

Moment DERGI

Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi

2018, 5(1): 79-95

ISSN: 2148-970X DOI: 10.17572/mj2018.1.7995

Makaleler (Tema)

DAN PAGIS'İN ŞİİRİNDE BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK SESSİZLİK

Arus Yumul*

Öz

Romanya doğumlu İsraili şair ve bir Holokost sağ kalanı Dan Pagis'in (1930-1986) en iyi bilinen eseri kısa, yoğun ve çok katmanlı bir Holokost şiiri olan "Mühürlü Bir Tren Vagonunda Kurşun Kalemle Yazılmıştır" şiiridir. Kutsal Kitaba, Havva ile Adem'e, Kabil ile Habil'e gönderme yapan ve evrensel bir mesaj taşıyan bu tamamlanmamış şiir, okuyucularını Havva'nın asılı kalan, ifade edilmemiş mesajını tamamlamaya ve bu mesajı başkalarına iletmeye davet eder. Sessizlik, Pagis'in söylenemez ve tarif edilemez olanı ifade etme yoludur. Bu sessizlik, sözden daha yüksek sesle konuşan, daha derin ve oldukça etkileyici bir sessizliktir. Bu yazı Adorno'nun "Auschwitz'den sonra artık şiir yazılamaz" ifadesi bağlamında Pagis'in şiirini incelemektedir.

Anahtar Terimler

Dan Pagis, Theodor W. Adorno, sessizlik, şiir, Holocaust.

* Prof. Dr., İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, **Türkiye**, arus.yumul@bilgi.edu.tr

Makalenin Geliş Tarihi: 18/02/2018. Makalenin Kabul Tarihi: 27/04/2018

SILENCE AS A MEANS OF COMMUNICATION IN THE POETRY OF DAN PAGIS

Abstract

Dan Pagis (1930-1986), the Romanian born Israeli poet and Holocaust survivor, is best known for his short, concentrated and multilayered Holocaust poem "Written in Pencil in the Sealed Railway-Car". This unfinished poem which carries a universal message with Biblical allusions to Adam and Eve and Cain and Abel invites its readers to complete Eve's hanging and unarticulated message and to transmit it to others. Silence is Pagis' way of communicating the unspeakable, the ineffable. This is a highly expressive silence that speaks louder and deeper than words do. This paper analyzes Pagis' poem in the context of Adorno's statement that "there can be no poetry after Auschwitz".

Key Terms

Dan Pagis, Theodor W. Adorno, silence, poetry, Holocaust.

"Mühürlü bir tren vagonunda kurşun kalemle yazılmıştır"

burada bu yük vagonunda
havva'yım ben
oğlum habil'le beraber
eğer öbür oğlumu
adem'in oğlu kabil'i görürseniz
ona söyleyin ki ben

Dan Pagis (1989, s. 29)

Kısa, yalın ancak anlam zenginliği ve derinliği açısından bir o kadar da zengin olan bu minimalist Holokost şiirinde Dan Pagis, en rahatsız edici, en kulak tırmalayıcı çığlık olan kurbanların sessizliğini seslendirir. Asgari söz ile azami etki yaratır. Onun iletişim stratejisi kurgusal, dolaylı, dolambaçlı ve örtüktür. Pagis'in Holokost şiirlerine bir sessizlik poetikası hâkimdir. Pagis, Holokost'a doğrudan atıfta bulunmaz, yaşananları adlandırmaz. Bu da bize Theodor Adorno'nun "Felaketin adı sessizlikte

dillendirilmelidir” (2003, s. 267) sözlerini hatırlatır. Holokost’u temsil ettiği kolayca anlaşılmayan olayları anlattığı şiirleri, Kutsal Kitaba yapılan göndermelerle bezenmiştir. “Mühürlü bir Tren Vagonunda” şiirinde semavi dinlerin insanlığın anası kabul ettiği Havva ve yine aynı dinlere göre ilk kanı dökülen Habil, Holokost kurbanlarını, ilk kan döken Âdemoğlu Kabil ise bu suçun failini temsil eder. Kutsal Kitaba göndermeler Holokost öncesi Yahudi şiirinde zaten mevcuttur, bu geleneğin içinden yazan Pagis, geleneksel ifade biçimlerini yeniden yorumlar. Kurban ile fail arasındaki ilişkiyi Habil ile Kabil’in modern bir versiyonu olarak görür. İnsanlığın yaratılışı ile “Nihai Çözümü” aynı metinde birleştirir.

