



Józef Tarnawa,

Artur Żmijewski 80064 című filmjéről

aki túl akarta élni túlélését¹

James Young *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meanings*² című munkájának bevezetőjében rámutat arra, hogy a holokauszt-túlélők a II. világháború eseményei után sok esetben képtelenek voltak bármiféle absztrakt vagy az interpretáció szélesebb skáláján mozgó műalkotás befogadására. A hivatkozási alap könnyen érthető: a velük történt borzalmak nagyon is valóságosak, primerek és húsba-vágóak voltak ahhoz, hogy bármiféle absztrakció mentén legitim volna a reprezentációjuk. Ez a szemléletmód mára sem kopott meg, azonban a hozzáállás mikéntje nemcsak a hitelesség versus hiteltelenség kérdéskörén belül mozog, ahogyan az látszik, de a befogadó pozíciójától, nyitottságától, beállítottságától is függővé tehető. Gondoljunk itt például arra, hogy föl sem merül, vagy teljes mértékben kizárják az alkotóval való azonosulás lehetőségét, ezzel szemben az ábrázolt, a megidézett (akár csoport vagy közösség) iránti érzések törnek felszínre, és követelik maguknak az igazságszolgáltatást. Pontosabban, és e dolgozat konkrét témájához közelítve: a holokauszt-representáció esetében a probléma az, hogy a túlélők és áldozatok iránt érzett részvét túlnő a műalkotás pusztá befogadásának élményén. Sok esetben tehát már-már blaszfémiként tekintenek olyan másod- vagy harmadgenerációs representációkra és interpretációkra, amelyeknek középpontjában a történelmi kontinuitás lehetősége, sőt a kontinuitás megteremtésének kötelezettsége áll.

Nagyon hasonlít az eddig leírt befogadói pozícióhoz az, amikor a műalkotás legitimitása nem a kife-

jezés módjában, hanem a pusztá létében kérdőjeleződik meg. **Egyszerűbben fogalmazva:** miért van szükség a sebek feltépésére, miért van szükség arra, hogy a traumatikus eseményekről való diskurzust „ráeröltes-sük” bárkire is. A kérdés tehát kizárólag morális alapon fogalmazódik meg: lehet-e, szabad-e, etikus-e a holokausztal kapcsolatosan művészi kifejezésmódokkal élni, vagy ahogyan Turai Hedvig fogalmaz egyik tanulmánya címében, „Szabad-e játszanunk a sárga csillaggal?”³ A gond azonban az, hogy ebben az esetben egy olyan „hagyományos”, mimetikus, modernista művészetfelfogással van dolgunk, amely nem számol a kortárs művészet alapvető céljaival, a tabuk ledöntésével, a tilalmak áttörésével, a szembeesíteni akarással. Az előbb idézett művésztörténész, művészetkritikus, Turai Hedvig az *Emlékkő, botlatókö, próbakő. Holokauszt és kortárs művészet* című munkájában azonban arra is jogosan hívja fel a figyelmet – ami már hosszú ideje osztja meg a holokausztal mélyebben (és nemcsak professzionálisan) foglalkozók táborát –, hogy miért téves mindezekre ráakodva még az is, ha a holokausztot egyfajta külön birodalomként fogják fel, akár történelmen kívülként, akár a történelmen belül, mégis annak folytonosságát megszakítóként. Ebben az esetben ugyanis – figyelmeztet Turai – a holokauszt nem képes tanítani, hiszen nemcsak a történelmen, de a racionalitáson is kívülre rekesztik.⁴

Artur Żmijewski, lengyel vizuális művész *80064* című, 2004-ben készült rövidfilmje kapcsán gyakran merülnek fel ezek ezekhez hasonló kérdések. Az

1966-ban Varsóban született, azóta is ott élő és munkálkodó alkotó legfőbb jellemzője, hogy az erős társadalmi reflexivitásán és problémaérzékenységén túl szinte állandó és kifogyhatatlan forrása az emberi test. 2005-ben Żmijewski képviselte Lengyelországot a Vencei Biennálén, 2008-ban Budapesten a Trafó Galériában *Radikális szolidaritás* címmel futott kiállítása, 2010-ben a kasseli DOCUMENTA kiállítója, 2012-ben pedig a 7. Berlini Biennále kurátora volt, ahol politikai színvallásra készítette a képzőművészeket. A New York-i Lengyel Kulturális Intézet megfogalmazása szerint Żmijewski fő kérdése a test és az egyén betegségekhez, rendellenességekhez való viszonya, valamint az, hogy az adott körülmények között hogyan jelenik meg a „vizsgált” személy intellektusa. A diszfunkciók, a zavarok és betegségek érdeklik, illetve az, hogy ezek miként lehetetlenítik el az életet, el lehetetlenítik-e egyáltalán, és miként pusztítják a tudatot. Ezzel egy időben a hiányosságok nála lehetővé tesznek, elindítanak valami olyat, ami gyakran megdöbbentő és szubverzív, ugyanakkor megkérdőjelezi azt, amit társadalmilag „normálisnak” tartunk. Ezzel együtt Żmijewski kerül mindent, ami szentimentális és politikailag korrekt.

