeumokban valamelyest érzékelhetővé teszi azt a feszültséget, amely egyfelől a múlt közmegegyezéssel oltalmazása, másfelől pedig a múlt és a jelen szabad vására között fennáll.

A holokauszt legtöbb ábrázolásában makacsul tartja magát az a feltevés, hogy mivel a gázkamrákban meghaltak már nem emelhetnek szót magukért, minden megszólalás egyfajta vélelmezés, megközelítése annak a szónak, amely ama végső, végleges helyről nem juthatott ki a világba. Mindezek után az elhangzott szavak a hozzáférhetőség foka, a tanú vagy a tanúságtétel kivételes rangja, valamint a hitelesség viszonylagos jogcíme és a művészi szabadság alapján méretnek meg. Ez a felfogás jelenik meg igen határozottan Claude Lanzmann *Soá* című kilencórás filmjében: a holokauszt, a „soá” legvégső formájában a krematóriumban játszódott le, s ezért csakis ott játszható *újra*. Ilyenformán a zsidók második világháború alatti üldöztetésének minden aspektusa egy-egy állomásként jelenik meg azon a vasútvonalon, mely – a francia író, David Rousset közvetlenül a háború után alkotott kifejezésével élve – a „l’univers concentrationnaire”, a koncentrációs táborok világa kellős közepébe vezet.

Az alábbiakban vizsgált álláspontokat az a felismerés határozza meg, hogy a koncentrációs



Köbányai János fotója. New York, 2006

világmindenség valóban koncentrikus körökből áll, s e mindenség középpontját a gázkamrák alkották afféle „fekete lyuk” gyanánt; hogy Drancyba kerülni azt jelentette: úton lenni Auschwitz felé; s hogy ezzel szemben, ha valaki a háborús éveket az erdőben rejtőzve töltötte, mint Aharon Appelfeld, vagy parasztok bújatták, mint Ida Finket, akkor ennek az univerzumnak a külső köreiben tartózkodott az illető. E logika szerint a különböző vonatkozási vagy kiindulási pontok nem egyaránt érvényesek, hanem a voltaképpeni „eseménytől” való távolság különböző fokozatait jelölik (Ezrahi, 1997). Ez az álláspont, mint önkéntelen reflex érthető ugyan, ám csábításai idővel az erkölcsi imperatívusz tekintélyébe burkolóznak, súlyos következményekkel fenyegetvén az irodalmi vállalkozás jövőjét. A szembefordulás ezzel az imperatívusszal minden esetben a határok átlépését jelenti, és aki ezt teszi, arra könnyen rásüthetik, hogy nem hiteles, hazudik, sőt rombolóan kártékony. E tanulmányban előbb megkíséreltem feltérképezni a „hitelesség” paramétereit, majd azt igyekszem megmutatni, hogy pontosan az e paramétereken *túl* fekvő „veszélyes” térségben kezd kibontakozni egy olyan alternatív etikai

diskurzus, amely szerencsésebben és demokratikusabban válaszol a velünk szemben *itt és most* adódó kihívásokra.

ILLO TEMPORE:  
HITELES IDŐK ÉS HELYEK

A holokauszt ábrázolását illető, leginkább „fundamentalista” vagy abszolutista hozzáállásnak az a felfogás tekinthető, amely csak a magukban a gettóknak vagy táboroknak keletkezett írásokat fogadja el hitelesnek, azt állítván, hogy ezek tanúságtevő értéke kizárólag ahhoz a helyhez és időhöz kapcsolódhat, viszont minden olyan írás, amely a háború után keletkezett, csakis árnyéka lehet az igazi tárgynak, még ha ugyanaz az író írta is, hiszen ő ekkor már nem „áldozat”, hanem „túlélő”. Az effajta megközelítés, amely megsemmisíti a térközt „a szenvedő ember és az alkotó ész” (T. S. Eliot) között, s a gettóknak és táboroknak keletkezett művészetet úgyszólván a tárgyi emlékek rangjára emeli, nagyobb érvényességet tulajdonít azoknak a jiddis költeményeknek, amelyeket Abram Sutzkever még a vilnai gettóban írt, mint ugyanazon költemények ugyanezen költő általi átköltéseinek vagy ugyanarról a témáról a háború után írt más verseinek (Sheintuch). Jichák Katzenelsonra, aki a varsói gettóban átélt szenvedések és az ott szerzett tapasztalatok nyersanyagából írta meg *Az öldökölt zsidó nép éneke* címen ismert jiddis nyelvű versciklusát, majd a vitteli átvonuló táborban elásta a kéziratot, s Auschwitzban halt meg, úgy tekintettek a háború sújtotta Európában, mint zsidó sorstársai haláltusájának és szenvedéseinek megörökítőjére. Ahogy Katzenelson halála után Mordeháj Tannenbaum, az ellenállók vezére fogalmazott a biaiistoki gettóból Palesztinában élő nővérének küldött levelében: „Minderről írt, amit csak elgondoltunk, amit éreztünk, amit elképzeltünk. Mi csak nyomorúságunk romhalmazát adtuk neki, s ő abból örökkévalót alkotott, megénekelte azt, ami közös birtokunk volt” (Poliakov). David Fogel, a nyughatatlan héber költő, aki Kelet- és Közép-Európa nagy részét bejárta, mielőtt örökre eltűnt a haláltáborban, megálljt parancsolt az időnek, és ezeket a sorokat írta le: „Rontó szelek csapnak a világra / S még egy pillanatra voltam itt” (Fogel).