İnsanlığın ilk ailesi hakkındaki şiiri okurken, ister istemez, Havva’nın yanında neden sadece kardeşinin öfkesinin kurbanı olan ve Yaratılış’ta olduğu gibi bu şiirde de hiç konuşmayan, sesi duyulmayan Habil’in olduğunu sorusu akla gelir. Düzen ve adaleti temsil eden baba (Tanrı) Âdem orada değildir; belli ki onları terk etmiştir (McCollough, 2016, s. 35). Zira bu altı dizelik şiirde oğul kelimesi üç kez geçerken, Âdem sadece ailevi bağları nedeniyle bir kez zikredilir. Babanın yokluğu aynı zamanda 1934 yılında Pagis’i daha dört yaşında iken büyükanne ve büyükbabasına bırakıp manda yönetimi altındaki Filistin’e giden kendi babasına bir göndermedir. Babanın amacı Filistin’de ailesi için yeni bir hayat kurmaktır. Ancak Pagis’in annesi aynı yıl ölür. Baba 1939’da oğlunu ziyaret eder ama onu kendisiyle birlikte Tel Aviv’e götürmez (*Poetry International Web*).¹ Pagis götürüldüğü Nazi çalışma kampından kurtulup Filistin’e gittiğinde, yeniden evlenmiş olan babası onu bu kez kibutza yollar (Gold, 2001, s. 246). Pagis hayatının sonlarına doğru yazdığı *Baba* adlı bir çeşit otobiyografik kitapta, çocukluğunu ve babasıyla olan karmaşık ilişkisini anlatacaktır (Karpel, 2003).

Auschwitz’den Sonra Şiir

Theodor Adorno, 1949 yılında “Auschwitz’den sonra şiir yazmak barbarlıktır” der. 1962 yılında ise bu sözüne açıklık getirir: Silah dipçikleriyle dövülerek yerlerde süründürülen insanların hissettiği “katıksız fiziksel acının sözde sanatsal temsili, uzaktan uzağa da olsa, bundan haz çıkarma olasılığını barındırır. Bu sanatın ahlâkı kendi karşınının uçurumuna sürüklenir. Estetik biçimleme ilkesi, hatta koronun vakur duası dahi, akla hayale sığmaz

¹ Pagis’in biyografisinin yazarı eşi Ada Pagis’e göre, kimse o zaman yalnız bir erkeğin bir çocuğa bakabileceğini düşünmez ve Pagis’in büyükanne ve büyükbabası Pagis’in doğduğu Romanya, Bukovina’nın “sıcak” ve “kumlu” Orta Doğu’dan daha güvenli bir yer olduğuna inanırlar ve büyüdüğünde Pagis’in amcasının yaşadığı Amerika’ya gideceğini umarlar (*Poetry International Web*).

bir akıbetin bir anlamı varmış gibi görünmesine neden olur, bu akıbeti başkalaştırır, içerdği dehşetin içini boşaltır” (2002, s.189). Adorno bu tür bir sanatın Holokost kurbanlarına haksızlık ettiğini düşünür. Birkaç yıl sonra “İşkence görenlerin ne kadar haykırma hakkı varsa daimi ıstırap içinde olanların da o kadar ifade hakkı” olduğunu söyleyecek ve “Auschwitz’den sonra şiir yazılamayacağı” sözünün “bu nedenle yanlış olmuş olabileceğini” ifade edecek (2016: 328), acı ancak sanatta “kendi sesini” ve “tesellisini” bulur diyecektir (2002: 188). Sonuç olarak Adorno şiirin kendisine karşı değildir. O, Holokost’un, ve özellikle kurbanlarının acılarının estetikleştirilmesine, içerdği dehşetin yumuşatılıp tahammül edilebilir hale getirilmesine, ve acının yanlış temsiline, “dehşet verici olaylara dehşet içinde yorumlar yapan” (White, 2004, s. 123) romantik, hissi, aşırı duygusal lirizme karşıdır. Auschwitz’den sonra hayatı ve hazzı olumlayan şen şakrak şiirlerin yazılmasını barbarca bulur. Aynı zamanda, geleneksel realist formların ahenkli anlatılarına, tahakküm güçlerini form düzeyinde tekrarladıkları için karşı çıkar (Rothberg, 2000, s. 39). Bir sanat eserinin, içeriği aksi yönde olsa da, biçimi -formel ve yapısal tutarlılığı- aracılığıyla, milyonların anlamsız ıstırabına anlam atfetme potansiyeline dikkat çeker. Zira yaşananları düzenli, tutarlı ve formel bir çerçevede sunmak sanatçıda –sırf bir konuya indirgenmiş olan- acının üstesinden gelebileceği algısını yaratır (Martin, 2011, s. 25). Adorno, vezinli şiir yerine serbest vezni tercih eder. Serbest vezne karşı çıkanların “fazlaca teknik gözlerinin” serbest vezinle yazılmış şiirleri “sadece dış görünüşleriyle” algıladıklarını, kulaklarının ise “tarihin darbelerinin serbest vezinde yankılanan sesine kapalı” olduğunu söyler (2000, s. 229). Bu yazı Adorno’nun “Auschwitz’den sonra şiir yazılamaz” ifadesi bağlamında Pagis’in “Mühürlü bir Tren Vagonunda Kurşun Kalemle Yazılmıştır” şiirini incelemektedir.

