

Adorno: esztétika Auschwitz után

SZÜCS TERI

Vers és barbárság

1975-ben született Leningrádban. Irodalomtörténész, kritikus. Budapesten él.

¹Szegedy-Maszák Mihály:
Radnóti Miklós kora és a Holocaust irodalma.
In uő: *Irodalmi kánonok.*
Csokonai, Debrecen,
1998, 172.

A második világháború utáni késő modern líra a Holokausztnak időbeli közvetítés nélküli, kortárs tapasztalata által érintett, ugyanakkor tudatában van e tapasztalat elhalványulásának, módosulásának (temporalitásának). Azokban az életművekben, melyek a Holokauszt eseményét töréspontként értelmezik és jelenítik meg, a vers tanúbizonyosággént, tanúsító szövegműként szituálja önmagát. Ám e szövegek a szemtanúk leíró jellegű beszámolóival, illetve „az utánzás és az élménykifejezés hagyományával szemben az emlékezés poétikáját teremtik meg”,¹ és azzal a kérdéssel szembesítenek, hogy mit jelent, avagy mit von maga után egy ilyen mérvű pusztítás, pusztulás megszólaló tanújává válni; és hogy kinek szól, mi a tanúbizonyosság. A tanúsítás tehát kettős munkát végez e művekben — egyfelől beszélni igyekszik egy külső referenciáról, amely adott esetben a Holokauszt, és mindaz, ami/aki hozzá tartozik; illetve van egy belső, autoreferens dinamikája is: ez a valóság megragadására induló költői nyelv korlátait szóllaltatja meg. A tanúbizonyosság e második funkciót, a nyelvi-poétikai önreflexió szólamát úgy emeli magába, úgy kapcsolja össze az elsővel, hogy a megragadhatatlanságot, elbeszélhetetlenséget a Holokausztra (is) vonatkoztatja. Pontosabban, a Holokausztot olyan totális eseményként mutatja fel, amely egyben nyilvánvalóvá teszi a megjelenítő nyelv kudarcát: a tanúság egy (nyelvileg) *visszaadhatatlan* esemény nyomait igyekszik hordozni, mely életeket, világokat törölt el *visz-szaadhatatlanul*. A realitással szemben alulmaradó nyelv hitelességét éppen sebzettségének és inkompetenciájának felmutatásával alapozza meg; a tanúság a nyelvhasználat, nyelvi megalkotottság szintjéből indul ki.

Többszörösen paradox a szituáció, amelyben fölhangzik a tanúsító mű. Miközben szertefoszlik az európai kultúra erkölcsképzete, és mélyebb rálátás nyílik amoralitásunkra, a líra mégis etikai pozíciót vesz fel, melyet így írhatunk le: a lehetetlenség ellenére *tanúskodni kell*. A megszólalás alapjává, mondhatni, egy paradox, etikán túli etika válik, mely egyszerre igényli a történetek okainak, gyökereinek feltárását, és azt, hogy e kérdésfeltevés megmaradjon a megválaszolatlanság nyitottságában, a fogalmi hálót visszavarró, a közös önismeret mozgását megdermesztő lezárás nélkül. E reflexió, gyakran anélkül, hogy ezt kimondaná, táguló körökben vonja vizsgálatá, kri-

tikája alá az egzisztenciát, és az etikai, teológiai állítások érvényességére éppúgy rákérdez, mint a szellemtörténetekre. A vers mindezzel együtt az emlékezet szintereként, egy alap és kontextus nélküli etikai reménység, *utópia* létrejöttének helyeként ajánlja fel magát, miközben utópikus távlatát nem tematizálja, nem tárgyiasítja — mindezek ugyanis tiltás alá esnek ama késő modern esztétika számára, mely a Holokauszt és művészet viszonyának átgondolásakor gyakran a teológiai és morális diskurzus fogalmait alkalmazza. Itt legfőképpen Adorno munkáira gondolhatunk, mint a Holokauszt okozta törésre adott legprimérből művészetfilozófiai válaszra.