Ezúttal a közel 11 perces filmjének középpontjában Józef Tarnawa, holokauszt-túlélő áll, az ő karjára van rátetoválva a címben is megidézett egykori rabszám. Żmijewski kezdetben csak a múltjáról kérdezi a férfit, később azonban – viszonylag hosszasan – arra próbálja rávenni, hogy újratetoválhassák a megkopott számot. Az idős férfi sokáig hezitál, végül azonban igent mond. A közeli, a 92 éves férfi arcát kémlelő képek rendszeresen megisméltődnek, a forgatás helyszínéről választott tetováló szalon pedig mindvégig ellentétet képez, valamiféle disszonáns érzést kelt a nézőben az elmondottakhoz képest. A férfi a számára idegen, láthatóan kényelmetlen környezetben nem tud igazán feloldódni, a feltett kérdésekre adott válaszai hol felszínesek, hol pedig meglehetősen részletek, miközben megmutatja az Auschwitzban róla készült hármasképet is. A felidézett időszak a vizualitás többszörös síkján jelenik meg, egyrészt a fotó, másrészt a tetoválás, harmadrészt – a legerősebb aktus révén – az újratetoválás által.

„Artur Żmijewski: You still have your number from the camp, don't you?

Józef Tarnawa: 80064.

A. Z.: Can you show us this number?

J. T.: There you go. First I had a friend of mine stencil this number for me in ink. And then the tattooist just followed the shape and that's why I have such a nice number.

A. Z.: Was it an important moment for you? Getting the number tattooed?

J. T.: No, it was not a big deal.

A. Z.: Because you've had this number until today.

J. T.: I've had it for 61 years.

A. Z.: Do you show it to people?

J. T.: If someone wants to see it then I do. Especially while I'm visiting the camp. I'm a survivor, you see... I survived it.”⁵

Az idézett párbeszéd górcső alá vétele előtt nem feledkezhetünk el a tetoválás eredeti aktusáról sem. A zsidók tetoválása ugyanis sok szempontból, különös erővel hívja életre a zsidó törvénybe, a halákhába való ütközést. A héber Biblia ugyanis az ortodox zsidók értelmezése szerint tiltja a test megjelölését vagy bemetszését, ez utóbbi alól természetesen kivételt képez a körülmételés, mint az istennel kötött szövetség jele. A témát Dora Apel *The Tattooed Jew* című tanulmánya⁶ alaposan körbejárja, éppen ezért én csak azokra a lényegi elemekre és következtetésekre szorítkoznék, melyekre a film alapján jutottam.⁷ Józef Tarnawa ugyanis nem zsidó, a film eleji megszólalása, miszerint nem érti, fogalma sincs, hogyan került a borzalmak közepébe, az auschwitzzi koncentrációs táborba, erre is vonatkozik. A tetoválás a zsidók számára a törvények ellen való, a tetovált rabszám mégis zsidóságuk egyik legfőbb jele, hordozója lett, ahogyan Tarnawa identitásának is fontos, lényegi, elemi alkotója. A férfi a filmben erőteljesen ragaszkodik az eredeti tetoválásához, az újrafestéstől pedig azért fél, mert akkor a szám nem tűnne „igazinak”. Mintha az újratetoválás által, hiszen a szám valóban az identitás hordozója is, éppen a saját azonoságtudata, kiléte kérdőjeleződne meg a mások szemében – így érvel Tarnawa. Ami a szemünk előtt zajlik, valódi re-enactment a szó minden értelmében. A 92 éves férfi a holokauszt eseményeitől időben távol áll, mégis újra az események elszenvedője, alávetettje lesz. A rövidfilm eleji „kikérdezés” is ebbe az irányba mutat, amikor a nevé, az életkorát árulja el, alapinformációkat önmagáról, mint a koncentrációs táborba belépve, egyfajta hivatalos folyamat részeként. Tiltakozik az újratetoválás ellen, az egész folyamat nagyon kényelmetlen, mégis hagyja magát rábeszélni, hagyja, hogy alávetett helyzetbe kerüljön újra. A karján lévő újratetovált szám ettől válik igazán autentikussá, hiszen az alávetettség, a szenvedés jelét erősíti meg, megisméltelve, szinte megkétszerezve a kiszolgáltatottság mechanizmusát. Tarnawa újraél valamit abból, ami ugyan a távoli emlékek között lelhető fel, mégis a jelenbeli identitás fontos alakítója, az élet állandó része, mely csakis a maga folytonosságában tud beépülni a mindennapokba.