Sessizlik

Pagis’in şiirinin düğüm noktası kuşkusuz son dizede Havva’nın apansız kesilen sesidir. Birdenbire kesilen Havva’nın sözü, kurbanların ani ölümleri ile tamamlanamayan tanıklıklarını simgeler (Zierler, 1992, s. 325). Kurtulanların artlarında bıraktıkları birkaç cılız hikâye, katledilen milyonlarca kişinin sonsuza dek susturulan seslerinin gölgesinde kalmıştır. Havva’nın mühürlü vagona yazdığı birkaç satır, kurbanların duyulmak için harcadıkları umutsuz çabayı temsil eder. Havva’nın oğluna ve/veya insanlığa iletmek istediği mesajı, silinmesi kolay olan kurşun kalemle yazmış olması kendi sesi gibi kurbanların sesinin de kolayca silinip unutulması riskiyle karşı karşıya olduğunun işaretidir. Duyulmayan, ama gömülmeyi de reddeden bu sessiz yakarış, âdeta mühürlü

vagonda asılı kalmıştır. Ancak şiir, artık konuşamayanların susturulmuş sesini unutulmaya terk etmez.

Havva'nın sessizliğe bürünmesi aynı zamanda Holokost'un tarif edilemez doğasına, kelimelerle tasvir edilemez dehşetine işaret eder. Sessizlik, kendini ifade etmenin olası tek yoludur. Bu öyle bir sessizliktir ki çığlık atmaktadır. Şiirin kapanışı, *aposiopesis*—sözü birdenbire yarım bırakma, aniden kesme- kullanımı ile açık bırakılmıştır. Son dize bir cevap peşindedir, yaşananların anlamını arar; ancak yaşanan ile dilin örtüşmesi imkânsızdır. Söz, bildik dünyanın aşına deneyimleriyle ilgili kelimelerden oluşur; anlatı sınırını aşan felaket deneyimleri için yetersiz kalır. Dil ile deneyim arasındaki ilişki kopmuştur. Bu yüzden Pagis gibi bazı Holokost yazarları, okuyucuyu rahatsız edecek alışılmamış yapılara, edebi taktiklere başvurup, dil kısıtlamalarının ötesine geçerler. Bu yolla bir “okuma etiği” oluştururlar. (Aarons, 2013, s. 188). Okuyucuyu öyküye dâhil edip, yazarla birlikte anlamı oluşturmaya çağırırlar.

Bernard Dauenhauer (1980), dil kullanımının kilit bir unsuru olarak tanımladığı sessizliği, söylemle iç içe geçmiş aktif bir performans olarak tanımlar. Sessizlik, belirli türden bir söz, bilinçli bir iletişim faaliyeti, bir söylem anıdır (s. 4-5). Havva'nın sessizliği bir yandan sözü silerek okurun sözü devralma isteğine gem vurur. Havva'nın dillendiremediğini, onun adına başkasının söylemesine izin vermez. Zira söylenecek her söz, Havva'nın değil, okurun sözü olacaktır (Plank, 1994, s. 48). Onun sessizliği, yük vagonu/içerisi/burası ile okur/dışarısı/orası arasındaki uçurumu derinleştirir. Ama öte yandan Havva'nın sessizliği dışarısı ile içerisi arasında irtibat sağlamak için çaba gösterir. Birinci tekil şahısla başlayan şiir, dördüncü dizeden itibaren okuyucuya seslenir ve onu şiirin anlattığı olayların bir parçası ve tanığı olmaya davet eder. Beklenmedik bir anda aniden kesilen şiir, okurlara ivedi ve açık bir mesaj verir: “cümleyi bitirin, mesajı aktarın, hikâyeyi devam ettirin” (Stier, 2009, s. 38). Kapanmamış sözdür ki şiiri diyalojik kılar. Havva'nın ne söyleyeceğini tam olarak bilmesek de, aslında onun iletmek istediği mesaj “söyleyin”dir. Her bir okuyucuyu kendi kişisel çabasıyla tanıklık etmeye, yaşananları anlatmaya çağırır. Sessizlik artık dili engelleyen değil, dilin potansiyelinin önünü açan bir araca dönüşür.

