

JABLONCZAY TÍMEA

## *A tanúság krízisei*

### *Ulrich Baer tanulmányai a trauma fotográfiájáról*

Milyen viszonyban áll egymással a fotográfia és a traumatikus emlékezet? Az idő és a tanúságtétel hogyan lépnek kapcsolatba egymással a fotografikus emlékezetben? Mi az, ami „igazságként” állítható a múltat rögzíteni kívánó reprezentációs eljárásról, a fotográfiáról, amikor a múlt egy reprezentációját teszi meg saját rögzíteni kívánt múltjaként? Ulrich Baer szerint „az egyetlen, vitathatatlan igazság a fotóról nem a jelentése, vagy az igazsága, hanem az időre vonatkozó tanúságtétele”<sup>1</sup>. „Ez volt egyszer”- mondja minden fotó – „és te abból az időből nézed, amikor a lefotózott tárgy vagy személy már nem él.”<sup>2</sup> Mindazonáltal a fotó abban az esetben is a múlt jele, egy visszahozhatatlan pillanat megragadásáé, amely mindörökké elveszett számunkra, amennyiben posztfotográfiai korból tekintünk rá.<sup>3</sup> A fotográfia mint médium születésétől fogva össze van kötve nem csak a múlt megragadhatóságának problémájával, a jelen és múlt viszonyba állításának, de a trauma és látás kérdéseivel is.

Ulrich Baer<sup>4</sup> ugyan nem az egyetlen, aki a vizualitást és traumát összeköti egymással, de értelmezési szempontja új megvilágításba hozza a vizsgált területet. Nem akarja a trauma okozta rést betölteni az emlékezetben, és a világ által elfeledett traumatikus képeket sem szeretné újra felszínre hozni, hanem sokkal inkább a fotográfia és a trauma közötti strukturális hasonlóságokra koncentrálna.<sup>5</sup> Ahogy a

<sup>1</sup> BAER ULRICH: *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2002, 7.

<sup>2</sup> Baer utal Roland Barthes idézetére (pontos hivatkozás nélkül) = BAER: *I. m.*, 7. „A Fotográfia noémája tehát: Ez volt. Visszavonhatatlanul. (...) amit látok, ott volt, azon a helyen, amely a végtelen és az alany (Operator vagy Spectator) között van; ott volt, de azonnal ki is vált onnan: tökéletesen, megcáfolhatatlanul jelen volt, de már el is távolodott.” = ROLAND BARTHES: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. FERCH MAGDA. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985. 88.

<sup>3</sup> BAER: *I. m.*, 146–147.

<sup>4</sup> Ulrich Baer a New York University német és összehasonlító irodalom professzora, számos könyv szerzője, fordítója, szerkesztője, munkáját számos díj ismeri el (kétszer részesült New York’s Golden Dozen Teaching Awardban; Guggenheim Fellowship for Humanities) . Kutatási területe a költészettörténet, az irodalomelmélet, és a fotográfia. Fontosabb publikációi: *The Dark Interval. Rilke’s Letters on Loss, Grief and Transformation* (fordító és szerkesztő, 2018-ban fog megjelenni); *Rainer Maria Rilke. Prosa* (szerkesztő); *We Are but A Moment* (regény, 2017); *The Rilke Alphabet* (2006; 2014); *Beggar’s Chicken. Stories from Shanghai* (2013); *Hannah Arendt Between the Disciplines* (Amir Eshel-lel közösen, 2014); *The Claims of Literature. A Shoshana Felman Reader* (Emily Sun, Eyal Peretz, Ulrich Baer); *Rainer Maria Rilke. Letters on Life* (fordító, szerkesztő); *Spectral Evidence. The Photography of Trauma* (2002); *Remnants of Song. Trauma and the Experience of Modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan* (2000)

<sup>5</sup> Vö. SPICER, JAKKI: *Reviewed work: Spectral Evidence. The Photography of Trauma by Ulrich Baer = Cultural Critique* 57 (2004) Spring, 187. és utalásszerűen néhány fontosabb publikáció a témában: HIRSCH, MARIANNE: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Mass., Harvard UP, 1997; 2002; HIRSCH, MARIANNE: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York, Columbia UP, 2012; BAL, MIEKE – CREWE, JONATHAN – SPITZER, LEO (Eds.): *Acts*

trauma rutin mentális folyamatokat lehetetlenít el, amelyek nem teszik lehetővé az események emlékezetbe vagy felejtésbe alakítását, a fotográfián is a megjelenített mellett különös lesz az, ami nem látható, de elrejtettként az ismétlés aktusán keresztül felszínre kerül.

Ulrich Baer *Spectral Evidence. The Photography of Trauma* (Cambridge, Mass., 2002) könyve négy fotóelméleti, elemző tanulmányból áll. Az első fejezetben Jean-Martin Charcot-nak a Salpêtrière klinikán, hisztériás betegekről készült fotográfiáit elemzi, majd három nagy tanulmány következik, melyekben a Holokauszt emlékezetét is alakító, de már átdolgozott, konvenciókat átformáló, a másodlagos tanú pozícióját, etikai felelősségét kikényszerítő fotográfiákkal foglalkozik.<sup>6</sup> A Soá – mely „vízválasztó esemény” – az emlékezet elvesztését is magával hozta. Azonban a megemlékezés aktusa során, amikor a múltat feldolgozható formára hozzák, a néző hajlamos rá, hogy kikerülje a fájdalmas szembesülést, az „emlékezetünk poklát”.<sup>7</sup> A Holokauszt eseménye minden magyarázó kontextus radikális lerombolása és érvénytelenítése volt, minden referenciapont érvénytelenítése.<sup>8</sup> Elvesztettük a tapasztalás és emlékezés képességét, mondja Baer, olyan talajvesztettséggel találtuk szembe magunkat, melynek következménye a tudás, a történelmi magyarázatok hiábavalósága és lehetetlensége.<sup>9</sup> A fotográfiát a történelem krízisének vonatkozásában értelmező tanulmányok alapvetően foglalkoznak a tanúság krízisével is, és a médium új megértésével.<sup>10</sup> Ezért ezekben az értelmezésekben alapvető fontosságú a néző pozíciójának a tisztázása a traumatikus emlékeket konstituáló fotográfiával szemben. Mi lesz a befogadó nézőpontja, amikor olyan fotókkal találkozik, melyeken a tekintetet egy uralmi perspektíva irányítja, illetve hogyan játszható ki ez a perspektíva – milyen eljárásokon keresztül? Mi történik a néző helyzetével, amikor a fotókon megjelenő események, helyszínek a borzalmakhoz, a katasztrófa eseményeihez képest másodlagos feldolgozás alá kerültek? Mi lesz a másodlagos tanú helye, pozíciója, jelentősége az elsődleges traumatikus helyekkel szemben? Baer szándékosan olyan másodlagos tanúságtévő, traumatikus emlékezetet működésbe hozó fotográfiákat elemez, melyek nem engedik, hogy a néző saját múltbeli fájdalmas tapasztalatával azonosuljon a képek nézése során, de azt sem, hogy a megidézett traumatikus múlt elől kitérjen.

---

*of Memory. Cultural Recall in the Present.* Hanover, NH, UP of New England, 1999. KUHN, ANNETTE – McALLISTER, KRISTEN EMIKO (Eds.): *Locating Memory. Photographic Acts.* New York, Oxford, Berghahn Books 2006; ZSÓFIA BÁN – HEDVIG TURAI (Eds.) *Exposed Memories. Family Pictures in Private and Collective Memory.* AICA, Hungarian Section, CEU Press, 2010.

<sup>6</sup> Magyarul a tanulmány első, a Representation 69 (Winter 2000) folyóiratban megjelent változata *Helyet az emlékezetnek. Holokauszt-fényképészet és tájképi hagyomány* címmel olvasható. Ford. Révész ÁGOSTA. = *Enigma* 2003. 38–39. szám, 133–56.

<sup>7</sup> Derridát idézi Baer. In: BAER: *Helyet az emlékezetnek, i. m.*, 140–1.

<sup>8</sup> BAER: *Helyet az emlékezetnek, i. m.*, 141.

<sup>9</sup> BAER: *Helyet az emlékezetnek, i. m.*, 142.

<sup>10</sup> BAER: *I. m.*, 81.