Adorno *Elkötelezettség* című írásában értelmezi, kibontja, kitágítja elhíresült tiltását, azt a sok mindent magába sűrítő trópus-sorozat, hogy „Auschwitz után verset írni barbárság”.² A *Kulturkritik und Gesellschaft* után tizenkét évvel megszülető munka a vers helyzetéről a *szükséges és lehetetlen* műalkotás Holokauszt utáni ontológiai paradoxonán keresztül beszél. A „barbárság” totális megtestesülése, mely alatt Adorno a pusztításig, ölésig vitt eldologiasítás társadalmát érti, Auschwitz maga. Ilyen értelemben a versírásra vonatkozó tiltás azt jelenti, hogy a totalitás iránt kritikátlan, a törést nem jelző lírai költészet nem csupán az eldologiasodás tárgyává, de szentesítőjévé, tettesévé is válik.³ A művészet számára felnyíló szűk mezsgye a barbárság tiltása és a tanúskodás szükségessé közt Adorno esztétikájában olyan megalkotottságot (versnyelvet, zene-nyelvet stb.) ír elő, amely képes ellenállni a totalizáló, tárgyiasító hatásnak. Sőt, éppen azáltal válik „szükségessé” a művészet, hogy más beszédmód rajta kívül nem képes erre a szembeszegülésre. Az Adorno-féle negatív esztétika szerint egy műalkotás épp a radikális negáció véghezvitelével, tehát a realitáshoz való speciális viszonyán keresztül nyeri el igazi egzisztenciális súlyát számunkra.⁴ Az esztétika, mondja Adorno, nem vonhatja ki magát a Holokauszt után azon felismerés súlya alól, hogy ami miatt a művészet minden tette etikai viszonyban áll a valósággal, az éppenséggel a Holokauszt során valósággá lett mérhetetlen *szenvedés*: „A költészet helyzete is paradox, nemcsak az, ahogyan az ember viszonyul hozzá. A reális szenvedés mérhetetlen nagysága nem tűri, hogy feledjék; szekularizálni kell Pascalnak azt a teológiai tételét, hogy »Nem kell aludnunk.« Mégis, ez a szenvedés, Hegel szavával élve: a szükség tudata, ugyanakkor meg is kívánja annak a művészetnek a továbbélését, amelyet megtilt. A szenvedés aligha találja meg másutt saját hangját, azt a vigaszt, amely nem árulja el nyomban.”⁵ Az esztétikai diskurzust Adornónál átszűrjük a „szenvedés” és „vigaszt” egészen máshonnan érkező szavai; a művészet pedig a „szükség”, a „kell” kontextusában szólal meg.

A művészetben rejlő kiemelkedően fontos lehetőség hangsúlyozása elmozdulást jelent Adorno gondolkodásában a háború befejezte után pár évvel artikulált „kemény” megközelítéstől, melyben, ha az *Elkötelezettség* felől újraolvassuk, „a reális szenvedés mérhetetlen

²Theodor W. Adorno: *Elkötelezettség*. In uő: *A művészet és a művészetek*. (Ford. Bán Zoltán András et al.) Helikon, Budapest, 1998, 132.

³Theodor W. Adorno: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. In: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften. Band 10.1*. (Hg. von Rolf Tiedemann.) Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998, 30.

⁴Vö. *Elkötelezettség*, i. m. 132.

⁵*Elkötelezettség*, i. m. 127.

nagyságának” tanúja csattan fel, hogy tiltakozzon az ellen, hogy a művészet-termékek további előállításával a líra hozzájárul az Auschwitz-gyár okozta cezúra eltakarásához, befedéséhez. A művészet szerepének újraértékelése Adornónál ugyanakkor nem toló-dik el egyfajta idealizmus felé a műalkotások fontosságát illetően — a kultúra csődje végig ugyanolyan alaptapasztalata marad a negatív esztétikának, mint amit fizikai tapasztalatként élt meg Améry is a koncentrációs táborban: „Auschwitzban a szellem nem volt más, mint önmaga, és nem volt lehetősége egy mégoly elégtelen, mégoly rejtett társadalmi struktúrára sem rákapcsolódni. Vagyis az értelmiségi egyedül állt a maga szellemével, ami nem volt egyéb, mint pusztá tudattartalom, és nem tudott semmiféle társadalmi való-ságban megkapaszkodni, általa megerősödni.”⁶

Az „Auschwitz után verset írni barbárság” kijelentést az imént trópus-sorozatnak neveztem, melyben a „barbárság” a modernitás kultúrkritikájának egyik alapmetaforájaként szerepel; a „vers” pedig a modernitás művészetének reprezentatív csúcs-műnemére utal, mely hagyományosan a nyelv világalkotó képességének és a szubjektum megszólalhatóságának legtöbbre tartott terepe — a kri-tika itt egyaránt irányul arra a hamis megnyugvára, amit a szubjek-tum „lakhelyeként” értékelt műalkotás pozitív ténye adhat, és az esztétikai normát szentesítő közmegegyezésre. Ám fontos azt is meglátnunk, hogy az *Elkötelezettség*ben már Adorno is úgy ír saját elhíresült tagmondatról, *mint* metaforáról: „Nem akarom enyhíteni ama tétel életét, hogy Auschwitz után barbár dolog verset írni; ez negatív módon azt az impulzust mondja ki, ami az elkötelezett költés-zet lelke. A *Temetetlen holtak* egyik szereplője így beszél: »Össze-törték a csuklómat, lemarták a bőrömet.« És azt kérdezi: »Miért kívánod, hogy újrakezddjem az életet?«; ugyanilyen az a kérdés, hogy vajon szabad-e egyáltalán léteznie még a művészetnek...”⁷

