

Hvem tilhører Auschwitz?

De overlevende må affinde sig med, at Auschwitz lidt efter lidt glider ud af deres med alderen stadig mere svækkede hænder. Men hvem skal Auschwitz så tilhøre? Det kan ikke være et spørgsmål: den nye og siden de efterfølgende generationer – for så vidt de selvfølgelig overhovedet vil gøre krav på det.

Der er noget rystende dobbelttydigt ved den skinsyge, hvormed de overlevende insisterer på deres eksklusive ejendomsret til Holocaust. Som om de havde en enestående hemmelighed i deres besiddelse. Som om de rugede over en monstrøs skat for at skærme den mod fordærv og – først og fremmest – mod molestering. At skærme den mod fordærv afhænger udelukkende af dem selv, af deres erindringskraft; men hvordan tage kampen op mod molestering eller annektering, forfalskning, enhver form for manipulation og, først og fremmest mod den ultimative modstander, forgængeligheden? Betænkelige blikke klæber til hver eneste linje i hvert eneste værk, til hver eneste lille strimmel film om Holocaust: om fremstillingen nu er autentisk nok, om historien er præcis nok, har vi virkelig sagt sådan, har vi virkelig følt sådan, stod toiletpanden virkelig dér, netop i det hjørne af barakken, følte sult på den måde, foregik 'zählappell' sådan, og hvad med selekteringen etcetera ... Men hvad skal denne insisteren på disse pinlige – og pinefulde – detaljer til for, i stedet for af al kraft at bestræbe sig på at glemme dem hurtigst muligt? Det lader til, at den ufattelige lidelse og sorg lever videre i mennesket som kvalitativ *værdi*, som det ikke blot holder krampagtigt fast på, men som det ligefrem gør krav på som værende en almindelig anerkendt og accepteret værdi.

Og heri skjuler dobbelttydigheden sig, som jeg talte om i begyndelsen. Eftersom man har måttet betale prisen, som offentligheden nødvendigvis kræver, for den kendsgerning, at Holocaust med tiden virkelig er blevet en del af det europæiske – i det mindste det vesteuropæiske – tankegods. Så at sige øjeblikkelig begyndte en stilisering af Holocaust, som til i dag har fået et helt urimeligt omfang. Selve ordet "Holocaust" er allerede en stilisering, en forfinet abstraktion af de meget mere brugte udtryk som "tilintetgørelseslejre" eller "Endlösung". Måske burde vi ikke undre

os over, at mens der tales mere og mere om Holocaust, glider dens virkelighed – menneskeudryddelsens hverdag – mere og mere ud af den emnekreds, mennesker kan forestille sig. I min bog *Galejdagbog* har jeg endog selv fundet det nødvendigt at anføre: “Koncentrationslejren kan vi kun forestille os som litterær tekst og ikke som virkelighed. (Ikke engang – og måske på det tidspunkt allermindst – når vi lever i den)”. Overlevelsens tvang vænner os til at forfalske den morderiske virkelighed, som vi er nødt til at leve i, så længe som muligt, og erindringsens tvang får os til at klemme en slags satisfaktion ind mellem vore minder, selvmedlidenhedens balsam, offerets selvophøjelse. Og mens vi lader os rive med af den sene solidaritets (eller tilsyneladende solidaritets) lunkne bølger, overhører vi forsætligt det virkelige og langt fra ubekymrede spørgsmål, der trænger igennem de officielle sørgetalers ordgyderier: hvordan skal verden gøre sig fri af Auschwitz, af Holocausts dødvægt?

Jeg tror ikke, at et sådant spørgsmål udelukkende bliver stillet ud fra uhæderlige motiver. Det er snarere et naturligt ønske, for heller ikke overleveren ønsker noget andet. I hvert fald har decennierne lært os, at den eneste farbare vej til befrielse fører gennem erindringen. Men selv erindringens måder er forskellige. Kunstneren sætter sin lid til, at den præcise afbildning, som endnu engang fører ham ad dødens stier, til sidst vil føre ham til befrielsens ædleste form, katarsis, som han måske endog kan delagtiggøre læseren i. Men hvor mange sådanne værker har set dagens lys i de forgangne årtier? De forfattere, som har evnet at skabe virkelig litteratur af verdensformat af deres Holocaust-oplevelser, kan jeg tælle på to hænder. En Paul Celan, en Tadeusz Borowski, en Primo Levi, en Jean Améry, en Ruth Klüger, en Claude Lanzmann, en Miklós Radnóti er uhyre sjældent forekommende fænomener.