Ha Artur Żmijewskinek ezt a munkáját a többi ismeretében, nagyobb és szélesebb összefüggésrendszerbe helyezve nézzük, akkor látjuk csak igazán, hogy

a *másik* testének használata milyen erővel bír. Ahogyan az *An Eye for an Eye* (*Szemet szemért*, 1998) vagy az *Out for a Walk* (*Séta*, 2001), úgy a *80064* is olyan módon használja a testet, ahogyan ahhoz egész egyszerűen nem vagyunk hozzászokva. Żmijewski nem tapintatos, nem fél a kényelmetlen és kellemetlen helyzetektől, az ő képei radikálisak. Az *An Eye for an Eye*-ben végtag nélküli meztelen embereket látunk, akik mögé, mellé végtagokkal rendelkezők állnak kiegészítő elemekként, protézisként, lemondva saját „teljességükről”, radikálisan vállalva a szolidaritást. Az *Out for a Walk*-ban mozgásképtelen embereket visznek sétálni, de mindenféle segédeszköz, így kerekesszékek nélkül, a mozgásra önállóan képes emberek segítségével kell járniuk. Itt is vannak tehát olyanok, akik a testüket áldozzák fel, teljességüket a másik „teljességének” elérése érdekében. A *80064* még ennél is továbbmegy: a másik teste az alávetettség jelévé válik, miközben éppen arra figyelmeztet: bármilyen hihetetlennek is tűnik, a legkegyetlenebb dolgok is újra megtörténhetnek.

A fent idézett párbeszéd után hosszú csend és közelebbi kép az idős férfi öregségtől kissé remegő kezéről, amit a botján tart. Az utolsó mondat kétféle igeideje tulajdonképpen a film ars poeticája is: a jelen és a múlt olykor kíméletlen összeütközése, amelyben a múltbeli emlékek és tapasztalatok újra jelenvalóvá lesznek. A retraumatizációs folyamat nemcsak előtűnik jelenik meg vizuálisan, hanem Józef Tarnawa, 92 éves holokauszt túlélő jelenében is, 61 év távlatából. A retraumatikus tapasztalat ezúttal (is) testbe írt jellé válik. Ernst van Alphen *Symptoms of Discursivity: Experience, Memory and Trauma*⁸ című tanulmányában azt állítja, hogy a trauma csak akkor válik valódi tapasztalattá (experience), ha képesek vagyunk egyfajta távolság megteremtésére. A tapasztalás ily módon nyelvi tapasztalást jelent, ennek következtében pedig a diszkurzív folyamat produktuma kell, hogy legyen. Azok a szubjektumpozíciók és narratív keretek azonban, amelyeket leír, és amelyek állítása szerint a leggyakrabban előfordulnak, ellenállnak annak, hogy a traumatikus tapasztalás létrejöhön. Így tehát a totális tagadás („total negation of any actantial position or subjectivity”), a különbségtétel az akkori és a jelenlegi én között („ambiguous actantial position: one is neither subject nor object of the events, or one is both at the same time”), valamint a narratív keret hiánya („the lack of a plot or narrative frame, by means of which the events can be narrated as a meaningful coherence”), illetve a narratív keretek személyes és társadalmi összeegyeztethetlensége („the plots or narrative frames that are available or that are inflicted are unacceptable, because they do not justice to the way in which one partakes in the events”), bár a leggyakoribb túlélői attitűdök, de nem vezetnek el a feloldáshoz.

Tarnawa már a film elején kijelenti, minden ok, minden magyarázat nélkül került koncentrációs táborba. Azt tudták ugyan, hogy léteznek táborok, de hogy hol és miért, arról fogalmuk sem volt. A fokozatosság, a lépésről lépésre haladás a holokauszttrauma egyik fontos sajátossága. Heller Ágnes az *Auschwitz és gulág* című írásában emeli ki ennek a fokozatosságnak a természetét: a reflektálatlanságot. Minden nap csak egyetlen kicsi lépéssel kerültek közelebb ahhoz, amiről kezdetben fogalmuk sem volt. Ez a „tudatlanság” annak a passzív, alárendelt pozíciónak a következménye, amelyet Heller a következőképpen ír le: „jött a sárga csillag, jött a gettóba zárás, jött a bevagonírozás”. A gettósítás, majd elhurcolás folyamatához talán szorososan hozzátartozik az is, hogy éppen ennek a „tudatlanságnak”, fokozatosságnak köszönhető a túlélés kizárólagosan: a szembenézés, ezúttal az ismeretlen, sokkal kegyesebb volt a valóságnál. Innen nézve, a tudás állapotából, az ismeretekkel teli pozícióból már igenis jelentősnek, „big deal”-nek tűnik a 92 éves túlélő rabszámának újratetoválása. „A holokauszt idején lényegében véve az áldozatok sem gondolkodtak. Ha felidézem magamban azt az évet, amikor én és a családom a holokauszt határhelyzetében éltünk, semmiféle reflexióra nem emlékszem. A dolgok egyszerűen megtörténtek velünk. Ezt nyelvileg a következő módon fejeztük ki: jött a sárga csillag, jött a gettóba zárás, jött a bevagonírozás... jött... mint valami sorszerűség, amelyet vártunk, hogy jönni fog.”⁹