A „szabad-e verset írni” tehát tulajdonképpen ahhoz kapcsolódik, hogy „lehet-e egyáltalán tovább élni”.⁸ Adorno művészet-parado-xonában a túlélő paradoxona szólal meg tehát, életbenmaradás és büntudat pólusai közt. A művészetnek szegezett kérdés az, hogy a teljes morális-filozófiai-teológiai csőd után képes lesz-e hiteles meg-újulásra, anélkül, hogy elfeledkezne a történeletről és hamis látsza-tot hozna létre. Ez a filozófiának nem sikerül, írja Adorno a *Negatív dialektikában*, és a filozófiai gondolkodás eme képtelenségét épp a büntudathoz-kötöttséggel kapcsolja össze. Ám a legfőbb kétely a fi-lozófiával szemben az, hogy nem képes a maga teljes egészében el-gondolni a büntudatot, így az folyamatosan újratermeli önmagát: „A büntudat... nem békíthető ki az étellel. Szüntelenül újrateremti magát, mert képtelen akár egy pillanatra is teljesen jelenvalóvá vál-ni a tudat számára. Éppen ez készlet bennünket filozófiára. A fi-lozófiát pedig sokk éri, hogy minél mélyebbre hatol s minél erőseb-ben, annál gyanúsabbá válik, hogy eltávolodik attól, ahogy a dolgok vannak.”⁹ A szenvedőkkel, megöltekkel szemben érzett büntudat

⁶Jean Améry: *Túl bűnön és bűnhődésen.* (Ford. Blaschik Éva.) *Múlt és Jövő*, Budapest, 2002, 23.

⁷*Elkötelezettség*, i. m. 127.

⁸Ugyanezzel a gondolatmenettel találkozunk a *Negatív dialektikában*: „Az örök szenvedésnek éppannyi joga van arra, hogy kifejezésre jusson, hogy kifejezésre jusson, mint a megkínzottaknak a sikoltáshoz, ezért lehetett helytelen azt mondani, hogy Auschwitz után nem lehet több verset írni. Helyes viszont az a kérdés, hogy lehet-e Auschwitz után még élni...” Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. Suhrkamp, Frankfurt, 1966, 353.

⁹*Negative Dialektik*, i. m. 355.

kötelezi tehát a gondolkodást arra, hogy semmi olyat ne tételezzen fel, ami a létező dolgokon túl van; ám az értelmezés retorikus mozgásai által mégis eltávolodik tőlük — így ütközik bele újra és újra önnön büntudatába.

Az irodalom lehetősége a nyelvhez való viszonyában, a megformáltság módjában keresendő. Az *Elkötelezettség* Brecht-kritikájában Adorno szavá teszi azt, hogy Brecht-nél nem a nyelv hordozza magát a kritikát, hanem elkülönül a kritikai gondolattól: „A nyelv tanúsítja, milyen mély szakadék tátong a hordozó költői szubjektum, és az általa hirdetett elvek közt. Hogy áthidalja a törést, a nyelv affektáltan az elnyomottak nyelvén beszél. Ám a doktrína, amelyet szolgálni akar, az értelmiségiak nyelvét követelné meg.”¹⁰

¹⁰*Elkötelezettség*,
i. m. 126.

A probléma tehát Sartre, Brecht művészetében az, hogy a nyelv referenciális kifejezőképességét adottnak veszik, amikor eszközként használják fel elveik megjelenítésére. „A kötődések dicsőítői inkább Sartre *Zárt tárgyalás*át fogják mély értelműnek találni, mintsem türelemmel végighallgassanak egy olyan szöveget, amelyben a nyelv megingatja a jelentést, és értelemtől távoli mivoltával eleve fellázad az értelem pozitív előfeltételezése ellen — ezzel szemben az ateista Sartre számára a költemények fogalmi értelme az elkötelezettség előfeltétele marad”¹¹ — és ennyiben Sartre a valóság kritikáját csak részben viszi végbe, nyelvhasználatán keresztül pedig afirmálja az

¹¹l. m. 119.