Det er langt mere almindeligt, at nogen stjæler Holocaust fra dens depositarer med fremstilling af billige godtkøbsvarer for øje. Eller man institutionaliserer Holocaust, dikterer dens moralsk-politiske ritual, udarbejder dens – ofte falske – sprogbrug, selv ordvalget, som så at sige automatisk udløser læserens, tilhørerens Holocaust-reflekser, påtvinger man offentligheden, kort sagt, man fremmedgør Holocaust på alle tænkelige og utænkelige måder. Man belærer overleveren om, hvad han *skal* tænke om det, han har gennemlevet, fuldstændig uafhængig af, hvorvidt det er i overensstemmelse med hans faktiske oplevelser; det autentiske vidne vil efterhånden være mere og mere i vejen, noget der skal fjernes, ligesom man fjerner en forhindring, og til sidst bliver Amérys ord til virkelighed: “De i sandhed uforbederlige og uforsonlige, de bogstavelig talt historiefjendske reaktionære bliver vi, ofrene, og det, at nogle få af os har overlevet, vil til sidst blive regnet for en slags driftsforstyrrelse, et funktionelt uheld.”

Der er vokset en Holocaustkonformisme, en Holocaustsentimentalitet, en Holocaustkanon og et Holocaust-tabusystem med tilhørende sprogverden frem, der fremstilles Holocaustartikler til Holocaustforbrug. Selv benægtelsen af Auschwitz har stukket hovedet frem her og der. Men en forloren form for Auschwitz har også set dagens lys. I dag kender vi en med litterære og humane priser overdænget Holocaustguru, som kommer med førstehåndsberetninger om sine ubeskrivelige erfaringer fra tilintetgørelseslejren i Majdanek, som han angiveligt skulle have gjort sig som et tre-fireårigt barn, altimens andre har afsløret, at vedkommende slet ikke

havde sat sine ben uden for sit borgerlige hjem i Schweiz mellem 1941 og 1945 – hvis ikke for at gå en lille tur i en barnevogn. I dag lever vi i den drabelige kakofoni af det dinosaurusstøre Spielberg-kitsch og de golde debatter omkring Holocaust-mindesmærket i Berlin; og De skal se, der kommer en dag, når berlinerne og selvfølgelig også nogle besøgende turister (her tænker jeg først og fremmest på de flittige japanske turistgrupper) vil spadserere omkring, fordybet i peripatetisk kontemplation, i Holocaustparken med tilhørende legeplads midt i larmen af den berlinske myldretidstrafik, mens Spielbergs 48 239 interviewemner hvisker – eller skriger? – deres personlige lidelseshistorie i deres ører. (Overvejer jeg, hvilken slags legetøj man kunne forsyne denne Holocaustlegeplads med, som ifølge de for flere måneder siden i Frankfurter Allgemeine Zeitung bragte tanker de myrdede jødiske børn skulle skænke deres ukendte berlinske legekammerater, kommer jeg straks, jeg kan ikke gøre for det, det er sikkert på grund af mine i Auschwitz forkvaklede associationer, i tanker om Boger-gyngen, denne fra den i Frankfurt førte Auschwitz-retssag så velkendte indretning, hvori dens opfinder, den påhitsomme SS-underofficer Boger for sjov tippede sit offer med hovedet nedad, hvorved vedkommendes udleverede nedre kropsdel kunne tilfredsstille hans sadistiske hjernes legesyge indfald.)