E legszigorúbb mérték szerint a leghitelesebb szöveg a magyar zsidó költő, Radnóti Miklós

utolsó verseinek szövege. Radnóti harminchárom éves korában halt meg egy hosszú erőltetett menetben a háború végén. Viharkabátja zsebéből tíz vers került elő, amikor Magyarország felszabadulása után több mint egy évvel kiásták testét a tömegsírból. E művek egy műveltség kimúlásának megfogalmazásaként és tárgyi emlékeként egyaránt számot tarthatnak a hitelességre.<sup>1</sup> Meg kell azonban jegyeznünk valamit, amiről pedig gyakran megfeledkeznek: hogy ezekben az utolsó, vérrel szennyezett strófákban minden, még maga a klasszikus versforma is, a költő képtelen sorsa elleni *tiltakozást* kiáltja világgá:

*Bolond, ki földre rogyván*      *fölkél és újra lépked,*  
*s vándorló fájdalomként*      *mozdít bokát és térdet,*  
*de mégis útnak indul,*      *mint akit szárny emel,*  
*s hiába bírja árok,*      *maradni úgyse mer,*  
*s ha kérdezed, miért nem?*      *még visszazól talán,*  
*hogy várja őt az asszony*      *s egy bölcsebb, szép halál.<sup>2</sup>*

A fennmaradt kéziratok és rajzok közül sok a vilnai, íódzi és theresienstadti gettókból folytatott kulturális tevékenységek, az ott rendezett költészeti vetélkedők és rajzversenyek, valamint a megszállt Varsóban és más helyeken megjelent irodalmi kiadványok valószínűtlen „laboratóriumból” került ki. Az effajta tevékenységeket olyan nagyra értékelték, hogy Abram Sutzkever jiddis író, aki *A sár gyermeke* című költeményével „a vilnai gettó díját” nyerte el, egy vakmerű és jószerivel példa nélkül álló mentőakcióval repülőgépen a Szovjetunióba szállították az erdőből, ahol a partizánokkal bujkált.

Tadeusz Borowski, Auschwitz lengyel túlélője, aki közvetlenül a felszabadulás után írta elbeszéléseit München mellett egy hontalanoknak létrehozott táborban, hat évvel később pedig öngyilkos lett, mind a körülményeket, mind írásainak tárgyát tekintve azt a közelséget tárja elénk, amelynek révén bizvást tekinthetni őt „ama” hely legközelebbi tükrözésének.

#### AD HOMINEM: HITELES EGYÉNEK

Az idő- és térbeli közelségnek tulajdonított hitelesség hierarchiájával párhuzamos az egyének hierarchiája. Ennek logikája azt írja elő, hogy a háború után a túlélők vagy akár a túlélők gyermekei által alkotott irodalmi művek olyan tekintéllyel bírnak, amelyben nem osztoz-

hatnak azok, akik nem voltak ott. Primo Levi Olaszországban írt emlékezése, az *Ember ez?* és Jorge Semprun francia regénye, *A nagy utazás* az Auschwitzból, illetve Buchenwaldból való szabadulás után évekkal és a táborok helyszínétől több ezer kilométernyi távolságban íródott, mégis a személyes hitelesség olyasféle jegyeit viselik magukon ezek a művek, mint amilyenek az öregedő túlélők karjára tetovált sorszámok. Bár sok olvasó kimondatlanul is megkülönböztetést tesz a zsidó és nem zsidó áldozatok között, az olyan nem zsidó írók, mint Borowski vagy Semprun megszólalásának a táborban töltött évek kölcsönöznek sajátos tekintélyt, s ezt különös módon csak tetézi az a „szabadság”, mely abból adódik, hogy ők politikai foglyokként bizonyos értelemben maguk „választották” a sorsukat, nem pedig a sorsuk „választotta” őket, mint a zsidókat.