önmagát kimondani képes eszt, aminek megingását, kudarcát éppen az irodalmi művek lennének hivatva olvasói tapasztalatként felkínálni. S ezáltal a sartré-i dráma a szubjektum lebomlásáról sem tanúskodhat hitelesen.¹² A kultúriparral, a piaci viszonyok kényszerítően tárgyiasító hatásával szembeszegülő műalkotás autonómiája a nyelvnek nem a mallarméi hermetizmus-hagyomány értelmében vett önreferencialitását jelenti, hanem a műalkotást létrehozó nyelvi

¹²l. m. 120.

mozgások olyan összességét, amelyek nem tematizáló módon, hanem dinamikájukkal, disszonanciájukkal, megtorpanásaikkal, töresekkel „felkeltik azt a szorongást”,¹³ amely a valósággal szembenéző ember léttapasztalata. (Kézzenfekvően kínálkozna a mallarméi tradícióra való hivatkozás, amennyiben felismerjük „az értelemtől távoli” nyelvi folyamatokat leíró metaforáink zeneiségét; ám a negatív esztétika kritikai mozzanata, mely legfőképpen Schönberg, Webern zenéjében találja meg a számára autentikus műalkotást, kritikáját egyben az adott műnem hagyománya ellen is fordítja, s a hitetlenséget a harmóniával szemben a disszonanciában, az atonális építkezésben leli meg.)

¹³l. m. 129.

A negáció gesztusa azonban nem mehet végbe akkor, ha a műalkotás teljes mértékben megszűnik a társadalom részének lenni — ekkor ugyanis elnémulna a tanúság szorongást, zavart keltő, hagyományt felfüggesztő hangja. A műalkotás ontológiájának újabb ellentmondása ez, mely abból fakad, hogy nincs olyan mű, amely ne reflektálna a háttérét képező társadalmi kontextusra; és, Adorno szerint, minél nagyobb krízist okoz a befogadás számára a műalkotás

nem-mimetikus megalkotottsága, „átartikuláltsága”, annál mélyebben és teljesebben tud a mű arról az egzisztenciális krízisről beszélni, aminek a korszakában létrejött. Az *Elkötelezettség* Beckettről szóló oldalain e működésmód leírása után szó esik arról a különös, törékeny, és a kultúripari termékek élvezetéhez semmiképpen sem hasonlítható *katarziszról* is, amit a művel való találkozás krízisének keresztül a létezés krízisére rálátó befogadó megél: „Beckett *ecce homo*ja azt mutatja meg, mivé váltak az emberek. Némán tekintenek ránk Beckett írásából, olyan szemekkel, melyekből elapadtak a könnyek. Az ígézet, amit terjesztenek, és amely alatt állnak, megszűnik azáltal, hogy bennük visszatükröződik. A boldogságnak azt a minimális ígéretét persze, amely nem vesztegeti idejét holmi vigasztaló szavakra, csak az egészen a világnélküliségig vitt átartikuláltság árán tudta megszerezni.”¹⁴

¹⁴l. m. 129.

Adornót olvasva láthatjuk, hogy amint a filozófia által bejelentett feladatot a negációt működésbe hozó műalkotás lesz hivatott véghezvinni, úgy az esztétikai elgondolás azonnal előíró jellegűvé válik. A hamis afirmációval kecsegtető mű „vétkes” eme etikai alapú esztétika szerint nem csak az, hogy nem végzi el az önmagát igazként bemutató valóság-látszat vizsgálatát, hanem tagadja a törést, a krízist, a kritikára-szorultságot, és ezáltal nemcsak hogy nem járul hozzá a Holokauszt feldolgozásához, hanem Auschwitz lezáratlanságában, befejezetlenségében, megismételhetőségében lesz tettestárs. A mimézis, mely a látszat-való szentesítése, a Holokauszt-emlékezet esetében egy még súlyosabb tiltás alá esik. A nagyra értékelt Schönberg *Egy varsói túlélő* című műve kapcsán írja Adorno: „azáltal, hogy minden keménység és kérlelhetetlenség ellenére egy képet alkot róluk, mégis olyan, mintha szeméremsertő lenne az áldozatokkal szemben. Az áldozatok alapot szolgáltatnak valaminek az elkészítéséhez, műalkotás lesz belőlük, melyet táplálékul odavetnek a világ elé, amely az áldozatokat megölte. A puskatussal vert emberek póré testi fájdalmának úgynevezett művészi megformálása, ha távolról is, de magában foglalja a kicsikart élvezet lehetőségét. A morál, amely a művészetnek megtiltja, hogy az áldozatokat egy pillanatra is elfelejtse, saját ellentétének szakadékába zuhan. Az esztétikai stilizációs elv révén s még inkább a kórus ünnepi imája nyomán a felfoghatatlan sors mégis úgy jelenik meg, mintha valamilyen értelme lett volna; megdicsőül, s ezáltal valami elvész a borzalomból; önmagában már ez is igazságtalanság az áldozatokkal szemben, miközben az igazság előtt semmilyen művészet nem állhat meg, amely kitér az áldozatok elől. Még a kétségbeesés hangja is lerója adóját az elvetemült afirmációnak.” A mimetikus eljárás bármilyen foka képes rá, hogy tárgyiasítsa, és ezáltal az esztétikai élvezetnek szolgáltatssa ki az áldozatokat — egyneműsítő közegként azzal fenyeget, hogy „elmosódik a különbség hóhér és áldozat között”.¹⁵

¹⁵l. m. 128.