Az Egyesült Államokban kutató német irodalomtudós-esztéta fotóelemzése a csak csupán történeti és csak formalista elemzést egyaránt elveti, vagyis mindkét perspektívát kritikával illeti. Számára az az érdekes, hogy a fotók hogyan lépik át a képen kívüli meghatározottság szempontját, hogyan találjuk a többletet a képen belül, mely rámutat valami olyanra, ami nem kívül van, és megzavarja a kép és kontextus viszonyát. A vizsgált képek nem a valóság képi megjelenítései, hanem egy elsődleges megjelenítés jelentésének a visszatérései; sokkal inkább reprezentálják a feloldhatatlan vitát a trauma megnyilvánulásairól, okairól, a megértésnek való ellenszegülésről, hiszen „úgy foglalkoznak a múlttal, hogy nem voltak ott”.<sup>11</sup>

#### A TUDÁS, A LÁTÁS, A TAPASZTALAT KRÍZISE

„Auschwitz és a népirtás jóvátehetetlen. Nincs olyan büntetés, amely fölérhetne velük, és a büntetés valószínűtlensége valószínűtlenné teszi a tényeket is.”<sup>12</sup> Baudrillard radikálisan fogalmazza meg: „Ezeket a dolgokat nem értettük meg akkor, amikor még megvoltak az eszközeink a megértésükhöz. Ma már nem is fogjuk megérteni őket. Nem fogjuk, mert olyan alapfogalmak, mint a felelősség, az objektív ok, a történelem értelme (vagy értelmetlensége) eltűntek vagy eltűnőben vannak. Az erkölcsi tudat, a kollektív tudat kihátásai teljes mértékben média-hatások (...).”<sup>13</sup> Baer a traumatikus emlékezet és fotográfia összefüggéseit kutató tanulmányainak értelmezési keretét a krízis filozófiája adja. A múltbeli események uralhatósága lehetetlenségének, korlátainak alaptapasztalatához a történelem válságán keresztül jutottunk. A 20. század katasztrófái mint a Holokauszt, olyan „történelmi krízist” okoztak, „amelyet nem lehet megragadni a történelem által korábban tanúsított kategóriákkal.”<sup>14</sup> A történelem terhével foglalkozó kutatásokból világosan látszik: a múlt túlságosan jelen van, ugyanakkor mind a felejtés, mind az emlékezés elé akadály van gördítve. A jelen és múlt új viszonyba állítása a tanúság, a krízissel való szembenézés a tanúságtétel módjainak újragondolását eredményezik.

A könyvben elemzett fotók a történelem krízisére való reflexiót artikulálják, olyan tapasztalatot közvetítenek a néző számára, mely nem integrálható nagyobb kontextusba, nem lehet folyamatos narratívába asszimilálni, vagyis a történeti megértés kudarcával szembesítenek. Baer a tényeket, bizonyítékokat narratívába integráló történészi és kritikusi tudással szemben azt állítja, hogy a trauma fotográfiáit nem lehet a kontextus, történeti meghatározottság felől vizsgálni. A történeti valóság indexikussága ezeken a képeken ugyanis nem érhető el egyszerű-

<sup>11</sup> BAER: *I. m.*, 12.

<sup>12</sup> BAUDRILLARD, JEAN: *Nekrospektív*. Ford. KLIMÓ ÁGNES. In: Uő.: *A rossz transzparenciája. Esszé a szélsőséges jelenségekről*. Budapest, Balassi, Intermedia, 1997, 81.

<sup>13</sup> BAUDRILLARD: *I. m.*, 80.

<sup>14</sup> BAER: *I. m.*, 87. idézi Soshana Felmant és Dori Laubot. = SOSHANA FELMAN – DORI LAUB: *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London, Routledge, 1992, xviii.

en. Mikael Levin *War Story*<sup>15</sup> című fotóalbumának képeit elemezve (2. és főként 3. fejezet) például arra a következtetésre jut, hogy olyan képeket látunk, melyeken a látás és tudás szétválasztásából következő szakadék krízist eredményez, de egy olyan válságot, mely már ráépül egy azt megelőző krízisre. Az egyes értelmezésekben újra- meg újra visszatér az a válság kiváltotta tapasztalat, mely a látás és tudás közötti hasadással jellemezhető, és ez a hasadás nem szüntethető meg. A néző pedig rákényszerül, hogy ezzel a szakadékkal szembesüljön.

Baer a flusseri fotóelmélet újragondolását a trauma-tanulmányok beépítésével végzi el. Alapvetése, hogy a fotó ahhoz a tapasztalathoz juttatja a nézőt, melyre sem ő, sem a fotó nem emlékezett, de a nézővel való kapcsolat dinamikája a felejtés és emlékezés dialektikáját tudja működtetni. Ebben a dialektikus viszonyban a múlthoz való viszony is új megvilágításba kerül, de a néző pozíciója is újrakonstituálódik. Egy olyan dinamikus folyamat alakul, mely egyszerre a kinn és a benn pillanatában jön létre. A fotó medialitására való reflexió már az értelmezések elengedhetetlen feltétele: Baer a fotó nyugtalanító hatását nem a realista hagyományhoz való tapadásban látja, hanem a média által raktározott mentális képekben; a néző a fotó megpillantásakor, szemügyre vételekor annak a mechanikusan rögzített instanciának lesz a tanúja, melyet az emberi tudat nem szükségszerűen regisztrált. Vagyis azok a meg nem tapasztalt események – a képek vakfoltjai – kerülnek az elemzések fókuszába, melyeket a fotó kamerája gépiesen rögzít, de a fotós nem (s első pillantásra a néző sem) lehetett tudatában. Ez a kameramunka pedig éppen a traumatikus emlékezet struktúrájához hasonlít.<sup>16</sup> Ahogy Walter Benjamin optikai tudattalan fogalma is a fotó azon képességére utal, mely „a néző számára lehetővé teszi a valóság azon dimenzióját, mely egyszerre megkérdőjelezhetetlenül »ott« van abban, amit nem tudunk felfogni”.<sup>17</sup>

Amennyiben a fotót kizárólag kontextuson keresztül vizsgáljuk, szem elől tévesztjük a fotó alapjának tekintett strukturális hasonlóságát a traumával. Ugyanis a trauma, mely a képek terét, idejét, valóságát konstituálják, törést, összeomlást és hiányt iktatnak a kép terébe. A trauma mint a „valóság lenyomat” modelljének értelmezésére ennek a fotóesztétikának azért van szüksége, mert azt szeretné láttatni, hogy a tapasztalat, valóság, és annak reprezentációja közötti viszony feloldhatatlan marad.

#### TRAUMA ÉS FOTOGRAFIA. CHARCOT FOTÓI – A MÉDIUM ELJÁRÁSA FELŐL OLVASVA

Baer traumafotográfiával foglalkozó kötetében az első tanulmány Jean-Martin Charcot, 19. századi francia neurológus histériában szenvedőkről készített fotóit helyezi értelmezése középpontjába. Charcot egyszerre a hisztéria orvosa és a fotográfia egyik első felhasználója. Fotóival arra tett kísérletet, hogy dokumentálja a

<sup>15</sup> LEVIN, MIKAEL: *War Story. text by Meyer Levin*. Munich, Gina Kehayoff, 1997.

<sup>16</sup> BAER: *I. m.*, 8.

<sup>17</sup> BAER: *I. m.*, 87.

hisztériát mint olyan betegséget, melyet fel lehet tárni, meg lehet érteni. Nem véletlen, hogy a Charcot-tól tanuló Freud a kamera metaforát használja korai írásában, mégpedig a tudattalan helyének értelmezésére: a tudattalanban tárolódó emlékek darabjai úgy hozhatók elő a tudatba, mint ahogy fekete-fehér negatívokról előhívhatók a kópiák. Későbbi munkájában Freud a kamera metaforát nem tartotta elégségesnek, hogy leírja vele a traumatikus emlékek „felszínre törését”.<sup>18</sup> Baer szerint, amikor Freud a „tudat mint kamera”-metaforát módosítja, a fotó és a trauma összefüggésbe hozását adottnak veszi, de nem tudja megoldani. A trauma akadályt gördít a rutin mentális folyamatok elé, nem engedi, hogy a traumatikus esemény átfomálódjék az emlékezetbe vagy a felejtésbe. A trauma olyan enigmát teremt, amely nem valóságosabb, mint a tapasztalat, de a trauma krízise szétrobbantja a valóság tapasztalatáról, azok reprezentációs modelljeiről való tudásunkat. A trauma rejtélye nem magyarázható kizárólagosan az esemény partikuláris karakterével, hanem a struktúrából származik. Cathy Carutha hivatkozva úgy jellemzi a traumát, hogy az nem az esemény során válik valóságossá, hanem a tapasztalat struktúrájában vagy annak befogadásában. Az esemény nem asszimilálható, és nem fogadható be teljesen akkor, amikor megtörtént, hanem csakis az ismétlés alkalmával, egy megkésített helyzetből.<sup>19</sup> Barthes a fotóval kapcsolatban mondja, hogy az „gépiesen megismétli azt, ami valóságban soha nem ismétlődhetné meg”.<sup>20</sup> A traumatikus tapasztalat visszatérése során olyan jelentés jön létre, mely a megkésített ismétlésben konstituálódva a nézőt arra kényszeríti, hogy az emlékezet és valóság közötti viszonyt újragondolja.

A trauma kihívja a referencia működésének hagyományos megértését, a látás és tudás problematikáját. A trauma és látás összekapcsolása a fotográfiai médiumon keresztül, a látás és tudás közötti hasadás alapvető Charcot képein is. Több Charcot-fotográfia értelmezését olvashatjuk, de a tanulmány célja nem azok tudományos rendszerezése, hanem a tudás és látás szétválasztásának műveleteire mutat rá. Charcot nem csak elsőként teoretizálta a traumát, mondja Baer, hanem felismerte, hogy a fotó többet mutat, mint amit akár a fotós vagy a fotó alánya gondolt, szándékozott.<sup>21</sup>

Baer saját koncepciója eltér a korábbi történeti alapú tanulmányokétól: allegorikus olvasatot kínál, a fotografikus eljárást magát, a médiumot vizsgálja, vagyis a fotografikus eljárás poétikáját.<sup>22</sup> Charcot képei olyan tapasztalatról árulkodnak,

<sup>18</sup> Freud kamerametaforájáról fontos diszkurzus alakult. Lásd jegyzetét (BAER: *I. m.*, 184); BATHEN, GEOFFRY: *Burning With Desire. The Conception of Photography*. Cambridge, Mass, MIT Press, 1997, 187; KOFMAN, SARAH: *Camera Obscura of Ideology*. Translated by WILL STRAW, Ithaca, Cornell UP, 1999, 21–9.; SILVERMAN, KAJA: *World Spectators*. Stanford, Calif., Stanford UP, 2000, 75–101.