Az identitás a fenti sorok szerint egyfajta nyelvi, nyelvben megjelenő tapasztalattá válik: az aktív, cselekvő igék ugyanis magukban foglalnak egy általános, meg nem határozható ágenst és cselekvőt. A felülről jövő, ugyanakkor mégis diszperzív autoriter pozíció láthatatlan, akár csak Foucault panoptikumában. „A panoptikus berendezés térbeli egységeket hoz létre, amelyek lehetővé teszik, hogy szüntelenül lássák, és azonnal megkülönböztessék őket [ti. a foglyokat – A. N.]. Vagyis megfordítják a tömlöc elvét; illetve három funkciójából – bezárás, sötétség és elrejtés – csak az elsőt tartják meg és megszüntetik a másik kettőt. A teljes megvilágítás és a felügyelő tekintete jobban befog, mint a sötétség, amely végül is védelmet nyújtott. A láthatóság csapda. [...] A panoptikumban mindenki a saját helyén van, jól elzárva egy cellában, ahol a felügyelő szemtől szembe látja; de az oldalfalak miatt az elzárt nem tud kapcsolatba lépni társaival. Őt látják, de ő nem lát; *információ tárgya, de a kapcsolatnak soha nem az alánya.*”¹⁰ (Kiemelés tőlem. – A. N.) A fokozatosság mellett azonban a lépésről lépésre haladás és a napról napra élés is gyakran föltűnik a holokauszt irodalmában. Kertész *Sorstalanság*ának is központi motívumai ezek, nála azonban az utóbbi a *természetesség* erejével jelenik meg. Kertésznél ez az elem szinte a túlélés straté-

giájává válik: mindaz, ami a főhőssel, Köves Gyurkával történik, bizonyos idő elteltével természetessé válik. Akkor és ott, abban a helyzetben az az élet, az a természetes közeg, amelyben mindig még egy napot kell élni. A regényben Gyurka Citrom Banditól kapja a tanácsot, amely az elbeszélés egészének központi elemévé válik. Żmijewski interjújában ugyanez jelenik meg – Józef Tarnawa elutasítja a múlttal szembeni lázadó, háborgó magatartást, elmondása szerint egész egyszerűen el kellett fogadnia, ami vele történt még akkor is, ha ez a halál lehetőségével való szembenézést jelentette.

„A. Z.: What did you feel back then? A feeling of revolt?

J. T.: No, no revolt whatsoever. One had to put up with the situation as it was.

A. Z.: Did you put up with the prospect of death?

J. T.: Completely, I came to term with this. One had to endure, that's all.”¹¹

A mindvégig kitarított csendek, a ráncokat, az öregedés jeleit közlő mutató kameraképek a mesterkéletlenség, a be nem avatkozás jeleinek akarnak tűnni, a film dokumentumjellegének kiemeléseivé szeretnének válni, holott valójában nem dokumentumfilmről van szó. Itt ugyanis minden előre megrendezett, előre megbeszélte, erre Żmijewski hivatkozik is, amikor Tarnawa hezitál az újratoválással kapcsolatban. Nem véletlen tehát a Velencei Biennále katalógusában a műfajmegjelölés, miszerint paradokumentumfilmmel van dolgunk. A koncepció is éppen ez, a film felforgató, megviseli a nézőket, s erre a közeli képekkel, nemcsak az öregség, de az elgyötörtség jeleivel még kíméletlenül rá is játszik.