Az effajta ad hominem tekintély szabja meg, hogy egy-egy író milyen mértékig élhet a költői szabadsággal. Az a hitelesség, amelyre Levi auschwitzi memoárjának köszönhetően szert tett, az olyan későbbi fantáziaszüleményekre is kiterjedt, mint *A periódusos rendszer*. Semprun *A nagy utazás*ának életrajzi jellege elkendőzte az experimentális műformát, azt a prousti narratívát, amely a koncentrációs tábor felé zakatoló, lezárt tehervagon belsejében bontakozik ki, ám az emlékezés terében és idejében lebeg. Abba Kovner háború utáni héber expresszionista költészetét azzal a hódolattal, ha nem is széles körű megértéssel fogadták, amely az egykori partizánvezért övezte, azt az embert, aki nem csupán rabja volt a vilnai gettónak, hanem „ki is verekedte” magát onnan.

Art Spiegelman annak a tekintélynek a birtokában, amely őt mint holokauszt túlélő fiát megillette, merészen túllépett a nyelv és a tárgy közmegegyezései korlátain. *Maus I* és *Maus II* című képregényében a zsidó áldozatokat és túlélőket úgy jelenítette meg, mint egereket, a náciakat pedig, mint macskákat, s egyúttal bizonyos erkölcsi konvenciókat is megsértett, amikor nyíltan beszélt a túlélők családjaiban fellelhető patológikus viselkedésformákról – amit előtte legfeljebb hivatásos terapeuták engedhetek meg maguknak. Ezt a kilengést kelleltlenül bár, de mégis elnézték neki, mint „családtagnak”.

Az effajta hitelesség még a legvakmerőbb ellennarratívákra is kiterjedhet. Jurek Becker, a íódzi gettó gyermek túlélője, aki már a háború utáni Kelet-Németországban vált felnőtté,

*Hazudós Jakob (Jakob der Lügner, 1969)* címmel írt előbb regényt, majd filmet. Alapötlete egy „jólesőbb” valóság kitalálása, mint amilyen a horogkereszt jegye alatt borul a zsidókra. A külvilág Jakob Heym képzeletbeli rádióján át szűrődik be a gettóba, aki a maga költötte jó hírekkel igyekszik semlegesíteni a többi gettólakó egyre növekvő kétségbeesését. Az egész narratíva premisszája az az episztemológiai, esztétikai és morális feltevés, miszerint a nácik tettei, a gettók és a táborok univerzuma nem „indexálható” – s hogy következésképpen egy akarati aktussal eltörölhető. Jakob véletlenül meghall egy „valódi” híradást egy orosz hadosztály elhelyezkedéséről, és ennek alapján agyalja ki meséjét, amelyben a szövetséges csapatokat már csak néhány kilométer választja el a gettótól. A történetnek azon a pontján, ahol már-már a gettó felszabadítására kellene hogy sor kerüljön, a „valóságos időben” a gettó felszámolására és az összes zsidó deportálására hangzik el a parancs. Ez a regény, mint a holokauszt egyik legelső ellennarratívája, bármely más túlélő elbeszélésehez hasonlóan mégis kénytelen meghátrálni a történelem kérlelhetetlen ereje előtt, amely végül minden áldozatán felülkerekedett, s véglegesen eltörölvén a vigasztaló fikciót, újfent csak tényleges sorsukra bízta a zsidókat. A film utolsó jelenete egy marhavagonban játszódik.

Ezzel szemben egy olyan szerző, mint D. M. Thomas, aki walesi költő és regényíró lévén etnikailag, kulturálisan és élményanyagában is igen távol áll az általa megjelenített eseményektől és kultúráktól, még ezzel a végső történelmi imperatívusszal is igen fesztelenül bánik. *A fehér hotel* című angol regényének utolsó fejezetében „feltámasztja” hősnőjét, aki Babij Jar tömegsírjában veszett oda, s ezzel olyan isteni előjogot gyakorol, amelyet még senki sem idézett meg a túlélők közül. A regényről folytatott kritikai disputa során leginkább a történelmi források megkérdőjelezhető használatát vetették az író szemére, de valójában az ilyen viták lényege a radikálisan revizionista ábrázolási módokat illető költői szabadság nyilvános megtagadása az olyan íróktól, akiket a bírálók felfogása szerint nem fűz hiteles kapcsolat az ábrázolt eseményekhez. Ami a költői szabadság korlátait – Saul Friedländer kifejezésével: „az ábrázolás korlátait” – illeti, a Thomas regényéről folytatott vita is példaértékű volt. Ahol a művészi ábrázolás kimondottan szembeszáll a történelemmel – miként Thomas regényének végén,

Becker narratívájának elejétől a végéig, Roberto Benigni eleve „favola”, azaz mese gyanánt meghatározott *Az élet szép* (1998) című filmjében, és Radu Mihaileanu szintén 1998-ban készült *Életvonat* című alkotásában történik –, ott gyümölcsöző vitára ad alkalmat annak az irodalmi képzeletnek etikai és esztétikai dimenzióit illetően, amely megmutathatja, hogy a világ milyen „lehetett volna” vagy milyennek „kellett volna lennie”. Mint látni fogjuk, ez a fajta érzékenység a nyolcvanas és kilencvenes években terjedt el szélesebb körben.