<sup>19</sup> Vö: CARUTH, CATHY: *Introduction*. In: CATHY CARUTH (Ed.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore. John Hopkins UP, 1995, 4.

<sup>20</sup> BARTHES: *I. m.*, 8.

<sup>21</sup> BAER: *I. m.*, 14.

<sup>22</sup> Baer szerint sok tanulmány, amely történetileg meghatározott perspektívát használ, kritikus közelítés helyett, inkább Charcot-nak a képekre vonatkozó megközelítését ismétli. Lásd. BAER: *I. m.*,

mely potenciálisan minden fotón jelen van, a tapasztalat maradékával szembesítenek. Ugyanis ezek a képek soha nem sajátíthatók ki teljesen az időben, és így – Baer szerint – a barthes-i értelemben vett hússal vannak összekötve.<sup>23</sup> Charcot hisztérikus nőkről készített fotói a trauma felkavaró tapasztalatával konfrontálják a nézőt. A képen szereplő hisztérikus nők nem egyszerűen el vannak választva a környezetüktől (a sötét háttértől), de radikálisan külön vannak választva a saját tapasztalatuktól és világuktól. Charcot a fotóba és színházi látványba helyezte alakjait, kontrollálni és keretezni akarta a tapasztalataikat, amelyben a nők nem tudtak magukért cselekedni. A kamera létrehozta a valóság mesterséges keretét, amely valóságból nem tudtak visszatérni saját világukhoz. Charcot „a képeivel a valóságba vág lyukat”, a jelenlét és távollét közötti viszonyt idézi meg. A kamerája a birtokló tekintetre hasonlít, de a pszichoanalízis későbbi módszerére is – a pácienseket mint hieroglifákat ábrázolta, akiket meg kell fejteni, felszínre kell hozni az igazságot. A képek mintha lehetővé tennék, hogy „megőrizzék az eltűnő nyomát” a hisztériának, a betegség szimptomáit, mielőtt eltűnnének az időben.<sup>24</sup> A képeken kétféle idő jelenik meg: a trauma hiányos ideje és a szimptóma jelenléte a roham során, megteremtve a kapcsolatot a hisztéria és a fotográfia között.<sup>25</sup> Baer Walter Benjamin *A fényképezés rövid története* című tanulmányára hivatkozva utal a kétféle idő megjelenésére a fotókon – mely a Holokauszt-reprezentációk értelmezésénél is kulcsfontosságú lesz: „A fényképész tökéletes felkészültsége, a modell beállításának tökéletes megtervezettsége ellenére a néző mindig is ellenállhatatlan kényszert érez, hogy a képben az itt és most villanásnyi véletlenjét keresse, amellyel a valóság szinte átégte a kép-jellegét; hogy megtalálja azt a jelentéktelen helyet, amelyben – rég elmúlt pillanat mivoltában – még a mai visszatekintő számára is fölfedezhetően, beszédesen magába rejti a jövőt.”<sup>26</sup>

#### A TANÚSÁG KRÍZISEI (MEYER LEVIN ÉS MIKAEL LEVIN HOLOKAUSZT-REPREZENTÁCIÓ)

Baer könyvének 2 és 3. tanulmánya – *To Give Memory a Place: Holocaust Photography and the Landscape Tradition; Meyer Levin: In Search / Mikael Levin: War Story. Secondary Witnessing and the Holocaust* – hangsúlyosan foglalkozik két egymásra épülő Holokauszt-reprezentációval, az apa és fia, Meyer Levin és Mikael Levin traumatikus múltat feldolgozni szándékozó munkáival. Meyer Levin felszabadító amerikai katonaként 1945 tavaszán találkozik először a náci bűncselekmények mérhetetlen borzalmával. Elsődleges tanúként ahhoz a sokkoló tapasztalathoz jutott, melyet a háború után sem tudott feldolgozni. Levin 1945 tavaszán és nya-

29.

<sup>23</sup> BAER: *I. m.*, 16.

<sup>24</sup> BAER: *I. m.*, 53.

<sup>25</sup> BAER: *I. m.*, 51.

<sup>26</sup> BAER: *I. m.*, 53. és BENJAMIN, WALTER: *A fényképezés rövid története*. Ford. PÓR PÉTER. In: Uő.: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest, M. Helikon, 1980. 687–709.



rán újságcikkekben beszámolókat közöl az atrocitásokról, 1950-ben kiadja az *In Search* című memoárgyűjteményét, melyben túlélőkkel készített interjúk, visszaemlékezések, levelezések találhatók.<sup>27</sup> Levin a háború utáni életét a Holokauszt emlékezetének szentelte, és alapvetőnek tartotta, hogy az Egyesült Államokban „az események iránti különlegesen funkcionális amnézia” ellen lépjen fel (Sidra Ezrahi kifejezése). Levin az egyik első háború utáni író, mondja Baer, aki a népirást nem úgy értelmezte, mint a háború egy eseményét, hanem különösen jelentős eseményét, amikor még az „emberiség elleni bűncselekmény” fogalmát nem ismerték fel általánosan.<sup>28</sup>

Levin prózájában a sokkoló tapasztalat kiváltotta krízis a látás és tudás közötti szakadékban kulminálódik. Noha szemtanúként utólag próbálja megérteni narratív módon az első benyomásokat, azzal szembesül, hogy a látás a megértéstől, a tapasztalat a tudástól erőszakos módon szétválik. A történetírás megpróbálja feloldani az elsőnek érkezők elmondhatatlan tapasztalatát, megpróbálja elhelyezni az „első” egy „előtte és utána” tapasztalatban. Levin feljegyzésében arra utal, hogy ez az első tapasztalat asszimilálhatatlan, nincs hova integrálni: „nincs mindig jelentősége elsőnek lenni, elsőként érkezni valahova, azért hogy egy pillanattal másokat megelőzzünk a hírekkel; de ma valahogy megértettem, hogy úgy kellett megtudnom és megtapasztalnom, hogy bárki is elmondta volna, hogy ez milyen lenne.”<sup>29</sup> Az „először” paradox élménnyé válik, a tanú rájön, hogy nem fogja tudni sem az emlékezetébe integrálni, sem teljesen elfelejteni, amit látott, és ez a tapasztalat mindig megmarad teljesen szingulárisnak. A következő bejegyzés és a rá tíz évvel született reflexió ugyancsak a megértés lehetetlenségével való szembesülésről szól: „Párizstól Lódzsig ugyanazok voltak a történetek: az első borzalom érkezett ide, az első válaszfal a gyűlöletben.” „Megjöttek és azt mondták a zsidóknak, hogy szervezzék meg magukat, regisztráljanak mindenkit a közösségükben”, tíz év múlva ezt írja: „katalogizáltuk a borzalmat, a kínzásokat, a parancsnok és örök szadisztikus találékonyosságát, de nem találtunk semmilyen magyarázatot a rendezett emberi viselkedés mintázataiban levő rettenetes szakadékra”.<sup>30</sup> Meyer Levin a tanúságtétel aktusában levő jelentőség eróziója ellen küzdött. Nemcsak a felelősség, de a másodlagos tanú korlátait is elismeri: „Kezdetől fogva megértettem, hogy soha nem fogom tudni megírni az európai zsidók történetét. Ezt a tragikus eseménysort a tapasztalathoz képest idegen ember nem tudja megírni, a túlélők számára egy nagyobb perspektíva tárult fel, amelyet mi nem tudunk elérni; annyira hosszan éltek a halállal együtt, hogy morális síkon olyan emberek lettek, akik olyan hallás birtokába jutottak, hogy meghallják a normális

<sup>27</sup> LEVIN, MEYER: *In Search, An Autobiography*. Paris, Author's Press, 1950.

<sup>28</sup> BAER: *I. m.*, 91.

<sup>29</sup> BAER: *I. m.*, 91. Idézi: LEVIN, MIKAEL: *War Story. I. m.*, 127.

<sup>30</sup> BAER: *I. m.*, 92, Az idézet helye: LEVIN, MEYER: *I Witnessed the Liberation*. = *Congress Weekly* (April 18, 1955), 3–4. ML Collection

emberi halláson kívüli tónusok egész skáláját.”<sup>31</sup> Levin, fogalmaz Baer, ráeszmélt megelőzve a filozófusokat, történészeket és pszichológusokat is, hogy a túlélő megpróbáltatása nem ér véget a háborúval, hanem folytatódik tovább, és saját tapasztalatának tanújává kell válnia.<sup>32</sup> Levin nem akarta a túlélők bemutatását az érzelmesség felé elvinni (még ha olyan tudásuk is van, amely máskülönben elérhetetlen), és felismerte, hogy ha ez a tudás a traumatikus túlélésben van, olyan tudás ez, amelyet a traumatizált egyén soha nem akarna birtokolni. Az *In Search* jelöli a hasadást a tanúságtevés és az archívum között, tudja, hogy az esemény tényszerű tudása között és szenvedővel való sokkoló találkozás között óriási szakadék tátong. Feloldhatatlan az a különbség is, ami a túlélő és a tanú között, az esemény és annak reprezentációja között feszül; Meyer Levin a távolság felmérésére sem tesz kísérletet – mindezek morális kérdések és a szövegek jellegzetes komplexitását is eredményezik. A szövegekben levő hasadások, a tanú tanúsításának nehézsége mutatják azt a küzdelmet is, hogy a tanúnak el kell választania a saját pozícióját a túlélőétől. Baer szerint Meyer Levin az egyik első, aki a helyreállítás, a hasadás átlépésének a lehetetlenségét ragadja meg, a Holokauszt előidézte tanúság krízisét.