Ja, den overlevende ser fortabt til, mens han bliver plyndret for sin eneste ejendom: sine autentiske oplevelser. Jeg ved godt, at mange er uenige med mig, når jeg kalder Spielbergs film, *Schindlers liste*, for kitsch. De siger, at Spielberg har gjort sagen en uvurderlig tjeneste, for hans film trak jo millioner i biograferne, også mange som ellers forholdt sig ligegyldigt over for Holocaust. Det kan der måske være noget om. Men hvorfor skal jeg, som overlevende fra Holocaust og i besiddelse af terrorens videre erfaringer, glæde mig over, at disse erfaringer bliver set på filmlærredet – *i forfalsket form* – af stadig flere mennesker? Det er jo oplagt, at den amerikanske Spielberg, som i øvrigt ikke engang var født, da krigen rasede, slet intet begreb har – kan slet ikke have det – om en nazistisk koncentrationslejrns autentiske virkelighed; men hvorfor i al verden giver han sig så af med at overføre denne for ham ukendte verden til lærredet, så den i alle detaljer skal forestille at være autentisk? For mig at se er det vigtigste budskab i Spielbergs sort-hvide film den i filmens slutning i farver opdukende sejrriige menneskemasse; men jeg anser enhver form for skildring, som ikke implicit indebærer Auschwitz' langtrækkende etiske konsekvenser, og ifølge hvilken det med stort bogstav skrevne Menneske – og med det humanismens idé – kunne forlade Auschwitz hel og uden sår på sjælen, for kitsch. Hvis det virkelig forholdt sig således, ville vi i dag ikke længere tale om Holocaust, højst som om et fjernt, historisk minde, som, lad os sige, slaget ved el-Alamein. Jeg anser også den slags skildringer for kitsch, som er ude af stand til – eller som ikke vil – forstå den organiske sammenhæng mellem vort deformede civilisatoriske og vort private liv og muliggørelsen af Holocaust, som altså en gang for alle fremmedgør Holocaust fra den menneskelige natur og bestræber sig på at holde den borte fra de menneskelige erfaringers verden. Men jeg betragter også det som værende kitsch, når man degraderer Auschwitz til et tysk-jødisk anliggende, til to kollektivets fatale inkompatibilitet; når man negligerer den moderne totalitarismes politiske og psykologiske natur, når man indskrænker Auschwitz til kun at vedrøre de direkte berørte og ikke opfatter det som en verdenserfaring. Desuden anser jeg selvfølgelig alt, hvad der er kitsch, for kitsch.

Jeg har vist ikke nævnt det endnu, men i virkeligheden har jeg lige fra begyndelsen kun talt om én eneste film, Roberto Benignis “La vita è bella” – “Livet er smukt”. I Budapest, hvor jeg skriver disse linjer, er den ikke blevet vist (endnu?). Selv om den så bliver vist engang, vil den sikkert ikke udløse sådanne diskussioner, som den, så vidt jeg har hørt, har udløst i Europas vestlige del; her i Ungarn tier man anderledes og taler anderledes om Holocaust (når jeg nu ikke kan komme uden om at tale om det) end i Vesteuropa. Her karakteriseres Holocaust siden afslutningen af anden verdenskrig som et “ømtåleligt” emne, som diverse tabuers og eufemismers beskyttende dæmninger værner mod virkelighedsafdækningens “brutale” proces.

Jeg så altså filmen, kan man vel sige, med uskyldige øjne (på video). Eftersom jeg ikke kender diskussionen og ikke har læst de skrevne indlæg i debatten, kan jeg ærlig talt ikke se, hvad der overhovedet er at diskutere i denne film. Jeg kan forestille mig, at det igen er Holocaustpuritanernes, Holocaustdogmatikernes og Holocaustokkupanternes kor der bruser op: “Kan man, må man tale således om Auschwitz?” Men hvad betyder dette *således* nærmere betragtet? Således, altså humoristisk, med komediens midler – ville de sige, som så (eller rettere sagt ikke så) filmen med ideologiens skyklapper på og ikke forstod ét ord, ikke én scene af den.