Ahol a hamisítás nem magának a szövegnek kimondott premisszája, hanem a szerző adja ki magát másnak, mint aki ő valójában, ott a kritika a tettetés, az elfojtás és az „ott voltam” kétes előjogának jogtalan kisajátítása körül forog. A lelkes olvasóközönség előbb megadta, utóbb pedig megvonta a hitelességet Benjamin Wilkomirski *Töredékek* című könyvétől.<sup>5</sup> Wilkomirski szaggatott narratívájában a visszanyert emlékezet töredezett jellegét megjelenítő irodalmi áttörést ünnepelték mindaddig, amíg hitelt adtak annak az állításnak, hogy a szerző kisdéd korában a legborzalmasabb kegyetlenkedéseket élte át a majdaneki és az auschwitz–birkenauai lágerekben. De amikor beigazolódott, hogy a szerző nem az, akinek mondta magát – avagy jóindulatúbban fogalmazva: hogy betegsége egy deportált zsidó életében találta meg „objektív korrelatívumát” –, sok olvasó nem tudta, hogy végtére is milyen értéket tulajdonítson egy ilyen természetű vállalkozásnak. Egyesek azok közül, akik a szöveget az ábrázolás nyelvének megújításaként szerették volna megmenteni, megpróbálták az emlékiratot „regény” gyanánt újraértelmezni, mintha csak a regényforma a hamis történelmi dokumentumok és koholt önéletrajzok hulladékgyűjtője lenne. Az erről folytatott viták különösen hasznosak, mert segítenek meghatározni a katasztrófa tapasztalatának megfelelő nyelv kutatásának szakaszait és határvonalainak változását.

#### TEXTUÁLIS HITELESSÉG

Ezzel eljutottunk a vélelmezett hitelesség azon területére, amely nem az időben, a térben avagy személyekben, hanem műfajokban és a tulajdonképpeni „eseményhez” való hozzáférésre vagy az attól való távolságra vonatkozó generikus jogigények hangoztatásában jelenik meg.

A dokumentarista vagy akár áldokumentarista irodalom a hitelesség hatását kelti még akkor is, amikor módfelett lazán bánik a tényekkel. Peter Weiss német drámaíró *Vizsgálat* című dokumentumdrámáját a Frankfurtban 1963 és 1965 között lefolytatott Auschwitz-per jegyzőkönyveiből vett idézetekre építette. Darabjának hitelessége az okmányszerű bizonyítékokon s magának a bírósági eljárásnak a szerkezetén alapul – bizonyos körökben ez hátrálhatta el az arra irányuló kritikát, hogy Weiss a légerek rendszerét marxista szempontból közelítette meg. A dokumentarista álca lehetővé teszi, hogy Weiss a „kiválasztottság” vagy kivételesség mindennemű fogalma ellen átfogó támadást indítson. „Auschwitz az én szememben egy tudományos eszköz, amelyet bárki igénybe vehetett volna bárki másnak a kiirtására – jelentette ki Weiss, aki maga is német anya zsidó apától született gyermeke volt. – Ami azt illeti, ha a kártyák más-hogy keverednek, a zsidók akár a náci oldalára is kerülhetnek volna: lehettek volna ők a népirtók. *A vizsgálat* egyetemes emberi probléma.” (Clausen 132). A nyolcvanas években Jehosua Szobol izraeli drámaíró folytatta ezt a gondolatmenetet: a vilnai gettó életét megelevenítő színdarabjaiban az emlékezet és a dokumentum érvényessé tevő nyelveit egy olyan performatív szövegösszefüggésben egyesítette, amely a mai Izraelben veszi napirendre a hatalom és a kiválasztottság erkölcsi kihívásait.<sup>4</sup>

Az ábrázolt tárgyat legjobban megközelítő szépprózai nyelv egyfajta „koncentrációs realizmus”.<sup>5</sup> Említettük már Tadeusz Borowski elbeszéléseit, melyek közvetlenül a háború után keletkeztek. Ezek a narratívák egy olyan felfüggesztett jelen időben játszódnak, amelyből nincsen kijárási sem a múltba, sem a jövőbe, sem az álmok, az emlékezet vagy a metaforák világába. Borowski 1951-ben elkövetett öngyilkosságát gyakran úgy „olvassák vissza” életművébe, mint Auschwitz által formált és meghatározott életének kikerülhetetlen lezárását. Ezt a hermeneutikai eljárást más öngyilkos írókra, Paul Celanra és Primo Levere is alkalmazni szokták.