Meyer Levin fia, Mikael Levin ötven évvel később visszamegy a háború helyszíneire, azokra a helyekre, ahol az apja a leírhatatlan sokkoló tapasztalattal szembesült. Mikael Levin a megkésetttség tudatával megpróbál egy olyan pozíciót keresni, ahonnan a Holokauszt tanúsága a krízisek sokaságával számolva jelenítődik meg. A *War Story* – mely a másodlagos, megkésett tanú pozícióját kutatja – visszatér az apa által is tapasztalt szakadékhöz, azonban az apa tudatában és munkáiban levő szakadék további hasadásokkal, válságokkal tetéződik. Fotográfiáival Mikael Levin azt mutatja meg, hogy a múlt nem előfutára a jelennek, de valami olyan, amit még meg kell tanulni látni.<sup>33</sup> Fotói két krízissel függenek össze: a referencia krízisével, melyet a fotó az állandó jelen illúziójával kelt, és a tanúság krízisével, melyet a Holokauszt történeti traumája konstituál. Mikael Levin traumareprezentációi az apa küzdelmére is válaszolnak, mely küzdelem a traumatikus emlék feldolgozhatatlanságára irányult. Az apa még bizonyítékokat keresett, a fiú azokat az eseményeket mutatja meg képein, melyek az elsődleges tanú bizonyítékainak reprezentációin keresztül nem tudtak „felszínre” kerülni, de kísérteties módon visszatértek.

Baer több fotót értelmez a *War Story* fotográfiáiból. Mindegyik kép többszörös utaláshálóban vesz részt, a Holokauszt eseményének reprezentációs krízisét ezen a többszörös átvitelen keresztül tudja megjeleníteni. Egyfelől a 90-es években készült fotográfiák az apa által bejárt helyeken készültek, mindegyiknek van valamilyen verbális vagy fotográfiai előzménye a múltból. De a múltbeli traumatikus esemény feldolgozhatatlan maradt, és a jelen nézője nem ért semmit, falakba, a

<sup>31</sup> BAER: *I. m.*, 92.

<sup>32</sup> BAER: *I. m.*, 94.

<sup>33</sup> BAER: *I. m.*, 95.



megértés akadályaiba ütközik. A traumatikus múlt képi reprezentációi még további képi előzményekkel számolnak – beágyazódnak egy képi hagyományba, ráutalják magukat azokra a vizuális kódokra, melyek a késő romantikus festészeti konvenciókat és a fotográfiai múltat jellemezték. Az egyik fotó képmezőjében – a 3. tanulmány egyik fotója<sup>34</sup> – egy (helyi) gazdálkodó áll a kezében egy háborús képpel, egy tájjal szemben, azzal a tájjal, amely a kezében levő kis képen le van fotografálva. A kis képen jól kivehető, hogy a kép a háború vége előtt közvetlenül készülhetett tavasszal; a fotón tankot, második világháborús sisakot viselő katonát látunk. Levin képe, ugyanabban a tájban ötven évvel később a háborús képet maga elé tartó férfi képéről az emlékezet működésének allegóriájaként viselkedik: megvéd a lokalizálástól, de olyan emlékeket idéz fel, melyek eddig ismeretlenek maradtak a tudat számára. Baer rámutat arra, hogy Mikael Levin képe allegorikus reprezentációja annak, ahogy a fotó a jelen tájat mint az olvasás helyszínét az emlékezet számára felmutatja. A képen kettős perspektíva vetül egymásra, a néző azt látja, amit a férfi lát, ugyanakkor magát a nézés aktusát is nézzük. Figuratív módon idézi azt az eljárást, amit Meyer Levin háborús riporterként látott, és ahogy Mikael Levin az apja történetét nézi.<sup>35</sup> A fotó alján egy fehér sáv van, mely egy hiányzó feliratra – a hasadásra, hiányra – közvetlenül utal, egyfelől az apa hiányzó szövegére, és annak elmeséletlen és elbeszélhetetlen helyeire, s tegyük hozzá, általában véve a Holokauszt traumájának megérthetlenségére és elbeszélhetetlen aspektusaira. A kép úgy mutatja be a múltat, mint ami még mindig jelen van.

Egy Frankfurtban készült képen a néző egy épületnek a parkolóját látja, a saroképület fehér falát, befalazott ablakokat, tűzlétrát, kábeleket, melyek vertikálisan futnak a tető sarkától, ahol a képmezőt az ég két háromszöge vágja ketté.<sup>36</sup> Levin a perspektívát úgy használja, hogy a néző rákényszerül egy olyan testtartás felvételére, mely kényelmetlenné válik, vagyis a sebezhetőség a néző pozícióját fogja érinteni. Az épület fala vászonként működik, graffitik, feliratok, fény-árnyék nyomai hagynak kísérteties jeleket a falon. Az egyik felirat egy befejezetlen mondatot tartalmaz. A töredék – Last uus die nidut geweinten – az el nem sírt könnyek ontására szólít fel, a megkéssett gyász elvégzésére. Ahogy tovább pásztázunk a ház falán, a bevakolt ablakok mellett beleütközünk egy olyan ablakba, melynek egy része van csak befalazva, háromnegyed része szabadon maradt, és kirajzolódnak a Dávid-csillag körvonalai, a négyzetek finom mintázatai. A befejezetlenség, a megértés és tanúság végeérthetlensége, a vakablakok – melyek a veszteségre emlékeztetnek – kinyitják az emlékezet és felejtés dialektikáját. „Amikor a zsinagóga ablakát nézzük, mint emlékművet” – fogalmaz Baer – „nem lehetünk biztosak abban, hogy mire emlékezünk. A háború előtti zsidó közösségre,

<sup>34</sup> 3.1. Cím nélkül. LEVIN, MIKAEL: *War Story, i. m.* = BAER: *I. m.*, 98

<sup>35</sup> BAER: *I. m.*, 99.

<sup>36</sup> 3.2. Cím nélkül, LEVIN, MIKAEL: *War Story, i. m.* = BAER: *I. m.*, 102

annak a háború alatti elpusztítására, vagy arra a módra, ahogy a pusztítás olyan sebeket hagyott, melyek nem gyógyíthatók be.”<sup>37</sup>

Az elpusztított frankfurti zsinagógáról készült kép összekapcsolódik a Judengasse-t megjelenítő fotóval,<sup>38</sup> mely ugyancsak a történeti erőszaktevést tükrözi. Baer nemcsak Mikael Levin képét elemzi, hanem két olyan képpel is kapcsolatba hozza, melyek a traumatikus memória vonatkozásában különös fontossággal bírnak. Az 1990-es évek elején Frankfurtban a Judengasse sarokházának a falára emlékműplakátot helyeztek, melyen az elhurcolt és lemészárolt zsidó, szinti és roma gyermekek neveit sorolták fel, kiemelt betűkkel pedig alul a felirat: Heute morden Nazis schon wieder [A náci ma újra gyilkolnak]. Levin képén kívül két másik fotó is bekerül az értelmezési tartományba. Klaus Malorny 1993-ban készített képei kétféle történelemképet tükröznek, az egyik képen a város zsidó, cigány közösségének képviselői emlékeznek a fal előtt, a másik képen a város vezetésének határozata alapján eltávolítják (letépi) az emlékműplakátot.<sup>39</sup> Mikael Levin 1995-ös képén a plakáton levő hasadás látható, mely többféleképpen olvasható. Baer utal az egymás mellé kerülő versengő múltértelmezésekre, a két kép azt mutatja meg, hogy kétféle történelem létezik ugyanabban a pillanatban. Levin fotójához nyomként szolgál az apa leírása a frankfurti gettóról – 1945-ben néhány gettóbeli házban talált néhány ott maradt embert (40 ezerből 106 maradt életben) –, a kirekesztésről, gettósításról, a pusztításról, így a Levin fotóján levő hasadás, hogy „seb került az emlékműbe”, mintegy vizuálisan az apa szövegében levő hasadást tükrözi.

#### HOLOKAUSZTEMLÉKEZET ÉS A TÁJKÉPI HAGYOMÁNY ÁTKÓDOLÁSA

Dirk Reinartz Sobiborról (1995) készült fényképe<sup>40</sup> és Mikael Levin Nordlager Ohrdruf-fotója (1995)<sup>41</sup> Holokauszt utáni képek, de mások, mint a legtöbb poszt-holokauszt-fotográfia. Baer elemzése<sup>42</sup> rávilágít arra, hogy ezek a képek a trauma ábrázolhatóságának, a tanúletnek, a kép megbízhatóságának, státuszának a problematikáját a tájképi hagyományhoz való visszatéréssel, de annak átkódolásával vetik fel. A tájképi hagyomány több tekintetben fontos: „helyet ad a hiányzó emlékezetnek”, de olyan helyet jelenít meg, amely a hely érzetét nem tudja megte-

<sup>37</sup> BAER: *I. m.*, 108.