Az újratoválás a retraumatizációs folyamat ak-tusa, amely sokkal erősebben hat a film szereplőjére, mint maga az elbeszélés. Claude Lanzmann *Shoah* című, közel kilenc órás, az oral history módszerrel leírható filmjének emblemikus jelenete az Izraelben élő fodrász története. A férfi feladata a táborban is a hajvágás volt, közvetlenül a gázkamra előtt találkozott a foglyokkal. Történetében felidéz egy jelenetet, amelyben fodrász társa és barátja egyszer a saját feleségét és lánytestvérét látta bejönni a gázkamra előtti helyiségbe. A múltat elbeszélő fodrász itt hosszú, néhány perces csendet tart, majd arra hivatkozik, nem bírja tovább, álljanak le a felvétellel. Ami Żmijewski interjújában megjelenik, nagyon hasonló: egyben a leginkább neuralgikus pont a befogadók szemében, ezzel a résszel tudnak legkevésbé azonosulni. Az alkotó utal arra, hogy korábban megbeszéltek, éppen ez volna a lényeg. Maga Lanzmann is erre hivatkozik a fodrasszal szemben, miszerint korábban megbe-

szélték, lehet, hogy nehéz lesz, mégis végig kell csinálni. Tarnawa azért nem látja értelmét az újratoválásnak, mert akkor az már nem lenne igazi (original), míg Żmijewski ez esetben is az autentikusságra hivatkozik. A film legjelentősebb részéhez jutunk, amikor Tarnawa kimondja:

„J.T.: Let an Auschwitz survivor look at it, and he or she will say immediately: 'This is not an Auschwitz number. What have you done to it? Renovated? What for?' It does not need renovating.”¹²

Ezekben a mondatokban nemcsak a tényleges retraumatizációtól való félelem jelenik meg, sőt sokkal erősebben és intenzívebben él a ragaszkodás az egykori traumához, mely a film jelenére szerves része lett a túlélő életének. Tarnawa ténylegesen integrálta az egykor vele történeteket, a holokauszt számára nem valamiféle törés vagy narratív vákuum, amely nem építhető be az egyén életébe. Története immáron koherens és folytonos – olyannyira, hogy éppen attól fél, elveszti azt, amit valószínűleg nagy nehézségek árán tett kontinuitívá. Vagy ahogyan Kertész regényének főhőse, Köves Gyurka fogalmaz: „Én is végigéltem egy adott sorsot. Nem az én sorsom volt, de én éltem végig – és sehogy se értettem, hogy is nem fér a fejükbe: most már valamit kezdenem kell vele, valahová oda-, valamihez hozzá kell illesztenem, most már elvégre nem érhetem be annyival, hogy tévedés volt, vakeset, afféle kisiklás, vagy hogy meg sem történt, netalántán.”¹³ Ismét Ernst van Alphenre hivatkozom, aki a francia művész, Christian Boltanski installációit elemző munkáját egy meglehetősen érzékletes mottóval kezdi. Ezt maga Boltanski mondta egy vele készült interjúban (Georgia Marsh készítette 1990-ben), és összességében a munkáira vonatkoztatja: „My work is not about xxxxxxxx it is after xxxxxx.” Van Alphen értelmezésében és a Boltanski által elmondottak alapján az x-ek helyére a holokauszt helyettesíthető be, így górcső alá véve a mondatot pedig kitűnik, műveinek középpontjában olyan mediális technikák állnak, melyek a náci gépezet működésére engednek következtetni.¹⁴

Írásom elejéhez visszatérve: nemcsak az alkotás mi-értjére kérdeznek rá gyakran a befogadók, hanem arra is, hogyan tud valaki egy olyan történelmi traumáról hiteles képet alkotni, aki nem közvetlenül, első generációként élte túl adott esetben a holokausztot. A kérdések sora ráadásul itt még nem ér véget, a vészkorszakkal kapcsolatosan sok esetben annak a hitelességét is megkérdőjelezzük, aki nem zsidóként vall a történetekről.¹⁵ Az ilyen és ehhez hasonló feltételezésekre maga Kertész ad egy tágabb magyarázatot, míg Marianne Hirsch a *Projected Memory: Holocaust Photographs in*