Az egymástól olyannyira különböző írók elbeszéléseiben, mint Tadeusz Borowski és Aharon Appelfeld, az ábrázolás vezérelve egyfajta determinizmus, az emlékezés mitikus szerkezetéhez való merev ragaszkodás, ami nem igazán enged teret bármifajta későbbi életnek. Még maga az írás aktusa sem kínál egy másik súlypontot.

## INTERPRETÁCIÓS KÖZÖSSÉGEK:

## „A HITELESSÉGEN TÚL”

Azt a kritikai megközelítést, amely a hitelességet makacsul egy bizonyos fizikai, időbeli, személyes vagy generikus pontra korlátozza, és minden „nem autentikus” kérvényezőttől megtagadja az érvényesítést, vég nélkül ki lehet terjeszteni. Ha ezt, mint a szépirodalmi szövegek megítélésének kritériumát mereven alkalmazzák, nyomban érzékelhetővé lesz az effajta kizárólagos elvek képtelensége és veszélyessége. David Grossman *Láúd a „szeretet” címszó alatt* című héber nyelvű regénye első részében Momik, a kilencéves hős, akinek a tudatán az elbeszélés átszűrődik, túlélők gyermeke lévén, olyan hitelességre tart számot, amelyet még maga az izraeli író sem igényelhet magának. Momik jegyzetfüzete, amelyben a kisfiú megpróbálja a lehetetlent: szülei el nem mondott „odaíti” életének leírását, ilyenformán egyfajta „dokumentum” lesz, maga a regény pedig ennek a magyarázata. A regény további három része már tisztán a képzelet műve, amely csakis Momik kényszeres dokumentálási erőfeszítéséből merítheti hitelességét. A regényt örömmel üdvözlő abszolutisták közül egyesek Momikot, mások magát Grossmant köszöntötték, mint vélhetően túlélők gyermekét; mások viszont *éltették* Grossmant, mert *nem* túlélők gyermeke, s így áthágta az ábrázolás korlátait.

Ahhoz, hogy Grossman „szabálysértő” írásának természetét és hatását teljes mélységében megértsük, túl kell lépnünk azon, hogy az ábrázolás egyedüli próbakövének a hitelességet és a kivételességet tekintsük. A dologban az a megdöbbentő, s végső soron roppant felszabadító, hogy ahol nem a hitelesség, hanem valami másfajta igazságigény strukturálja a képzeletet, ott az elbeszélés hagyományosabb formái és a megszokottabb irodalmi metaforák ismét elérhetővé válnak. Különböző interpretációs közösségeken belül a példátlan tapasztalatnak megfelelő „egyedi” nyelv keresése átadja helyét a művészi konvenciók helyreállítására irányuló törekvésnek, amely a kataklizma után a társadalmi rend helyreállításának a módszere és a trauma előtti múlttal összeköttetésben lévő jövő visszaszerzésének igényét fejezi ki. Az időrendiség egyszerű elbeszélő elve alapján az én túlélhetősége vagy a zsidó theodicaea alapján a csoport túlélhetősége biztos menedéket nyújt a mélyebb emlékezet számára, és alternatív kiinduló- és célpontot a

sajátos emlékezetek számára. Az ilyen szövegek elsődlegesen egy édeni, sérthetetlen személyes és közösségi múltat utalnak. A túlélők írásainak zömét az angolul író Ilona Karmeltől a cseh nyelven megszólaló Ladislav Fuksig, csakúgy, mint a bizonyos mértékig a „midrási” képzelettől ihletett irodalom nagy részét Elie Wiesel francia nyelvű munkáitól I. B. Singer jiddis életművéig, a túlélés valamely nagyszerű narratívájának címszava alatt tárgyalhatjuk. Egy ilyen narratívába még a komikum is belefér, ha a komikum megint csak arról szól, amilyenek a világnak lennie kellene, amilyen a világ volt, „amikor még világ volt”, ahogyan Karmel mondja, amilyenek a világ a megváltás örökön rejtőzködő csillaga alatt mutatkozik.