<sup>38</sup> 3.3. Cím nélkül, LEVIN, MIKAEL: *War Story*, *i. m.* = BAER: *I. m.*, 106.

<sup>39</sup> 3.4. Az emlékmű-plakátot Frankfurt hivatalosan eltávolítja. 1993 nyár, Klaus Malorny fotója = BAER: *I. m.*, 110 és 3.5. Az emlékmű-plakát ünnepe, németországi zsidó és cigány közösségek képviselőivel. Klaus Malorny fotója.

<sup>40</sup> REINARTZ, DIRK – GRAF VON KROKOW, CHRISTIAN: *Deathly Still. Pictures of Former German Concentration Camps*. Translated by ISHBEI FLETT. New York, Scalo, 1995.

<sup>41</sup> LEVIN, MIKAEL: *War Story*, *i. m.*

<sup>42</sup> Magyarul a tanulmány első, a *Representation* 69 (Winter 2000) folyóiratban közölt változatának fordítása jelent meg *Helyet az emlékezetnek. Holokauszt-fényképészet és tájképi hagyomány* címmel. Ford. RÉVÉSZ ÁGOTA. = *Enigma*, 2003. 38–9., 133–56.

remteni. A megidézett lakatlan tájak – a fotók ugyan csak címükkel utalnak arra, hogy a Holokauszt helyszínei voltak – a néző számára nem kínálnak fel látnivalót: vagyis arra kényszerítik a nézőt, hogy a semmit lássák.<sup>43</sup> Utalnak arra, hogy a Holokauszt katasztrófája olyan mérhetetlen, hogy van valami, amit soha nem lehet sem a történeti, sem a kontextuális olvasatba asszimilálni, nem tudnak azzal az ígérettel sem szolgálni, hogy ezt az ürességet át tudjuk lépni, hogy elérjünk valami megérhető, vigasztaló jelentést.<sup>44</sup> Ezért Baer visszautasítja mind a történeti, mind a formalista elemzést, mindkettőt dekonstruálja, mert a fotók a látás új módját igénylik. Olyan módját, mely a fotografikus múltra irányul, és ez a látás a tanúság módjának kérdéséhez van közelebb, nem a vizuális elemzéshez. A fotók tehát nem a múlt raktárai, mechanikusan archivált részei, vagyis nem a realizmus kódjai szerint olvashatók, hanem arra az eljárásra kérdeznak rá, hogyan lehet előhozni a gépiesen megragadott múltat, az elemző olyan dimenzióját keresi a képeknek, melyeket éppen nem a bizonyítékokon keresztül lehet bemutatni. A fényképek a kontextus nélkülséget teszik meg jelentésként, jelentőségként.

A hagyományos tájkép-fotó műfaján belül elhelyezve a Holokauszt szörnyű emberfelettségét<sup>45</sup> Reinartz és Levin hangsúlyozzák a néző pozíciójának problematikusságát. Mint megkésett tanúk a bűncselekmény eseményéhez, helyszínéhez kell viszonyulniuk – emlékezni, gyászolni, megérteni, tanulni.<sup>46</sup> Helyet kell találni az emlékezésnek, olyan helyet, ahonnan a teljes pusztítás *abyssával* nézünk szembe. A koncentrációs táborok mint megfoghatatlan helyek – jellegétől és színeitől megfosztott tér, éjszaka, köd – „mindenen túli [szimbolikus] túl”.<sup>47</sup> A hely, melyet nézünk, a hiányt árasztja, a halálos csenddel szembesítve bennünket. A néző a „pusztulás belseje” felé tart, olyan hiány felé, amit nem lehet betölteni, miközben a hely nélküli helyet, a semmit, az ürességet, a hiányt jelenítik meg, a néző pozíciójára utalnak vissza. Az önreflexiónak megvan a romantikus hagyománya – a táj önvizsgálatra kényszerít – „a táj helyez el bennünket saját szubjektumunkban”<sup>48</sup> Ezek a fotók egyszerre megidézik, de módosítják is ezt a hagyományt, ellenállnak az integrációnak, nem tudunk azonosulni a látvánnyal, a néző nem tud önmegértéshez jutni az azonosuláson vagy projekción keresztül. Holo-

<sup>43</sup> BAER: *Helyet az emlékezetnek*, i. m., 138.

<sup>44</sup> BAER: *I. m.*, 67. (magyarban hiányzó)

<sup>45</sup> „A Heimat fogalmának népiértiség menő újradefiniálásában” a náci előszóval sajátították ki a tájkép műfaját is, mondja Baer: „Ami csekélyke bukólikus ártatlanság lehetett még a tájképfotográfiában, az is nyomtalanul eltűnt, amikor a náci kisajátították a műfajt, és a »vér és rög«, a Lebensraum mítoszait egy olyan ideológia részévé tették, amely embermilliók értelmetlen elpusztításához vezetett.” A két posztholokauszti-képen az idilli nyugalom leleplezése is történik, nem dramatizálnak, és nem giccsek. A fák az eltűnt tömeget is szimbolizálják, de maguk is bizonyítékok és bűnrészesek, hiszen azért telepítették őket a náci, hogy a tömegmészárlást és annak nyomát takarják velük (BAER: *Helyet az emlékezetnek*, i. m., 141, 148–9).

<sup>46</sup> BAER: *I. m.*, 68 (magyarban hiányzó)

<sup>47</sup> BAER: *Helyet az emlékezetnek*, i. m., 143.

<sup>48</sup> BAER: *Helyet az emlékezetnek*, i. m., 139.

kauszt-reprezentációk során a néző kapcsolata a reprezentációval megváltozik, maga a nézői pozíció, az alanyiség változik meg, mondja La Capra. Az alanyi helyzet megváltozását, még pontosabban a saját identitás szétroncsolását, a Soá katasztrófájával való szembesülés idézi elő.<sup>49</sup> A képek helyeivel nem lehet azonosulni, nem fogadnak be senkit, ugyanakkor a néző nem tud megszökni az ürességtől, és nem is tudja gyarmatosítani azt. A mentális topográfia – „a nem birtokba vett tapasztalat” (Cathy Caruth)<sup>50</sup> – a tudat számára nem elérhető, de beszabaldulnak néha a köznapi emlékezetbe a hely emlékeiként.

Mikael Levin fotójának „eredete” visszamegy az apa, Meyer Levin „elsődleges tanú” tapasztalatához. Meyer Levinék csapata még a náci kapitulációja előtt fedezik fel Ohrdrufot – de mint tanú nem tudja feldolgozni a látottakat. A felszabadító katonák az SS távozása után egy nappal érnek a helyszínre. A náci megpróbált minden nyomot eltüntetni, így a katonák csak később fedezik fel a tömegsírt. „Levin narratívája két semmi között mozog: az első a türelmetlenség és a félelem semmije [...] ez adja át a helyét a semmi látványának, azaz a beszámolóban szereplő gödörnek. [...] a gödör továbbra is hiányt jelez, keret- és lezárás nélküliséget, hiszen a tónyi iszap semmiképpen sem sír. Ez a nyílás a földben nem adhat nyugalmat annak a sok ezer áldozatnak, akik név és arc nélkül mentek el.”<sup>51</sup> Levin 1945-ös találkozása a végletesen kiürült térrel, ezzel a sokkolóan üres „semmivel” – legmeghatározóbb élménye lesz. Az apa fiának, Mikael Levinnek a fényképén a néző a felmérhetetlen ürességgel találkozik – saját tehetetlenségével szembesül –, olyan tájképpel, ami ember, néző nélküli, és a semmi felmutatása is, ahogy az Meyer Levin tanúvallomásában is megjelenik. A referens helyére ezeken a tájfotókon a hiány lép. A képek a dokumentumok bizonyító erejének határait feszegetik, mégis „elmondják az igazságot”, „a megrendezett, tudatosan felmutatott információhiányt – magát az ürességet – nyilvánítják az óriási bűn bizonyítékának”.<sup>52</sup>

#### A ŁÓDZI GETTÓ SZÍNES FOTÓI; DÁRIUSZ JABLONSKI: FOTÓAMATŐR

Hogyan értelmezhetők azok a dokumentumok, mennyire bizonyító erejűek, mit bizonyítanak, melyeket egy totalitárius uralmi (náci) tekintet hozott létre? Walter Benjamin híres megállapításai a győztesek perspektívájából írt történelemről – „Még a halál sem ment meg az ellenségtől, ha győzött”, „ez az ellenség mindig győztes marad” – különös hangsúlyt kapnak, amikor a náci által dokumentált „valóság”-reprezentációkat (megtévesztő információikat, cinikus eufemiz-

<sup>49</sup> Vö. CAPRA, DOMINICK LA: *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Ithaca, Cornell UP, 1994. = BAER: *Helyet az emlékezetnek, i. m.*, 154–5.

<sup>50</sup> CARUTH: *I. m.*, 14.

<sup>51</sup> BAER: *Helyet az emlékezetnek, i. m.*, 145.