Først og fremmest gennemskuede de ikke, at Benignis ide ikke er komisk, men tragisk. Utvivlsomt udvikles selve idéen, ligesom også hovedrollen Guidos figur, kun ganske langsomt. I de første tyve-tredive minutter af filmen føler vi os anbragt mellem kulisserne i en altmodisch burleske. Først senere går det op for os, i hvor høj grad denne umuligt forekommende begyndelse er en organisk del af filmens – og livets – dramaturgi. Når vi så småt er ved at føle hovedpersonens krumspring uudholdeligt, toner troldmanden langsomt frem. Han løfter sin stav, og fra da af bliver hvert eneste ord, hvert eneste billede beåndet. I det lille hæfte, der er vedlagt videokassetten, læser jeg, at filmens skabere har været meget omhyggelige med hensyn til lejrens hverdagsvirkelighed, genstandenes, rekvisitternes osv. autenticitet. Det lykkedes dem heldigvis ikke. Ganske vist skjuler autenticiteten sig i detaljerne, men ikke nødvendigvis i genstandenes lighed med virkeligheden. Lejrens port ligner hovedindgangen i Birkenau omtrent på samme måde, som Fellinis krigsskib ligner en virkelig østrig-ungarsk admirals flagskib i filmen *Og skibet sejler*. Her drejer det sig om noget ganske andet: filmens ånd, dens sjæl, er autentisk, denne film er som et urgammelt koglespil, den berører os med eventyrets kraft.

Ved første blik kan dette eventyr forekomme noget imbecilt. Guido lyver for sin søn, Giosue, og fortæller ham, at Auschwitz bare er en leg. Det bliver vurderet efter et pointsystem, hvor god man er til at overkomme besværlighederne, og den, der samler flest point, vinder til slut en “virkelig kampvogn”. Men genkender vi ikke midt i løgnet et yderst vigtigt element i den gennemlevede virkelighed? Vi havde kvalme ved lugten af brændt menneskekød, og alligevel troede vi ikke, at det kunne være sandt. Man hengav sig hellere til mere løfterige tanker, tanker som kunne tilskynde én til overlevelse, og løftet om en “virkelig kampvogn” kan være en lige så tillokkende tanke for en lille dreng.

Der er en scene i filmen, som man sikkert vil tale meget mere om. Jeg tænker på det sted, hvor filmens helt, Guido, påtager sig rollen som tolk og oversætter SS-underofficerens svada om lejrens ordensreglement for barakkens beboere og selv-

følgelig først og fremmest for sin fireårige søn. Denne scene indeholder noget, som ville være umulig at beskrive rationelt, altimends den fortæller alt om den forfærdende verdens absurditet og om de hjælpeløse, fejlbarlige menneskers sjælestyrke, der sætter sig op imod disse absurditeter. Her er ingen gigantomani, ingen pinagtige eller sentimentale detaljer, ingen pegen med en rød pil på grå baggrund. Alt er så klart, så enkelt og så hjertegribende, at man får tårer i øjnene. Filmens dramaturgi fungerer med de gode tragediers enkle præcision. Guido skal dø, og han skal dø netop på det tidspunkt og netop sådan, som han dør. Før sin død – og på det tidspunkt ved vi allerede, hvor smukt og dyrebart livet er for Guido – præsenterer han os for endnu et par chaplinske grimasser for at indgyde sin lille søn, der kigger ud fra sit skjulested, tro og styrke. Det tjener filmens aldrig forfejlede stilsans og sikre smag, at vi ikke overværer hans død; men lyden af den skrattende maskinpistolsalve har en dramaturgisk rolle, et vigtigt og knugende budskab. Til sidst ruller “legens” gevinst, “kampvognen”, hen for fødderne af den lille dreng. Men på det tidspunkt beherskes historien af sorgen over den spolerede leg. Denne leg, forstår vi, kaldes også civilisation, menneskelighed, frihed, alt det, man nogensinde har anset for værende af værdi. Og da den lille dreng i sin genfundne moders arme råber: “Vi har sejret!” – bliver disse ord ved øjeblikkets dramatiske kraft til et sørgedigt.

Benigni, filmens skaber, blev født, læser jeg, i 1952. Han er repræsentant for en ny generation, som brydes med Auschwitz’ spøgelse, og som har modet og styrken til at meddele sit krav på denne arv.

Oversat fra ungarsk af Péter Eszterhás.

© Imre Kertész, 1998.

Teksten blev oprindeligt publiceret i tysk oversættelse som ”Wem gehört Auschwitz?” i *Die Zeit* nr. 48 1998.