A megszokott kulturális nyelv és a helyi tájak újratanulása vagy a visszatérés azokhoz is annak a jele, hogy a küzdelem már nem a hitelesség és a kizárólagos tekintély kérdésein alapul, és nem is ilyen kérdésekkel nyer megoldást. Különös módon a történeti anyag olyan megközelítése, amely számot vet az attól való távolságunk növekedésével, és már nem annyira maguknak az eseményeknek az ábrázolására, mint inkább az emlékezet, a gyász és a különböző interpretációs közösségekben történő rekonstrukció „munkájára” összpontosít, jóllehet kulturális értelemben „lokálisabb”, mégis hasznosabb a globális megértés és az egyetemes etikai örökségek szempontjából.

Az idő múlása határozottan dimenziója ennek a vállalkozásnak. A háborút követő években a túlélők az egész világon szétszórt maradékot jelentették, akár anyanyelvükön írtak idegenben, akár választott hazájuk nyelvén – Paul Celan németül Párizsban, Abram Suckever jiddisül, Ida Fink lengyelül, Dan Pagis és Aharon Appelfeld héberül Izraelben, Elie Wiesel franciául, Ilona Karmel angolul az Egyesült Államokban. (A szabályt erősítő kivétel Primo Levi, aki a háború után visszatért szülővárosába, Torinóba, helyreállítván a kapcsolatot olasz anyanyelvével – és édesanyjával. Ezt a kiváltságot vajmi kevesen élvezhették a túlélő írók közül.)

De már az első nemzedéken belül a leginkább érintett közösségekben sajátos kulturális programok kezdtek meghatározni a múlt ábrázolását. Izrael, Németország (az újraegyesülés előtt és azután), valamint a volt Szovjetunió országai példázják a legdrámaiban, hogy a hitelesség szorgalmazása helyett újabban a múltnak és a jelennek a jelen kontextusában való kifeje-

zettebb szembesítése kerül előtérbe. E folyamat során a holokauszt megmagyarázhatatlan történelmi eseménye, amelyről csak tanúskodni lehet, átváltozik a háború utáni esztétika és etika paradigmájává, avagy végső referenciájává. Izraelben a kollektív rehabilitációra és az elfojtott emlékek visszanyerésére irányuló vállalkozásokat a huszadik század utolsó évtizedeiben háttérbe szorította egy sokrétű, gyakran brutálisan őszinte vizsgálódás, amely azt kutatja, hogy mit jelent az áldozattá válás és a trauma öröksége egy hadiállapotban lévő társadalom számára.<sup>6</sup> Németországban a „*Vergangenheitsbewältigung*” („a múlttal való leszámolás”) a náci múlttal való szembenézés különböző rétegeit és nemzedékeit érintette. Kelet-Európában a kilencvenes évek enyhülése során írók, költők és filmesek vállalkoztak arra, hogy egy ezeréves zsidó kultúra romjai alól, a tizenkét évig tartó német birodalom sebhelyei mögül és a háború utáni kommunista rendszerek pusztításából a saját tájait visszaszerezzék maguknak. Kiváltképpen szembeütnő az, hogy ezekben az országokban mindenütt – és mindenütt igencsak különböző okokból – a hitelesség helyett annak merő antitézise, az empátikus projekció lett a holokauszt-ábrázolás új próbaköve.

Izraelben is és Németországban is sokat írtak a holokausztra vonatkozó gondolatokról. A múlttal való „akadályozatlan” viszony dinamikus természetét azokon a területeken pillanthatjuk meg, amelyek a háború utáni világban rejtve voltak a Nyugat szeme előtt: a volt Szovjetunió országaiban.

A holokauszt pusztításaitól leginkább érintett kelet-európai országokban uralkodó apokaliptikus kétségbeesés és leromboltság, végletes szenvedés és könyörtelen büntudat teszi olyan rendkívülivé a következő évtizedek fejleményeit. Adolf Rudnicki túlélő író a háborút követő évtized során került Nyugatra Lengyelországból, s önmagát mint „a romok emberét” („*l'homme des ruines*”) jellemezte, aki „a kemencék korában” („*époque des fours*”) él (Rudnicki, Rawicz). Nem zsidó honfitársa, Tadeusz Rozewicz hitetlenkedve állapította meg, hogy „a költészet túlélte a világ végét, mintha mi sem történt volna”, saját költészetét pedig így jellemezte: „kimentett szavak... érdektelen szavak... a nagy szemétdomboról, a nagy temetőből” (Rozewicz).

Vagy harminc évvel később Kertész Imre magyar zsidó regényíró és Norman Manea román zsidó író, akik gyermekkorukat gettóban,

táborokban és erdőkben bujkálva töltötték, fiatalon pedig olyan kommunista rendszerekben éltek, amelyek azokat a helyeket „A Háború” címszava alá rejtették el, a megszenvedett személyes és politikai szabadság lencséin át újra megvizsgálták ezeket a színtereket. Ezeken a lencséken keresztül a holokauszt, mint Kertész mondja, „globális élménnyé” válik, a holokauszt után élő zsidók pedig egy „erkölcsi feladat”, nevezetesen „a megismerés etikáján alapuló tudatosság” hordozóivá (Kertész).