Ám ez az etikai határkijelölés ugyanakkor az irodalmi műalkotás szintjén egy újabb esztétikai előírást von maga után: amennyi-

ben tiltás alá esik a valóság képszerű, mimetikus megkettőzése, akkor az nem csupán annyit jelent, hogy a tanúság direkt módon nem mondhatja el újra a Holokauszt eseményeit, hanem maga a nyelv képalakító tropikus működése válik tiltottá. A cél az, hogy a múltbéli esemény csorbítatlan egyediségében létezzen az emlékezet számára, és ne vegyék át a helyét helyettesítés, társítás, ismétlés által létrehozott képei. Természetesen Adorno tisztában van vele, hogy a teljes kép-nélküliség: képtelenség; nem csupán azért, mert ő maga hangsúlyozza, hogy nincsen olyan műalkotás, mely ne reflektálna a valóságra mint társadalmi kontextusra, hanem mert — az előzőekből következően — a megkettőzés totális hiánya felszámolná a műalkotást. Itt visszajutunk az eredeti paradoxonhoz, mely Adorno munkásságában a művészet egyidejű tiltása és igénylése által fejeződik ki. Mivel a *végbement trauma* letagadása, a szembenézés elkerülése Auschwitz lezár(hat)atlanságának a jele, ezért a művészet feladata a befogadás során *az elvárásokat érő trauma által* mégiscsak teret adni a szembesülésre. A műalkotás szűk létehetőségeit etikai gyökerű paradoxonokkal kijelölő esztétika tulajdonképpen olyan művet ír elő, ami folyton az önfelszámolás, megsemmisülés határán szólal meg — összekapcsolódva e késő modern hagyomány elkötelezettségével a csend mint nyelvi jel, a szemantikai zavar, a cenzúra iránt. A művészetet tehát egyedül az legitimálja, hogy semmi más nem adhat helyet az áldozatok szavának — ám ezt a mű is csak a saját létére nézve szinte végzetes áldozathozatal révén képes megtenni.¹⁶ (Ezzel szemben a spekulatív nyelv képtelen felszabadulni a mimetikus afirmáció kényszere alól. Érdekes, hogy hírhedt mondatának felszínes olvasata folytán Adorno a másod- és harmadgenerációs Holokauszt-reprezentáció felől szemlélve épp a dokumentaritás védelmezőjévé vált — részint talán épp annak köszönhetően, hogy ekképpen feloldhatóvá vált az önmaga felszámolásának közelségében létező műalkotás esztétikai ellenmondása.)

¹⁶„A művészet szerepe »afunkcionalitása«; sikere tehát éppen kudarcában áll... Ezért az Adorno által értékelt művészet közel van a hallgathoz. E közelség nem visszautasítás, hanem a szenvedés kifejezése.” Michael Rothberg: *Adorno után. Kultúra a katasztrófa másnapján.* (Ford. Babarczy Eszter.) Enigma, Holokauszt-szám, 37–38. (2003), 78.

A képtilalom

A képtilalom olyan kifejezése Adorno esztétikájának, melynek teológiai konnotációit is érdemes számba venni. E fogalom a *Negatív dialektikában* úgy jelenik meg, mint a radikális anyagszemléletűség és voltaképpeni reciproka, a testi feltámadás-képzet retorikai metaszéspontja. Adorno szerint mindkét megközelítésben a test jelenti a mediálatlan, teljesen önmagával azonos, átszellemítéstől mentes jelenlétet. A kizárólag testiségre redukált identitás negatív véglete: a számmal jelölt, kiéheztetett, megkínzott, elégetett ember. Pozitív távlata pedig: a test tökéletes rehabilitációja, beteljesedése a feltámadásban. Auschwitz után meg kell változnia annak, ahogyan a halált igyekszünk elgondolni, mondja Adorno; a filozófiai halálképzetet az elhelyezhetetlenül (s akár: elgondolhatatlanul) ön-iden-