<sup>52</sup> BAER: *Helyet az emlékezetnek, i. m.*, 148 és 153.

musaikat) olvassuk, nézzük.<sup>53</sup> A náci által készített dokumentumok közül 1987-ben egy bécsi antikváriumból véletlenül került elő egy ritka, egyedülálló fényképgyűjtemény. Az osztrák Walter Genewein halála (1974) után Bécsben, az özvegy és családja árverésre bocsátott egy fotósorozatot, mely az elhunyt után örökségként maradt hátra. A fotókat maga Genewein készítette 1941 és 1944 között a lódzi gettóban, ahol magas rangú náci tisztként, a gettó főkönyvelőjeként dolgozott; a háború után nem tartóztatják le.<sup>54</sup> Baer tanulmánya (a könyv 4. fejezete) hosszan tárgyalja a képek sorsát, történészek, kritikusok megközelítéseit, melyek azt mondják ki, hogy a képek a náci tekintet által irányított reprezentációk, az európai zsidóság elpusztítását rideg távolságból, a tömeggyilkosságot adminisztráló mentális és egzisztenciális attitűdből ábrázolnak. Baer megpróbál ezen az interpretáción túllépni, a „rasszista etnografikus tekintet uralmát”, a „gonosz banalitását” kijátszó részleteket keresi, amelyek túlmennek a náci konstrukción és a traumatikus valóság felé nyitnak. Baer ahhoz, hogy rámutasson azokra a részletekre, melyek eltérítik a fotós és a történész perspektíváját, egy dokumentumfilmmé való átdolgozást hív segítségül, melyet Dariusz Jablonski 1998-ban készített.<sup>55</sup> A film médiuma, Jablonski *Fotóamatőr* című filmjében abban segít, hogy az áldozatokat a halál, a tárgyiasítás és áldozattá tétel aktusa alól kivonja, és a náci tekintetet hatástalanítsa.

Genewein lódzi gettóról készült képei hátborzongatóak. A kísértetiességhez a fotó mediális tulajdonsága is hozzájárul, a „megszokott” képi ábrázolástól eltérően nem fekete-fehér, hanem színes képekről van szó, melyek elvileg a valósághűséget, a képek indexikusságát és ikonikusságát hivatottak fokozni. A fotókkal kapcsolatban az egyik alapp probléma, hogy nem tudják a gettó lakóinak a „megélt valóságát” ábrázolni. Baer idéz néhány túlélőt, akik megnézték a képeket, és megdöbbentek. Arnold Mostowicz azt mondta el, hogy nem tudja magukat elhelyezni az ábrázolt valóságban, helyen és időben. A képek noha valóságosak, de nem mutatják az „igazságot”. Vagyis a fotók „valósága” nem illeszthető össze a túlélő tapasztalataival sem. Minthogy minden a náci tekintetnek van alárendelve, nem

<sup>53</sup> „Mindig tudatában kell lennünk annak, hogy a náci példa nélküli hadjáratai a brutális hódítás, népiértés érdekében annyira alaposak voltak, hogy azon kívül, hogy emberi létezők millióit pusztítottak el, részben abban is sikeresek voltak, ahogy az áldozatokra emlékezünk vagy elfelejtjük őket.” BAER: *I. m.*, 128.

<sup>54</sup> Baer leírja, hogy Genewein 1941 és 44 között a fotóit egy zsidó származású fotóstól eltulajdonított, Movex 12-es kamerával készítette. A lódzi gettóból újra profitot szerezni vágyó család elgondolása sokakban az ellenszegülés és a bosszú aktusát váltotta ki.

<sup>55</sup> JABLONSKI, DARIUSZ: *Fotóamatőr (Photographer)*, 1998) írta és rendezte: Andrzej Bodek, Arnold Mostowicz és Dariusz Jablonski. A film „Amszterdamban fesztiválnagydíjat, Berlinben Európa Díjat nyert, megkapta a franciaországi Pessac *Mozi és történelem* elnevezésű fesztiváljának különdíját, Biarritzban az Audiovizuális Programok nemzetközi Fesztiváljának nagydíját.” A magyar közönség a filmet egy egyszeri vetítés során láthatta Budapesten, a Puskin moziban. In: DEÁK GÁBOR: Páratlan dokumentumfilm. „A mi egyetlen utunk a munka”. = *Szombat*, 1995/5, <http://www.szombat.org/archivum/a-mi-egyetlen-utunk-a-munka-deak-gabor-1352774071>

tudják a kommemoráció feladatát sem ellátni.<sup>56</sup> Baer azonban elemzésében több szempontot is felvet, amelyek a lódzi gettó traumatikus történetének újabb megközelítéséhez járulnak hozzá. Az egyik fontos dimenzió a képek időhöz való viszonya. A megélt idővel kapcsolatos elvárásunk feladására kényszerülünk a képek láttán, a fotó – tartalomtól függetlenül – nem tudja a másik megélt valóságát portretírozni, csak azt a pillanatot tudja megmutatni, amelyben a szereplők megjelentek, és nem azt, amelyet megélték. Baer arra próbál utalni, hogy az emberek élete Łódźban a jövőhöz, az utániség pillanatához volt kapcsolva, számukra a gettóélet az utániséggel fonódott össze, egyedül csak az időben tudtak bízni. A „megélt valóság” itt olyan dimenzióval egészült ki, amely túlmutat a mindennapi élet keretein: a vég tudatával és túlélésért való küzdelemmel. Genewein képein kettős időbeliség jelenik meg. A fotó állandósít, *akkor és ott*-ja jövő időbe kerül, a Holokauszt pusztításának, az elkerülhetetlen végnek a tudatával kapcsolódik össze.<sup>57</sup> A képek főként a munkagettóban – a „polish Manchester”-ben – robotoló lakók életét jelenítik meg, munkavégzésük közben. A munka maximalizálása a náciik megtévesztő stratégiájának a részeként működött, de az emberek számára is a túlélés egyik legfontosabb lehetősége volt, a normalitás és az élet meghoszszabbításának az illúzióját keltette. Ami a képeken megjelenik, így nem csupán a náciik bitorló, pusztító tekintete által uralt áldozati pozíció. A képek ezen dimenziója – a jövőnek való kitettség, mely alapvetően határozza meg az áldozat életét – nem értelmezhető a történész számára, és kicsúszik a náci fotografus uralmi tekintet alól is. A fotókon megjelenő arcokkal és tekintetekkel való találkozás etikai kérdéssé válik. A kamera lencséjén keresztül a jövőbe tekintető szemek belső története feltáratlan marad. „A felvételek az események súlyának a tanúivá válnak”, mondja Baer, de az emlékezés és felejtés hétköznapi tudatba integrálhatatlan eljárását működtetik, a múlt bizonyítékának kísérteties változatát hozzák létre. Az értelmező etikai felelőssége is, hogy a képeken megjelenő arcokat és tekinteteket ne csak mint a halál jeleit lássuk, a náciik tervének megvalósulását, vagyis a képek a vakság különböző formáival szembesítik a mindenkori nézőt.

„Nem az érdekel Genewein képein, hogy mit mutatnak meg, hanem hogy mit rejtenek el”, mondja Jablonski egy interjúban.<sup>58</sup> A *Fotóamatőrben* – melynek címe utal a náci amatőr fotós szenvedélyére – Genewein színes képei keverednek Łódź jelenbeli fekete-fehér képeivel, a hangzó és írott anyaggal: Arnold Mostowicz visszaemlékezésével, Chaim Rumkowski beszédrészleteivel, Genewein bíróság előtt

<sup>56</sup> Lanzmann náciik által létrehozott képekről szóló megjegyzésére utal: elősegítették és megerősítették a látásnak a sztereotip módját, nem tudják a kommemoráció feladatát szolgálni, nem hagynak semmit a képzeletnek. BAER: *I. m.*, 138.

<sup>57</sup> Roland Barthes nagyon hasonlóan értelmezi Alexander Gardner fényképét az akasztásra váró merénylőről: „Szép a fénykép, szép a fiú is; ez a studium. A punctum viszont: ez a fiú meg fog halni. Egyszerre olvasom le a képről azt, hogy ez lesz, és azt, hogy ez volt; elszörnyedve gondolok a halált hozó közeli jövőre. A fotográfia azzal, hogy abszolút múltba (aorisztoszba) teszi a felvételt, a halálról szól jövő időben.” BARTHES: *I. m.*, 108.

<sup>58</sup> Idézi BAER: *I. m.*, 154.



ti tagadó nyilatkozataival, jiddis kommentárokból, a Gestapo dokumentumaiból vett részletekkel.<sup>59</sup> „A fotó” ugyan „képes visszahozni a halottat”<sup>60</sup>, de a tárgyi-állítás eljárása a médium tulajdonsága is. Jablonski az archívumokból egy olyan múltat akar kimenteni, mely nem a képek bizonyító erejéből következik. A néző felelősségére is apellál, mert a befogadó képtelen lesz függetleníteni magát attól, amit lát. A film önreferenciálításának egyik következménye, hogy a Holokauszt-reprezentációk medialitásával is számol, azaz utal arra, hogy a Holokauszt-émlékek tárolását és közvetítését mennyire befolyásolják (befolyásolta) a csatorna átvitelének kódjai, a média technikai aspektusai.<sup>61</sup>

A film fő állítása, mondja Baer, a hitetlenség, a túlélő (Arnold Mostowitz) megdöbbenése, hogy a képek valósága nem esik egybe „igazságukkal”, valamint, hogy az emberek „élnek a képeken”. A képek filmtechnikai eszközökkel való átformálásához a hang, vágás, szövegek beiktatása, kameramozgás járul hozzá. Az élőszereplővé tétel egyik eszköze, hogy képekből szekvenciák lesznek, hangot kapnak, a járkálás, a munka, sürgés-forgás zörejeivel, hangjaival hozzájárul a képek megelevenítéséhez. A filmmé alakítás által a képek a gettót olyan helyként és időként mutatja be, mely ellenáll az emlékéállítás és felejtés konvencionális formáinak.