Az egykori helyszínek empatisz újbóli felkeresésének, mint „revizionista” aktusnak az egyik legmeglepőbb példáját Jaroslaw Rymkiewicz lengyel író *A végső megoldás: Umschlagplatz* című regényében találjuk. Rymkiewicz egy alternatív geográfia létrehozására törekszik, amelyre a lengyel jövő felépíthető, s a keresés középpontjává az Umschlagplatzot teszi, a varsói gettónak azt a területét, ahol a zsidókat a koncentrációs és haláltáborokba való deportáláshoz összegyűjtötték. Ez az író fikcióból és dokumentációból egy regény-memoárt szövege vállalja azok életét, akik átérték a rettenetes időket, és azokat is, akik azután élnek – és élhetnek volna másként is:

„Az Umschlagplatz az a hely, ahol a lengyel zsidóság történelme véget ért, holtpontra jutott, és úgy tűnik, hogy végleg le is zárult. Nem sok ilyen hely van a földkerekségen... Nekünk, akik a közvetlen közelében élünk, Varsó kellős közepén, el kellene töprengenünk azon, hogy mit is jelent nekünk, nem a múlt tekintetében, hanem arra nézve, hogy mi magunk hogyan reagálunk arra, ami valaha ott történt... Engem leginkább a jövő érdekel. Mit jelent az Umschlagplatz a lengyel életben és a lengyel szellemiségben, s milyen üzenetet tartogat az utókor számára? Mi az ő haláluk erőterében élünk. Ezért volt szükségem az Umschlagplatz alaprajzára” (Rymkiewicz).

Németországban ugyanez az empatisz gesztus könnyíti meg a múlt újbóli meglátogatását az elkövetők gyermekei és unokái részéről. Izraelben ez a gesztus nem más, mint az empatisz történelmi emlékezet kivetítése a palesztin–izraeli csatamezőre (Ezrahi 1997, Santner). Az 1980-as években felnőtt nemzedék tehát az ábrázolás régi-új nyelveit és etikáit alkotta meg újra; mindezekben a kultúrákban a képzőművészet, az irodalom és az előadó-művészetek alkotói olyan helyszíneken kezdték lokalizálni az emlékezetet, amelyek alternatívái Auschwitz-

nak és az olyan, előre meghatározott világmindenség eszméjének, amely koncentrikus körökből áll, s közepét egy fekete lyuk foglalja el.

## ÖSSZEGZÉS

Akik a tűnőben lévő múltat úgy látják, mint egy sínpárt, amely irgalmatlanul a krematóriumokhoz vezet vissza, akiknek teste a jövő felé halad, ám rezzenéstelen arcukat Auschwitz felé fordítják, akik ragaszkodnak ahhoz, hogy ama hely kivételes emlékét az időben, a térben és az emberekben megkövült pillanat gyanánt őrizték meg, azok tehát a kimondhatatlan, a megfoghatatlan, a kifürkészhetetlen és a változhatatlan kultúráját teremtették meg, ahol a hitelességet és a tekintélyt féltékenyen őrzik, és ahol a jelentés egyedüli meghatározója s végső soron kioltója: Auschwitz. Akik viszont helyi tájképekben keresik az alternatív helyszíneket, alternatív történelmeket és alternatív diskurzusokat, azok Auschwitzot dinamikusan és sokféleképpen ábrázolhatónak tekintik, és a holokauszt utáni világmindenség végtelen horizontjaira lelik meg benne a felhatalmazást.

ANGOLBÓL FORDÍTOTTA: PÁSZTOR PÉTER

## IRODALOM

Brown, Bill: „Thing Theory”. *Critical Inquiry*, 28.1 (2001. tél), 1–22. o.

Clausen, Oliver: „Weiss/Propagandist and Weiss/Playwright”. *New York Times Magazine*, 1966. október 2. 132. o.

Ezrahi, Sidra DeKoven: *By Words Alone: The Holocaust in Literature*. Chicago, 1980, The University of Chicago Press.

Uő: „Representing Auschwitz”, *History and Memory*, 7.2 (1997/8. ősz/tél), 120–153. o.

Fogel, David: Kol ha-sirim [Összegyűjtött versek]. Szerk. Dan Pagis. Ha-kibbutz hamé'uhad, 1975. 261. o.

Gourevitch, Philip: „The Memory Thief”. *The New Yorker*, 1999. június 14. 48–68. o.