tikus testi realitásnak kell felváltania. A *Negatív dialektikában* így ír: „csak képek nélkül elgondolható a tárgy maga. Ez a képnélküliség egybeesik a faragott kép teológiai tilalmával. Ezt a materializmus szekularizálta, amikor nem engedte, hogy pozitív módon megjelenjen az utópia — ez negativitásának tartalma. Ott esik egybe a teológiával, ahol a legmaterialisztikusabb. A test feltámadása volna a vágya; ez teljesen idegen az idealizmustól, az abszolút Szellem birodalmától”.¹⁷ A két, egymásnak teljesen ellentmondó elv érintkezése az utópia megjelenítésének tilalma; s itt a megjelenítés a realitásnak a képalkotás általi felcserélését jelentené egy mediált, hamis távlatra. (A képiséggel kapcsolatos dilemmák egyébként e pillanattól kezdve végigkövetik a Holokauszt művészetének történetét. Különösen kielezi őket az a tény, hogy noha a Holokauszt vizuálisan nagyon jól dokumentált, mégis, a másod-harmadgenerációra hagyományozódott képi világa voltaképpen kevés számú, a befogadás számára átélhetetlen ikonizálódott elemből áll. Az ikonizálódott Holokauszt-képek nem hozzák közelebb az emlékezetben őrzött eseményt, ám jelműködésük által mégis kezdőpontjai lehetnek egy speciális emlékezői folyamatnak — ez a jelenség gyökerében analóg az egyházi művészetben azzal a képtilalomtól az ikonig való elmozdulással, amiről Massimo Cacciari is ír, Florenszkijt idézve: „»Jóllehet furcsának tűnhet, az egyház szemében a szent képmás pontosan a közvetlen képmás őtestamentumi tilalmából származik, annak következménye és beteljesülése.« Nem a pogány bálványok ihletik az ikont és nem ők okozzák keletkezésüket a keresztény világban, hanem a *távollét*.”¹⁸)

¹⁷*Negative Dialektik*,
i. m. 205.

¹⁸Massimo Cacciari:
A törvény ikonjai. (Ford.
Galamb György János.)
Athenaeum, 1993/1. 182.

Mindazok a dilemmák, amik a *Bildverbot*ban koncentrálnak, a szöveg szintjén a metaforikus nyelvhasználat kérdéseire vezetnek el. Megintcsak a megtörténteke irányuló emlékezés adornói etikájához kell visszanyúlni — a valóságosan végbement szenvedés az, ami nem tűri a róla való beszédben a figurációt, mint egyfajta enyhületet. S nem tűri a halálnak az a radikálisan anyagi elgondolása, amely voltaképp az Endlösung halál-tapasztalata: tömeges, elgépiesített és iszonytatóan materiális. Ugyanakkor pedig éppen az ilyen embertelenül elpusztultak emlékének méltósága követeli azt, hogy a halálukat egyediként, átszellemítés (vagyis metaforálás) nélküli, tehát — újfent — radikálisan materiális valóként gondoljuk el. A metaforának szegeződő kérdés sok mindent sűrít magába: a metafizikai felépítményt hordozó metaforikus eredetű fogalmakra való utalást, a spekulatív gondolkodás alapműveletének tartott hasonlítás kritikáját. Ami pedig ezekkel szembeállítódik, az a teljesen önmagával identikus, és a szenvedő számára semmilyen egyéb vonzattal nem bíró reális testi fájdalom. E fájdalommal való szembesülés etikája arra kötelezne, Adorno szerint, hogy ne hulljunk vissza az „átvitt értelem” metafizikájába. „Amivel valaha büszkélkedett a Szellem, hogy meghatározza vagy önmagához hasonlóvá alakítja (mármint a történelmet), az most teljességgel mássá alakul;

¹⁹*Negative Dialektik*,
i. m. 356.

²⁰*Negative Dialektik*,
i. m. 352.

²¹Erről lásd bővebben
James E. Young:
*Writing and Rewriting the
Holocaust. Narrative and
the Consequences of
Interpretation.* Indiana
University Press,
Bloomington —
Indianapolis, 1990, 85–89.

kikerül a Szellem uralma alól, és általa a Szellem abszolút gonoszként mutatkozik meg. A szomatikus, értelemtől távoli rétege az élőknek maga a szenvedés színhelye, amely vigasz nélkül elégetett mindent a légerekben, ami a Szellemből, és annak objektivációjából, a kultúrából megnyugtató lehetne.”¹⁹ A „Szellem” csődje az Auschwitzcal való szembenézésben nyerhetné el értelmét, míg az újabb kritikátlan értelemkonstrukciók létrehozása csak az áldozatok emlékének megcsúfolásához vezethet: „Az érzés, mely Auschwitz után a lét pozitívításának minden állítása ellen úgy küzd, mint üres beszéd és az áldozatokkal szembeni igazságtalanság ellen; amely az áldozatok sorsából egyetlen elhasznált jelentést sem engedhet kisajtolni, objektív pillanatát olyan események után éri el, melyek megcsúfolásnak ítélik a pozitív módon állított transzcendenciából kisugárzó immanencia értelemkonstrukcióját.”²⁰ Nagyon fontos újra hangsúlyozni azt, hogy a múltbeli — nem megosztható, nem enyhíthető, nem átérlezhető, tehát ilyen értelemben egyediségében tőlünk tökéletesen elzárt — testi kínba ütközik bele a nyelv. Olyan feloldhatatlan dilemma ez, amit a szemtanú-generáció inkább a metafora elkerülésével, a metaforikus valóságvonatok megszakításával, a visszatérítő másod-harmadgeneráció pedig éppen az összetett metaforikus alakzatokkal fogalmaz majd meg a maga számára.