Şiirde sessizlik görsel olarak da tezahür eder: “Cılız konuşma dizeleri, ölümcül sessizliğin geniş beyaz kenar boşluğu ile çevrilidir” (Ezrahi, 1990, s.344). Pagis bu şekilde yaşananların karşısında sözün sınırlılığını sayfada somutlaştırır. Görsel sessizlikler okuyucuları “kayıtsız okuma tutumlarının ötesine geçmeye zorlayarak, söylenenden

daha fazlasını duymaya çağırır (Sibelman, 1995, s. 16). Zira açılan bu geniş boşluk, yankılanan ve duyulmayı bekleyen çeşitli sesler barındırır.

Holokost şiirleri, okuyuculara esas olarak içerikle değil de, ölüm ve yıkımı, umutsuzluk, üzüntü ve dehşeti ifade eden çeşitli üslup araçları ile seslenirler. Bu üslup özellikleri genellikle Pagis'in şiirinin bitiminde göze çarpan sözdizimsel boşluk gibi metin boşlukları olarak da karşımıza çıkar (Boase Beier, 2015, s 33). Bu boşluklar Leech ve Short'un (2007) tanımlamasıyla ikoniklik (*iconicity*) örnekleridir. Üslup; metin biçiminin, içeriğin ifade ettiği anlamı, taklit ettiği, yansıttığı ya da dramatize ettiği "kurgusal gerçeği" okurun zihninde canlandırdığı, o gerçeklikle benzerlik ilişkisine sahip biçimsel ifadeler kullandığı ölçüde ikoniktir. Okuyucular olarak sadece kurgusal dünya hakkında bilgi sahibi olmayız, okuma deneyimi aynı zamanda bizi simgesel olarak o dünyanın içine dramatik performans yoluyla çeker (Leech ve Short, 2007, s. 189-190). Pagis'in şiirinde olduğu gibi, bizi vagonun içine çağırarak, parçaları birleştirmeye, boşlukları doldurmaya, cümleleri tamamlamaya, dolaylı ifade edilmiş düşünceleri anlamlandırmaya iter. Anlatılmamış, dil dışı kalmış travma, ölümlerin ziyaret ettiği bu metinde tanıklık talep eder.²

Pagis âdeta imgesel bir sahne yaratarak sevkியatta ve kampta yaşadığı dehşeti mecazi bir dile dönüştürür, bu yolla ifade edilemeyen anlatılır kılar. "Sanatsal ve tarihi temsil arasındaki sınırları aşarak" yaşanan vahşeti "görsel olarak sunar" (Schweitzer, 2016, s. 5). Bu şiirde ölüm temsil edilmekten ziyade adeta canlandırılır (Ezrahi, 2000, s. 161). Ölüm anını tekrar sahnelemek için Pagis uzun zamandan beri ölü olanları hayata döndürür. Aniden kesilen Havva'nın sesi kurbanların ani ölümlerini mimesis yoluyla tekrardan yaşatır. Sessizlik, Pagis'in imhayı yeniden canlandırma vasıtasıdır (Aarons, 2014, s. 38).

Zaman

Şiirin zamanı geçmişin simgesel temsiliyle sınırlı değildir. Tanıklık kural olarak geçmiş zaman kipi aracılığıyla dillendirilirken (Gabar, 2004, s. 449), bu şiir şimdiki zaman kipinde yazılmıştır. Anlatılanlar âdeta "burada" ve "şimdi" vuku bulmaktadır (Eshel, 2000, s. 148). Havva, Habil ve Kabil'in dahil ile "şimdi" ve "burada"dan "ebedi şimdi"ye (Sokolff, 1984, s. 217) geçilir. Yani, Kutsal Kitap göndermeleri ve şimdiki zaman kipi kullanımı ile Pagis zamanı "ebedi bir şimdi" olarak kurgular ve travmatik geçmiş,

² Şiirde kullanılan fiiller –yazmak, görmek, söylemek- de tanıklık etme terminolojisine atıfta bulunur.

tarihin ve geçmişin alanından çıkarır (Eshel, 2000, s. 143). Zaman burada Edmund Husserl'in "iç zaman bilinci"nde olduğu gibi şimdi, geçmiş ve geleceğin bilincini aynı anda barındırır. Husserl'e göre "şimdi"nin bağımsız bir mevcudiyeti yoktur; kendi başına var olmaz, gelecek ve geçmiş ona hep eşlik eder (Kockelmans, 1994, s. 274).