Baer több szekvenciát elemez a filmből, ebből csupán két részletre térek ki. A két elemzés téje ugyanis kettős: megmutatja, hogy a film a maga mediális eszközeivel, a kamerával a náci tekintet számára objektívált, áldozattá tett embereket hogyan tudja kiszabadítani, másrészt azt, hogy ez a kamera a néző helyét átformálja, a másodlagos tanúság pozíciójává alakítja. A film közepe felé az egyik filmszekvencia egy olyan férfialakot helyez a középpontba, aki borbélyként dolgozik egy műhelyben.<sup>62</sup> A többi alak közül – akik állnak, ülnek, várakoznak – a kamera a férfire zoomol, a férfi a kamerába néz. Közben a kamera ide-oda mozog, keres, kutat valamit, mindent meg akar mutatni, ne maradjon ki egyetlen részlet sem. A néző tekintetét – amely nem tudja, mire számíton – ez a kameramozgás irányítja. A kinagyított férfi arca sovány, tekintete beesett, ruházatát a munkájá-

<sup>59</sup> Jablonski, írja Deák Gábor Szombathban megjelent cikkében, „megtalálta a város – az egykori gettó – lehámlott falait, sötét kapubejáróit, szűk sikátorba torkolló lepusztult lépcsősort, s hogy a kontraszt még teljesebb legyen, a mai képeket fekete-fehérben, a fények és az árnyékok, a szürke tónusok és a reménytelenség falai között úgy fényképezte, mintha az egy ötven évvel ezelőtti dokumentumfilm lenne. A színes diákon ábrázolt, könyvelői precizitással beállított, idealizált lét egy perc alatt lelepleződik, amikor a rendező egy-egy állóképet kinagyítva közel hozza hozzánk a lesóványodó arcokat, a szenvedő tekinteteket, a beszélő szemeket. Az éles kontraszt, amely a valóság és a diákon feltűnő „boldog zsidó élet” között feszül, maga is drámai. A rendező narrátorként megtalálta a szükséztelenségében is szenvedélyes túlélőt – Arnold Mostowiczot – a gettó egykori orvosát. A német parancsokat és jelentéseket – arról, hogy hány sapkát és cipőt termeltek a zsidók – megszakítják a gettó orvosának kegyetlenül őszinte visszaemlékezései.” In: DEÁK GÁBOR: *I. m.*

<sup>60</sup> BARTHES: *I. m.*, 14., 20.

<sup>61</sup> Ehhez lásd, pl. BAUDRILLARD: *I. m.*

<sup>62</sup> 4.5. „L’Stadt – Getto Frisur” (Ghetto Lódz Barber), color side, no. 183. Collection of Jüdisches Museum, Frankfurt = BAER: *I. m.*, 157.

nak megfelelő fehér köpeny fedi. A kamera az arcra fókuszál, egyre közelebb hozza a nézőhöz, míg az betölti az egész vásznat. A korábbi, idegesen pásztázó mozgás megáll, és a néző szemtől szembe kerül a férfi tekintetével, a félig nyitott szájjal – mely nem tud sem beszélni, sem sikítani. A kimerevített és közel hozott arc képe azt az illúziót nem keltheti, hogy beléphetünk a férfi tudatába, de olyan megszólításra kerül sor, ahol „a férfi jogot kap arra, hogy kérjen, visszanézzon vagy vádoljon”. Jablonski megtöri az azonosulás lehetőségét, vágás helyett szétoldja a képet, de az arc kiszabadul a náci uralom alól, a náci és áldozata közötti mérhetetlen hatalmi távolságot eltörli.

A kamera pásztázó mozgása és a nagyítás lehetővé teszi, hogy megmutasson valamit, amit szabad szemmel nem láthatunk – ahogy azt a fotós sem vehette észre. A náci által berendezett valóság illúziója, hogy nem lehet „megélt valóság”, amit látunk, vagyis a náci terv lepleződik le a képeken. Az alakok úgy vannak ábrázolva, mintha a munkájukat végeznék, és a munkavégzés során kerültek volna a kamera lencséje elé. Miközben mindent és mindenkit a náci uralnak, megfosztva saját egzisztenciájuktól, akaratuktól, életüktől. Genewein fotója azt szeretné bemutatni, hogy a férfi épp egy vendéget borotvál. A borbély mögötti tükörre fókuszáló kamera azonban leleplezi, hogy a kép beállított; ha a „borbély” vendéget borotválna, az egyik keze nem a zsebében lenne, hanem a vendég fején. A tükör – és a kamera – egy rejtett pozíciót mutat be, és a képhez a kulcs ebben a pozícióban van – nem a mögöttes értelemben, vagy a tudatban rejtve. Amint viszont Jablonski kamerája mozgásba hozza a jelenetet, és kinagyítja a kockát, a férfi már nem passzív, úgy néz, „mintha saját akaratából mozdulna,” „kiszabadul a náci brutalitás vizuális bizonyosága alól,” abból a helyzetből, hogy a genocídium ikonja legyen. A kamera lehetővé teszi az áldozatoknak, hogy visszakapják az élethez való jogot, az egzisztenciától való megfosztást hatástalanítja, a néző pedig a kinn és benn metszéspontjára kerülve felelőssé válik, hogy az arcra reflektáljon.<sup>63</sup>

Genewein „piaci jelenetet” lefotografáló képének elevenné tétele, mozgásba hozása, nagyítása ugyancsak fontos tapasztalathoz juttatja a nézőt.<sup>64</sup> Baer interpretációja több rétegre épül, az uralmi tekintet és fotó perspektívájának összefüggéseiből bomlik ki fokozatosan, hogy mit látunk. Ahogy a „fény kihántolja magát a homályból”,<sup>65</sup> a néző egyre közelebb kerül valami olyan tudáshoz, amelyet a fotó közvetlenül nem közvetít a látás számára. A képen azt látjuk, hogy egy jólöltözött, világos ruhát viselő német férfi – Hans Biebowként, a gettó polgári parancsnokaként azonosították – egy szegényes öltözetű, sötét ruhát és sárga csillagot viselő férfi mellett ragyogóan színes selyem nyakkendők közül válogat, amelyek a kerítésre vannak felfűzve. A német lefelé néz, a fotósnak pózolva a vásárlásjelenetet szimulálja. A kép témája a náci terv alapelemére épül: bemutatni,

<sup>63</sup> BAER: *I. m.*, 160.

<sup>64</sup> 4.7 „Getto L’Stadt der „Handel” (Ghetto Lódz „Commerce”) color slide no. 172. Collection of Jüdisches Museum, Frankfurt = BAER: *I. m.*, 161.

<sup>65</sup> BENJAMIN, WALTER: *A fényképezés rövid története, i. m.*, 698.

hogy a gettólakók összes tulajdona, ahogy ők maguk is, az övék. A fotó perspektívája hozzásegíti a kép készítőjét, hogy láttassa, a náciak totálisan elsajátítják a gettó valóságát. Genewein képfelirata is megjelenik a szekvenciában: „Getto L’stadt der ‘Händel’”, „Lódzi Gettókereskedelem”, mely felirat (végtelenül cinikusan) utal arra, hogy ebben a maximálisan egyenlőtlen, kizsákmányoló kontextusban létrejövő „kereskedelem” nevetséges, és a filmbe kerülve megidéri a fotó történetét is (ahogyan „kereskednek” vele). A néző nem tudja, hogy a nyakkendők honnan származnak, hogy kerültek oda, de annyit elsősre is ért, hogy nincs tulajdonosuk. Baer szerint nem csak metonimikusan utalnak a hiányzó tulajdonosukra, de az „emberi fejek sorának hiányát” is megidéri, hiszen a nyakkendők tulajdonosai hurokban érzik magukat, mely napról napra egyre jobban szorul nyakuk körül. A filmszekvencia szöveges tartalmából a néző megtudja, hogy a nyakkendők azoké az embereké voltak, akiket 1941/42 telén deportáltak Lódzba. A nézőre is rázáródik az a pozíció, ahonnan a jelenetet bemutatják, egészen addig, amíg a kamera el nem kezdi követni a német gettóparancsnok tekintetét. A kísérszöveg a nyakkendők korábbi tulajdonosaik sorsáról beszél, Chelmnóról, ahol megölték őket. Ahogy a kísérszöveg véget ér, Jablonski kivágja a német fejét és arcát, a kamera követi a náci tekintetét, a nyakkendők irányában, a kerítésen túl, Chelmo felé. Miközben a kamera folytatja a kutatást, a nézőnek olyan jelenetet kell néznie, ahol a náciak csak halált diktálnak. A kamera a pásztázást abbahagyja, és megáll a felvétel bal oldalánál, ahol váratlanul a kerítés mögül egy fiú arca néz vissza a nézőre. A fiú a kerítés mögül mereven néz. A kameramunka keresése a náci totalitárius tekintet kutató mozgását is megidéri, ugyanakkor megsemmisítésre, felejtésre ítélt embert tud az emlékezetbe hozni, és eltéríti a náci tekintetnek való alárendelődést. A fotós és a néző uralmi tekintete mozdul ki, és a kamera a náci terv vakfoltját lokalizálja: a kerítés és a kép átlátszóvá válik, a kerítés eltéríti a náci tekintetét, a szereplőt nem lehet objektíválni, és visszanéz. A film, mondja Baer, nem keltheti a kiszabadítás és felszabadítás reményét, azonban bemutatja a művészetnek azt a lehetőségét, hogy konfrontálódik a halállal, de az élet oldalán marad. Olyan filmes technikát használ, mellyel nem akarja megkerülni a borzalommal való szembenézést, de a múltat meg akarja menteni, „mind a felemelő, de hamisító reprodukciók alól és a totalitárius náci tekintet alól, melyek láthatatlanul kortárs látásmódunkat is tovább alakítják”.<sup>66</sup>