Mindahhoz, hogy egy teoretikus szöveg képes legyen egyáltalán felvetni dilemmáit, szüksége van a viszonypont megnevezésére — legyen az a név Auschwitz, Holokauszt, Hurbán vagy Soá. A szöveg tehát mindenképpen egy metaforikus nevet fog tartalmazni, amely egy természete szerint nyelvileg megragadhatatlan eseményre vonatkozik. Ugyanakkor mindegyik névvariáció hordoz valamiféle specifikumot a másik háromhoz képest, ezáltal tükröz egyfajta döntést a nevet kiválasztó részéről.²¹ Az utóbbi két elnevezés héber eredetű. A pusztítást jelentő *Hurbán* hagyományosan a Második Templom lerombolására utal, tehát általa épp az a vigasz-hagyomány kap szót, ami analógiákba rendezi a nép történelmét. A szintén pusztulást, csapást jelentő *Soá* ugyancsak rendelkezik ilyen történeti hagyománnyal, amely a középkorba nyúlik vissza. Sokkal inkább elterjedt névvé vált a két nem héber eredetű szó; ám ezek esetében is érdekes a belső metaforikus gyökér. A *Holokauszt* a nácizmusról szóló társadalmi diskurzusban új fejezetet nyitó amerikai tévéfilmsorozat kapcsán vált közkeletűvé. Az eredeti görög fogalom sajátos és erősen kifogásolható interpretációs területet nyit meg, hiszen jelentése „egészen eléggő áldozat”. Ám, éppen a széleskörű elterjedtség miatt, ez a jelentés elveszett (közkeletűsége miatt, egyfajta beletörődéssel használom, szándékosan magyaros helyesírással). Ugyanakkor maga a „holokauszt” szó jelentéstáguláson ment át, metaforizálódott, s immár a népirtás fogalmát jelöli (lásd „örmény holokauszt”). E metaforizálódási folyamat számos feszültséget szít, lásd a (zsidó) Holokauszt egyediségéről szóló vitát. (E vitában én a szókezdő nagy *H*-val foglalkozom állást, jelezve, hogy e metaforizáló-

dás nyomán „jogosnak” tartom a *holokauszt* elnevezését más népir-tásoknál is, de a zsidó nép elleni *végső megoldást* mégis egyedinek tartom.) A negyedik, szintén elterjedt névválasztás az összes halál-tábor közül a legkegyetlenebbet veszi alapul. Olyan metafora ez, amelynek fókuszában — miként az előzőében is — az elégetés áll, s így a pincékben rejtőzködő gyerekeket, a munkaszolgálaton síny-lődőket, a gettók lakóit ugyancsak a krematóriumok részesévé teszi. DeKoven Ezrahi felhívja rá a figyelmet, hogy az *Endlösung*-központ ily módon való kijelölése által az összemérés van jelen van ebben a névválasztásban, miközben a név maga a hasonlíthatatlan borza-lomra és a centralizáltságnak értékéből a legszörnyűbb gyilkoló esz-közzé való átfordulására is utal: *Auschwitz* „szimbolikus földrajzon alapul, amelyben a tábor egyaránt jelképezi a központot és a peri-fériát. A tábor képviseli a gonoszság legbensőbb központját, azon-ban egy olyan birodalomban, amely éppen a civilizált beszéd és vi-selkedésmód határai előtt helyezkedik el. (...) ez olyan metafora, amely az összes metafora felett áll, mivel feltételezi, hogy még a fel-mérés és összehasonlítás eszközei is megsemmisültek; az össze-mérhetőség, ami a metaforikus cselekedet alapja, és minden olyan cselekedeté, amely a történelem folyamatosságát alapozza meg — a vita leginkább ezt fenyegetheti.”²²