Hamburger, Michael: *The Truth of Poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*. New York, 1969, Harcourt Brace Jovanovich. 247–249. o.

Lappin, Elena. „The Man with Two Heads,” *Granta*, 66, 9–65. o.

Maechler, Stefan: „Wilkomirski the Victim: Individual Remembering as Social Interaction and Public Event”. *History and Memory*, 13.2 (2001. ősz/tél), 59–95. o.

Uő: *The Wilkomirski Affair: A Study in Biographical Truth*. Ford. John E. Woods. New York, 2001.

Ozsvath, Zsuzsanna: *In the Footsteps of Orpheus: The Life and Times of Miklós Radnóti*. Bloomington, 2000, Indiana University Press.

Pagis, Dan: *Points of Departure*. Ford. Stephen Mitchell. Philadelphia, 1981, Jewish Publication Society, 23. o.

Poliakov, Leon: *Harvest of Hate*. London, 1956, Elek, 232–233. o.

Rawicz, Piotr: „Adolf Rudnicki et ‘Les Fenêtres d’or’”. *Le Monde*, 1966. június 18. 11. o.

Rymkiewicz, Jaroslaw M.: *The Final Station: Umschlagplatz*. Ford. Nina Taylor. New York, 1994. 3.7–8. o.

Sheintuch, Jehiel: *Jesajahu Spiegel: Proza szifrutit mi-getto Lodj* [Jesája Spiegel: széppróza a földi gettóból]. Jeruzsálem, 1995, Magnes Press.

Szobol, Jehosua: *Gettó, Adam és Ba-martef* [„A pincében”], bemutatták 1984 és 1990 között.

Suleiman, Susan: “Problems of Memory in Recent Holocaust Memoirs: Wilkomirski/Wiesel,” in: *Poetics Today*, 21:3, 2000. ősz.

„ellenszerét” illeti, lásd Bill Brown: „Thing Theory”, in: *Critical Inquiry*, 28.1 (2001. tél), 1–22. o. A folyóiratnak ezt a számát teljes egészében a „dolgok” és a „dologelmélet” témájának szentelték. A tárgyi emlékek és a tárgyi emlék hitelesítő erejének tökéletes utánzásáról lásd Dan Pagis: „Katuv be-iparon be-karon he-hatun” [„Ceruzával írva egy lezárt tehervagonban”] in: *Pagis* 23. o.

<sup>2</sup> Radnóti életéről, haláláról és posztumusz megbecsüléséről lásd Zsuzsanna Ozsvath: *In the Footsteps of Orpheus: The Life and Times of Miklós Radnóti*. Bloomington, Indiana University Press, 2000.

<sup>3</sup> Korai áttekintést ad a könyvről, szerzőjéről és fogadtatásáról Philip Gourevitch: „The Memory Thief”, *The New Yorker*, 1999. június 14., 48–68. o.; Elena Lappin: „The Man with Two Heads,” *Granta*, 66, 9–65. o. A legalaposabb kutatást alighanem Stefan Maechler végezte. „Wilkomirski the Victim: Individual Remembering as Social Interaction and Public Event” című tanulmányában (*History and Memory*, 13.2, 2001. ősz/tél, 59–95. o.), Maechler a polémia következményeit vizsgálja az emlékezet és az emlékezet társadalmi konvencióinak szempontjából, és aktualizálja saját eredményeit, melyeket *The Wilkomirski Affair: A Study in Biographical Truth* (New York, 2001) című könyvében tett közzé (fordította John E. Woods). A hitelesség és az emlékezet narratív megközelítéseiről lásd még Susan Suleiman: „Problems of Memory in Recent Holocaust Memoirs: Wilkomirski/Wiesel” in: *Poetics Today* 21.3 (2000. tél).

<sup>4</sup> A *Gettó, Adam és Ba-martef* („A pincében”) trilógiát 1984 és 1990 között vitték színre. A „gonosz közönségessége” témájáról amerikai kontextusban lásd Arthur Miller: *Incident at Vichy*.

<sup>5</sup> Lásd erről tölem: *By Words Alone*, 3. fejezet.

<sup>6</sup> Jehosua Szobol, Dan Pagis és David Grossman az élcspatában vannak az írók, költők, drámaírók és filmesek azon két nemzedékének, akik a mai Izraelben a holokauszt platformjára hivatkozva folytatják a küzdelmet az emlékezet és a lelkiismeret megőrzése érdekében.

#### JEGYZETEK

<sup>1</sup> Ami a dolgok vagy tárgyak helye iránti megújult érdeklődést és az anyagi világot mint a kultúra elmélettel terhelt szemléletének



Robert Capa: Vége a háborúnak, a varsói gettó romjai, 1948