Personal and Public Fantasy című munkájában „válaszol” a kérdésre. Utóbbi elmélet szerint minden utólagos, másod- vagy harmadgenerációs, illetve közvetett emlékezésforma a postmemory fogalmával írható le. Ebben az esetben ugyanis valaki másnak az emlékei kiszorítják, helyettesítik a sajátjainkat, egyfajta készletet éreztetve ezen emlékek felmutatására, reprezentációjára. A postmemory esetében, az elnevezésben ezáltal némi paradoxonnal, nem az emlékezés segítségével kerülünk kapcsolatba bizonyos élményekkel, hanem behelyezkedünk, s ezáltal a sajátjainkká tesszük azokat. „Értelmezésem szerint az utóemlékezet nem identitás-pozíció, hanem az emlékezés tere, mely szélesebb értelemben is hozzáférhető, tehát nemcsak az egyéni és személyes, hanem a kulturális és közéleti emlékezés, azonosulás és kivetítés útján. Itt a mások traumatikus élményeinek – s így egyúttal emlékeinek – sajátként való adoptálásáról van szó, illetve olyan élményekről, melyeket akár magunk is átélhettünk volna, s melyeket ezért beleírunk saját élettörténetünkbe.”¹⁶ Hirsch kitétele, miszerint a postmemoryt, utóemlékezetet nem identitáspozícióként, hanem az emlékezés tereként határozza meg, már továbbvisz minket a kertészi elemzéshez, melyet *A holocaust mint kultúra* című előadásában állít fel. Kertész értelmezését segítségül hívva: azért nincs semmilyen jogalapja azoknak a kérdéseknek, amelyek egy alkotás hitelességét vagy legitimitását a közvetítettség foka szerint határozzák meg, mert a holokauszt történelmi traumaként és eseményként a kultúránk része, amely kultúrának szintúgy mindannyian az alkotói, befogadói, megélői vagyunk. Hirschnél megválaszolódik a kérdés, amely szerint az emlékek adoptálásáról van szó, olyan élményekről, melyek az utóemlékezés folyamatában emlékké formálódnak, sok esetben háttérbe szorítva, helyettesítve a sajátjainkat. Míg Hirsch legszuggesztívebb példaként Lorie Novak zsidó-amerikai művész 1987-es munkáját¹⁷ említi, addig a most elemzett filmben maga Żmijewski és filmjének befogadói (ha tudnak és akarnak) válnak az utóemlékezés alanyaivá. A lengyel filmrendező éppen az emlékek sajátta tételével, az eredetiség kérdésének hangsúlyozásával ad választ arra: a tapasztalatok és emlékek ebben a folyamatban is sajátta, érvényesség és autentikussá lehetnek. Az újratetoválás így nemcsak a retraumatizáció aktuusa, hanem – és sokkal inkább – a reprezentáció, valamint a sajátta vált, de meg nem élt emlékek hitelességnek bizonyítéka. Ezzel a téma talán legnehezebb kérdéséhez érkeztünk: bár a film alatt részvétet érzünk Tarnawával szemben, kényelmetlennek és fájdalmasnak hat Żmijewski rámenőssége. Amit tesz, ahogyan kiszolgáltatott helyzetbe hoz egy öregembert, azzal nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy a kegyetlenségek újra megtörténhetnek, hanem arra is: bárkiből, így belőlünk is válhat bűnös. Ha tetszik, ebben

a processzusban a befogadói pozíció azért is zavarba ejtő, mert ugyan Tarnawához közelít, azáltal azonban, hogy az újratetoválást végignézzük, mi is cinkostársakká válunk, a bűnös pozíciójával kényszerülünk azonosulásra. Ez a felénk tartott tükör intelem, ha képesek vagyunk észrevenni. Ebben áll a film ereje. Ez a nézőpontváltás szükséges ahhoz, hogy a történelmi traumák ilyen típusú reprezentációját érvényes alkotásként tudjuk kezelni. Jochen és Esther Gerz Hamburg Harburg nevű külvárosában egy 12 méter magas, egy négyzetméter alapterületű üreges oszlopot állított fel, melynek *A fasizmus elleni emlékmű* nevet adták. Alumíniumból készült, vékony ólomlemez borították, és az oszlop mindegyik sarkához egy-egy írószerszámot rögzítettek, amellyel meg lehetett karcolni a puha ólomfelület. Az emlékművet úgy alakították ki, hogy folyamatosan a földre süllyedjen, ahogyan megtelik az ólomfelület, egy-egy szakasz mindig a föld alá kerül, mígnem végleg eltűnik. A következő felirat szerepelt rajta, ha tetszik, itt is intelemként, német, francia, angol, héber, orosz, arab és török nyelven: „Arra batorítjuk Harburg lakóit és a városba látogatókat, hogy írják fel nevüket a mienk mellé. Ezzel elkötelezzük magunkat a további öröködsre. Ahogy mind több és több név fedi be ezt a tizenkét méter magas, ólommal burkolt oszlopot, az fokozatosan egyre mélyebben süllyed a földre. Egy nap teljesen eltűnik, és a fasizmus ellen állított harburgi emlékmű helye üres lesz. Végül csakis mi magunk vagyunk azok, akik szembe tudunk szállni az elnyomással.”