#### A NÉZŐ TANÚSÁGA

Az elemzések rámutatnak arra, hogy a traumatikus emlékezetet megidéző fotókat nem lehet csupán kontextuálisan értelmezni. A könyv elemzett fotói olyan tapasztalatokat közvetítenek, melyek kívül vannak az emlékezetben, hiszen akik átérték a traumákat, nem a közvetlen tulajdonosai a jeleneteknek, mégis a képek

<sup>66</sup> BAER: *I. m.*, 170.

az emlékezet alakításában jelentékeny módon tudnak részt venni. Láttuk, hogy Baer a fotó és a trauma közös eljárását a strukturális hasonlóságban jelölte meg, és utaltunk rá, hogy elemzéseinek másik fő fókuszja a néző helyzetének átpozicionálása volt. Vagyis a képek elemzése kiemelték, hogy a trauma és fotó összefüggés-hálójában a néző pozíciója legalább olyan súllyal vesz részt, mint a képen megjelenített (traumatikus) ismétlődő mozzanat. Baer szerint ugyanis a fotó és a traumatikus tapasztalat másik hasonlósága abban mutatkozik meg, a vizsgált fotók nem engedik a nézőnek, hogy saját múltját vetítse bele a képekbe, és azzal azonosuljon.<sup>67</sup> A kontextuális elemzés tehát már csak azért sem járhat sikerrel, mert a fotók nem engedik meg a nézőnek a könnyű azonosulást, empatikus nézést, nem vetíthetik bele magukat abba a térbe, amit látnak. A trauma fotóinak tapasztalatai a néző számára tehát nem közvetlenül befogadható. Bár a képek különböző válaszokra várnak, de rá is kényszerítik a nézőt, hogy reflektáljon arra, amit *lát/nem lát*. Baer magukat a fotókat is azon keresztül vizsgálja, hogyan néznek arra a részre, amely a látható és tudható között van, a néző helyét is egy olyan részben képzelel el, amely a kinn és a benn határán, annak dialógusában értelmezhető csupán. Soshana Felman Lanzmann Shoahjával kapcsolatban mondja – idézi Baer –, hogy ez a pozíció nem más, mint a tanúságtevés pozíciója, mely nem belső, sem nem külső, hanem paradox módon a kettő közötti dialógusban jön létre.<sup>68</sup>

Azok a képek, melyeket Baer elemez, rákényszerítik a nézőt, hogy a tanú pozícióját vegye fel. Így az elemzések a néző mint tanúságtevő pozíciójával foglalkoznak: mit jelent a nézőpont és a hely felvétele, hol van a néző helye az ábrázolt helyszínhez képest? A nézőnek le kell mondania a kényelmes, uralmi perspektívájáról, saját előzetes diszpozíciójáról, és egy új nézőpontot kell felvennie. Ez a nézőpont – a tanúsítás helyzete – egyszerre bevisz a kép terébe, ugyanakkor ki is rekeszt onnan. Utaltunk már arra, amit Dominick La Capra mond: a Holokauszt eseményével szembenézve az alanyiség és így a néző helyzete is megváltozik. A néző, minthogy az ürességgel találkozik, nem tud identifikálódni, de megszökni sem tud a szakadék elől.

Baer a 3. fejezetben, melyben Meyer Levin és Mikael Levin egymásra íródo, fényképeződő reprezentációit elemzi, van egy Buchenwaldot megidéző kép.<sup>69</sup> A fotón, melyet szemlélve a néző egy nyitott ajtón egy sötét szoba belsejébe tekint, tulajdonképpen nem lát semmit (vagyis újfent a semmit látja), csupán a szemközti fal világító szűk ablakrészét. A képet Baer a többszörös átvitelen, beágyazódáson keresztül vizsgálja: hogyan hagyatkozik egy korábbi képre – melyet Schwab készített 1945-ben, a felszabadítás pillanatában ugyanerről a raktárépületről, az apa prózájára, melyben az *abyss* jelenik meg, a modern építészeti konvenciókra és a náci építkezésre, a fekete doboz mint a kamera belseje hasonlóságára, egészen

<sup>67</sup> BAER: *I. m.*, 13.

<sup>68</sup> BAER: *I. m.*, 119. Magyarul Lásd. LANZMANN, CLAUDE [CATHY CARUTH szerk]: A megértés obszcenitása. Egy este Claude Lanzmann-nal. Ford. BABARCZY ESZTER. = *Thalassa*, 1994/1–2, 274–87.

<sup>69</sup> 3.6. Cím nélkül, LEVIN, MIKAEL: *War Story*, *i. m.* = BAER: *I. m.*, 116.

Henry Fox Talbot *Nyitott ajtó* című (1844) képéig, mely a képi iterációk sorában szintén fontos helyet foglal el. Baer elemzésében arra mutat rá, hogy a történelem krízisében létrejött hiány a posztholokauszti emlékezetben a képek egymásra hatását tudja csak megteremteni, hogy szembesítsen bennünket a referencia erőszakos eltüntetésével, hiányával. A sötét belső térre való rálátást blokkoló képi alakzatok a néző tudásának és látásának a feszültségét fokozzák, de nem engedik a voyerizmust, az identifikációt, de a krízistől való szabadulást sem. Az 1945-ös, bizonyíték-kép helyett Mikael Levin a sötétséget nagyítja fel, hogy a Schwab-képen levő hiányra mutasson rá, arra a sötétségre, mellyel az apa is folyamatosan harcolt. Az elképzelhetetlen, felfoghatatlan halál, mely új borzalommá alakult Auschwitzban (Adorno), a fotó felszíni vásznával találkozva a néző számára a külső és belső perspektíva dekonstrukcióját hozza el, itt, és csak itt – a hiány poétikájában – képzelhető el a tanúságtevés aktusa.

Levin a már bemutatott Judengasse című fotóján, a néző szintén egy passzív helyzetből válik tanúvá, résztvevővé, de a tekintet hiányával találkozik, amivel nem lehet azonosulni. Levin fotóival az apa szövegét is felforgatja (mely eredetileg fotók nélkül jelentek meg). A fotósnak saját tanúságtevő pozícióját kell megteremteni; az apa, elsődleges tanú nézőpontjához képest új nézőpontot kell keresnie. A szemtanú beszámolójának komplexitása a szöveg és a tanúsítás nehézségeivel való konfrontációjából származik. Meyer Levin tanúként azt tanúsítja, hogy amit látott, azt nem tudhatta, és megérti, hogy olyan tapasztalathoz jutott, mely a világ felé túl későn érkezett, és hatása túl későn vált felfoghatóvá. Mikael Levin pedig azt mutatja meg, ahhoz, hogy a későn jövő, megkésett tanú pozíciójához jusson, a látást kell tanúságtétellé tennie. Ehhez fel kell adnia a dokumentarista kifejezésmódot a performatívért, nem az események nyomait kell rögzítenie, ugyanakkor a feljegyzések mindenkori hatását el kell ismernie. Vagyis az apa bizonyító erejű tanúságát a nézés krízisével kell szembesítenie, hogy valami mindig marad a múltat bizonyító dokumentumokban, melyek a saját vakságukat is tartalmazzák. A nézés aktusát így az elemzések a fotók vakfoltjaihoz képest helyezik el. A trauma és a fotó összefüggésében ugyanis a fotó egy olyan jelenetet mutat, mely csak a reprezentációjában jelentéssé és mint reprezentáció jelentős.<sup>70</sup>

Levin kettős „tájképe”, melyen a néző azt látja, ahogy egy férfi azt a helyszínt nézi egy maga elé tett fotón, amely helyszínen éppen van, annak a parabolája, hogyan vétjük el a kapcsolatot a tudás és látás között. Levin rámutat az apa történetének vakfoltjára, amely a látás és tudás egybeeséséért folyó küzdelemben artikulálódik. A posztholokauszti képek nem tudnak dönteni látásmódok között, melyek az emlékezet katalizátoraként és akadályaként egyszerre működnek. Abban a résben helyezik el látványukat, mely a látás és tudás radikális kettéválasztásában hasad fel, de ebben a hasadékban a múlt olyan elemei hántolódhatnak ki, mellyel szembesülve a néző is aktív, felelős tanúvá válik.

<sup>70</sup> BAER: *I. m.*, 12.