Adornónál az *Auschwitz* név még ezen is túlmutató különleges metaforikus státuszban jelenik meg, mivel jelöltjét olyan esemény-ként értelmezi, mely megvilágítja, leleplezi a világban rejtetten mű-ködő negatív tendenciákat. Olyan értelmezés ez, mely utat nyit az „apokalipszis” szó héber megfelelőjének, a *galának* az eredeti jelen-téstartománya — a *megmutatás, feltárás* — felé, természetesen pozi-tív távlat nélkül. Ezért az *Auschwitz* név által jelölt eseménye Adorno mint *modellre*²³ hivatkozik, abban az értelemben, ahogy Ricœur ír erről: „A modell nem a bizonyítás logikájának, hanem a felfedezés logikájának a része”, az általa létrejövő metaforikus re-ferencia által.²⁴ (A modell-jelleget e név természetesen nem csak Adorno esetében nyeri el — az akaratlanul is bekövetkező metafori-záció által minden, a Holokauszt kontextualizálásával próbálkozó szövegben végbemegy ez a folyamat. „Azt tapasztaljuk tehát, hogy miközben a holokauszt, a krematóriumok bűze nem integrálható a történelemben, mintegy megszakítja annak rendes menetét, a beszéd metaforikus rendjébe beépíthető, és így végül mégis historikus tar-talmakat nyer” — írja Schein Gábor.²⁵ A már említett metaforikus je-lentéstágulás, amely a *holokauszt* szót más genocídiumokra is vo-natkoztatja, e modell-jellegből is fakad.) Ilyen értelemben Adorno *Auschwitz*-a tehát kétirányú metafora, utal az *Endlösung* esemény-sorára, és utal egy olyan momentumra, amivel szembesülve a mo-dernitás radikális önkritikát tudna gyakorolni. Ehhez a második je-lentéshez kapcsolódik a jelenidő neveként az „Auschwitz után” metaforája (Rothberg szerint kronotoposza²⁶): ez, Adorno diagnó-zisa szerint, nem jelent lezárást, valódi időbeli „utániságot”, azaz

²²Sidra DeKoven Ezrahi:
*Auschwitz ábrázolás-
módja. Múlt és Jövő,*
2003/1. 17.

²³Lásd erről bővebben:
Michael Rothberg:
Adorno után, i. m. 82–85.

²⁴Paul Ricœur:
Az élő metafora.
(Ford. Földes Györgyi.)
Osiris, Budapest,
2006, 353.

²⁵Schein Gábor:
*Összekötni az
összeköthetlent.*
In: *Az értelmezés szüksé-
gessége. Tanulmányok
Kertész Imréről.*
L'Harmattan, Budapest,
2002, 105.

²⁶Michael Rothberg:
Adorno után, i. m. 85.

²⁷Az egyik feladat, mely az „Auschwitz után” idejében élő emberre hárul, a nevelés, amely biztosítéka lehetne annak, hogy ami történt, nem fog megisméltódni — lásd erről Adorno *Nevelés Auschwitz után* című írását. (In: *Holokausztoktatás és autonómiára nevelés*. Hannah Arendt Egyesület, Budapest, 2001.)

²⁸*Negative Dialektik*, i. m. 371–372.

meghaladást vagy továbblépést, hanem inkább azt jelzi, mi kényserít bennünket gondolkodásra, amitől eltekinteni háritás lenne.²⁷

A nevek újabb metaforikus jelentéstartományokat hoznak létre, melyek éppen a céltól, a történet néven nevezésétől távolítanak el. Ez a tapasztalat vezet el a *Bildverbo*thoz: „Beckett az egyedüli helyes módon reagált a koncentrációs táborok szituációjára, melyeket nem nevez meg, mintha a faragott kép tilalma alatt állnának. Ami van, az olyan, mint a koncentrációs tábor. Egyszer életfogytiglani halálbüntetésről beszél. Az egyetlen halovány remény az, hogy majd minden megsemmisül. Ő ezt is elutasítja. Az inkonzisztencia így létrejövő hasadásából a semmi képvilága lép elő valamiként, és fogva tartja Beckett költészetét”. Ám a látszólagos sztoicizmus művészetéből „hang nélküli sikoly hallatszik: ennek másképp kell lennie! Az effajta nihilizmus éppen a semmivel való azonosulás ellentétét implikálja. Gnosztikus módon, számára a teremtett világ a radikális gonosz, és ennek tagadása egy másik, még nem létező világ lehetősége. Amíg a világ olyan, amilyen, addig a megnyugvás és béke képei mind a haláléhoz hasonlatosak.”²⁸ Kiemelésemmel igyekeztem jelezni, hogy Adorno olvasatában a képtilalom reprezentatív alkotásának tekintett Beckett-mű ezek szerint nem azért hiteles, mert teljesen megállítja a metaforizálódást, hanem mert megfordítja azt, és az Auschwitz modellként való értelmezésének jegyében nem magára Auschwitzra keres működőképes nevet, hanem a valóságot, a világot nevezi ezen a — ki nem mondott — néven: *Auschwitz*. A modell tehát teljesen önmagába foglalja saját jelöltjét. Ám van ennek a Beckett-értelmezésnek, és tágabban, a negációt megvalósító műalkotások relevanciájának egy még fontosabb mozzanata Adorno megközelítésében: a teljes negáció a szembenézés és nemet-mondás tematizálatlan ám világos képlete által teret nyit egy még erőteljesebben a megnevezés tilalma alá eső régió felnyílására, amelyet utópiának, vagy más szóval, a remény horizontjának hívhatnánk. Különös tükrözés ez, amely a határáig vitt negációval arról tanúskodik, hogy mégis igényt tart önmaga teljes ellentétére, az elgondolhatatlan és csorbítatlan affirmációra.