A *80064* esetében a belső sebeket külsők is jelölik, a hitelesség megkérdőjelezésével pedig Tarnawa nem tesz mást, mint visszaperli a múltat. Tetoválása a személyes emlékezés explicit formája, ugyanakkor az újratetoválás már a történelmi emlékezés folytonosságát képviseli. Ráadásul nemcsak az újratetoválás aktuusa, hanem azok a körülmények, azok a személyek is, amelyek és akik miatt, illetve által ez az aktus létrejött. A történelmi emlékezés kontinuitásának képviselői éppen a történelmi traumákat közvetlenül nem ismerő generáció tagjai, s azáltal, hogy Tarnawa mintegy engedélyt ad a tetoválásra, egyben legitimálja egy másik generáció mások emlékeihez való érvényes és megkérdőjelezhetetlen hozzáférését. A sebeket immáron valaki más teszi láthatóvá, valaki más által válnak közvetítetté. Tarnawa teste olyan többszörös médium, amely nemcsak önmaga, de a holokauszt utáni korszak ideáljainak a megrendülését is hordozza. Ebben az értelemben Żmijewski performatív erejű előadást készít, hiszen hőst arra kéri, térjen vele vissza egy olyan helyre és időbe, amelyek a holokauszt eseményeihez köthetők. Lanzmannhoz hasonlóan itt sincs lezárás, csak annak a lehetetlensége. Ahogyan a *Shoah*ban robog a vonat tovább, úgy az újratetovált szám is az állandóságra utal. A szám önmagában szinekdoché, amely

az alakzat logikájának köszönhetően a teljes részeként magát a teljeset hívja elő.

Kertész Imre legfontosabb kérdése az, hogy teremthet-e értéket a holokausz. Erre válaszként a következőket adja: „Az életképes társadalomnak ébren kell tartania és állandóan meg kell újítania az önmagáról, a saját feltételeiről való tudását, tudatát. S ha döntése úgy szól, hogy a holocaust súlyos, fekete gyászünnepe elmaradhatatlan része e tudatnak, akkor ez a döntés nem holmi részvéten vagy megbánáson, hanem eleven értékítéleten alapul. Érték a holocaust, mert felmérhetetlen szenvedések révén felmérhetetlen tudáshoz vezetett; és ezáltal felmérhetetlen erkölcsi tartalék rejlik benne.”¹⁸ Ebben az értelemben az egyetlen létező jóvátétel kizárólag a szellem, a tudomány és a művészet keretein belül képzelhető el. Egy kultúrán belül, annak szabályai és normarendszere szerint. S ahogyan az írás elején említett Young mondja,

a legfontosabb kérdés mindig az, hogy a múltra való emlékezés miképpen formálja a jelenhez való hozzáállásunkat, vagy egyáltalán, a jelen megértését. Ez pedig már erősen identitáspolitikai kérdés, vagyis annak a kérdése, hogy a hétköznaphoz, a mindennapok eseményeihez hogyan tudunk kritikai és elemző módon közelíteni, hogyan tudjuk azokat a megfelelő módon artikulálni, s hogyan tudjuk elkerülni, hogy az identitáspolitikai kérdések a politikai identitás kérdéseivé váljanak. ■ ■ ■

Antal Nikolett (1985): az ELTE doktorandusza, a Fiala Irodalom Szövetségének elnökségi tagja; a FIZS Kritikusok Szervezetének szerkesztője és szervezője. Kutatási területe: a trauma és poszttrauma megjelenése a kortárs művészetben. Rendszerezően ír könyv- és színházkritikákat.

JEGYZETEK

- 1 A cím utalás Kertész Imre *A holocaust mint kultúra* című előadására, melyben Kertész e szavakkal írja le Jean Améry Auschwitz utáni költészetének lényegét: „Auschwitzban nem segített neki a szellem, de Auschwitz után a szellemet hívja segítségül, hogy az ellene emelt vádját megfogalmazza. A kultúrából nem talált kiutat; úgy lépett át a kultúrából Auschwitzba, majd Auschwitzból megint a kultúrába, mint egyik lágerből a másikba, s az adott kultúra nyelve és szellemi világa úgy zárta körül, akár Auschwitz szögesdrótkerítése. Túlélte Auschwitzot; és ha túl akarta élni túlélését, ha értelemmel, vagy mondjuk inkább: tartalommal akarta felruházni, akkor erre, író lévén, csakis öndokumentálásban, az önvizsgálatban, az objektívációban – vagyis a kultúrában látta – volt kénytelen látni az egyedüli esélyt.” KERTÉSZ Imre, *A holocaust mint kultúra. Három előadás*, in: <http://diadajadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=000000364&secl=0000032783&mainContent=true&mode=html>
- 2 YOUNG, James, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, 1993.
- 3 TURAI Hedvig, *Szabad-e játszanunk a sárga csillaggal? – A holokausz a kortárs magyar képzőművészetben*, in: Enigma, XI. évf., 2004, 42. szám, 82-95.
- 4 TURAI Hedvig, *Emlékká, botlatóka, próbakő. Holokausz és kortárs művészet*, in: Az eltűnt hiány nyomában. Az emlékezés formái, Gantner B. Eszter és Réti Péter szerk., Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2009, 34-63.
- 5 A. Z.: Még mindig megvan a táborból, ugye? / J. T.: 80064. / A. Z.: Megmutatja? / J. T.: Ilt van. Egy barátom először tintával megrajzolta. Ezután a tetoválóknak csak követni kellett a vonalat, ezért lett olyan szép. / A. Z.: Ez fontos pillanat volt Önnek? Amikor megkapta a tetovált számot? / J. T.: Nem, nem volt nagy dolog. / A. Z.: Csak mert ez a szám a mai napig megvan. / J. T.: 61 éve. / A. Z.:

- Meg szokta mutatni az embereknek? / J. T.: Ha valaki látni akarja, akkor igen. Főleg akkor, ha elmegyek a táborba. Egy túlélő vagyok, látja. . . Túléltem. (Saját fordítás – A.N.)
- 6 APEL, Dora, *The Tattooed Jew*, in: *Visual Culture and the Holocaust*, ed. Barbie Zelizer, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2001.
 - 7 Dora Apel idézi a Leviták könyvét, melyben a „Halott miatt testeteket be ne vagdadjátok, semmiféle jelet vagy bélyeget ne csináljatok magatokra.” felszólítás hangzik el. Ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy számos reformzsidó véli úgy, a Bibliát nem kell szó szerint érteni. A Reform Jewish Council of America vezetői például egyetértenek abban, hogy a Bibliát abban a kontextusban kell értelmezni, amelyben íródott, s így arra ösztönzik a reformzsidókat, hogy maguk értelmezzék azt, és adjanak neki önmagukra, a saját életükre vonatkozó jelentést.
 - 8 VAN ALPHEN, Ernst, *Symptoms of Discursivity: Experience, Memory and Trauma*, in: *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, ed. Mike Bal, Jonathan Crewe and Leo Spitzer, Hannover and London, Dartmouth College University of New England, 1999.
 - 9 HELLER Ágnes, *A holokausz és a nemzedékek*, in: uő, *Auschwitz és gulág, Múlt és Jövő Kiadó, Budapest, 2002, 82-83.*
 - 10 FOUCAULT, Michel, *Felügyelet és büntetés*, Fázsy Anikó, Csűrös Klára ford., Budapest, Gondolat Kiadó, 1990, 273-274.
 - 11 A. Z.: Mit érez, ha visszanéz? Felháborodást? / J. T.: Nem, nem felháborodást vagy bármi ilyesmit. Belenyugodtam abba a helyzetbe, ami akkor volt. / A. Z.: Belenyugodott, hogy ott bárki bármikor meghalhatott? / J. T.: Teljesen kiegyeztem ezzel. Ki kellett bírni, ez minden. (Saját fordítás – A.N.)
 - 12 J. T.: Ha egy Auschwitz-túlélő ránéz, akkor rögtön azt fogja mondani: „Ez nem egy auschwitzi rabszám.

- Mit csinált vele? Megújította? Miért?” Nincs szükség arra, hogy renováljuk. (Saját fordítás – A.N.)
- 13 KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság*, 9. fejezet, Budapest, Magvető Kiadó, 2005, 329.
 - 14 VAN ALPHEN, Ernst, *Deadly Historians: Boltanski's Intervention in Holocaust Historiography*, in: *Visual Culture and the Holocaust*, ed. Barbie Zelizer, Rutgers University Press, 2001.
 - 15 Ebbe a kategóriába tartozik a híres német szerző, Wienfried Georg Sebald is, akinek főképp *Austerlitz* című regénye kapcsán csaptak össze az indulatok. Nemcsak azért vonták kétségbe Sebald hitelességét a történetekkel kapcsolatosan, mert német szerzőről van szó, hanem azért is, mert apja a Harmadik Birodalom fegyveres szervezetének, a Wehrmacht-nak volt tagja.
 - 16 HIRSCH, Marianne, *Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy*, in: *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, ed. Mike Bal, Jonathan Crewe and Leo Spitzer, Hannover and London, Dartmouth College University of New England, 1999, 8-9. Magyarul: Kivetített emlékezet – holokausz-fényképek a magán- és közösségi emlékezetben, Bán Zsófia ford., in: Enigma, X. évf., 2003, 37-38. szám, 119.
 - 17 Lorie Novak *Past Lives* című munkájának lényege három fénykép egymásra vetítése, ahol a sajátjánál erősebbé válnak a másik kettő kontúrjai. Az izraeli árvaházban bűjtött, majd Klaus Barbie által deportált gyerekek, a nukleáris kémkedésért elítélt és kivégzett Ethel Rosenberg fotóinak vonásai szinte „rátelepszenek” Novak saját, gyerekkori fotográfiájára, melyen ő maga kislánként sírva bújjik az édesanyjához.
 - 18 KERTÉSZ Imre, *A holocaust mint kultúra. Három előadás*, in: <http://diadajadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=000000364&secl=0000032783&mainContent=true&mode=html>