"Burada" diye başlayıp, şimdiye konumlanan zaman, aniden geçmiş çağlara dönerken Yaratılış'taki karakterleri de Holokost sahnesine taşır. Okuyucularını çoktan geçip gitmiş zamanların var edildiği "bir metin alanının" içine bırakarak şair, "zamanın karmaşık bir aporiasını" dile getirir (Eshel, 2000, s. 145). Bu durum "gözleri, ağzı ve kanatları açılmış", yüzü geçmişe, sırtı geleceğe dönük "sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak" isteyen Walter Benjamin'in tarih meleşini anımsatır (Benjamin, 2004, s. 37). Sürekli sırtını döndüğü geleceğe doğru giderken, önünde enkaz yığınları yükselen tarih meleşini gibi bu şiirin de yüzü Shoah'a dönüktür (Eshel, 2000, s. 143).

Pagis'in şiirlerinde Holokost göndermeleri dolaylıdır. Ele alınan şiirde belirli bir tarih veya coğrafi konum belirtilmemiştir. Şiiri Yahudi Soykırımı şiiri yapan ve onu tarihsel olarak konumlandıran "mühürlü vagon" ve "tren" kelimeleridir. Zira tren, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Yahudiler için toplu yok oluşlarının metonimisi haline gelmiştir (Ezrahi 2000, s. 109).³ Aksi takdirde şiir sadece kötülüğün evrenselliğini anlatıyor olurdu. Pagis'in yaklaşımı, geleceğe doğru akan ve birbirini izleyen, önceden kestirilemeyen, tahmin edilemeyen ve birbirine benzemeyen olaylardan oluşan ve ilerlemeci bir tasavvura sahip doğrusal zaman anlayışına uymaz. Aksine, onun tarih anlayışı, Friedrich Nietzsche'nin sözleriyle söyleyecek olursak "aynı olanın sonsuz dönüşünden" (2012, s. 152) ibaret olan döngüsel zaman anlayışıdır. İnsanlığın ilerlemesine duyulan inancı, ilk gelenekten tevarüs eden kötülüğün çağlar boyunca devam ettiğini ya da susamış bir "palimpsest" gibi geçmişten bugünün tarihine defalarca sızdığını anlatarak zayıflatır (Omer-Sherman, 2003, s. 914). Medeniyetin geçmişi gibi geleceği de karanlıktır. Adorno da, Holokost'u medeniyetin ilerlemesinde talihsiz "bir kaza veya cinayet" (2002, s. 308) gibi önceden öngörülmemeyen bir felaket, bir anomali veya tarihsel sapma anı olarak değil, tarihin hareketinin bir parçası olarak görür: "Milyonlarca masum insan... sistematik bir şekilde öldürüldü. Bu [gerçek] ilerlemenin, aydınlanmanın ve hümanizmin sözde inkişafının muazzam dinamiği ile karşılaştırıldığında... yüzeysel bir olgu, tarihin seyrinin bir sapması olarak göz ardı edilemez" (2003, s. 20).

³ Ancak kamplara sevkiate yapılan referanslar genellikle trenin içine değil, demiryolunun fiziksel altyapısı, raylar, sevkiate kalkış/variş noktaları, tren istasyonlarına odaklanmıştır. Oysa Pagis'in şiirinde Havva trenin içinden konuşmakta ve tanıklığını oradan yazar. Şiir, okuru vagonun dışından içine çeker (Gigliotti, 2009, s. 6).

Şiirin dairesel yörüngesi de tarihe ilerlemeci doğrusal bir rota çizmez. Şiirin tamamlanmamış bir cümleyle bitmesi ve tüm kelimelerin küçük harflerle yazılmış olması, okumanın sondan başa dönerek sürekli tekrarlanmasını mümkün kılar: “ona söyleyin ki ben... burada bu yük vagonunda” (Ezrahi, 1990, s. 344-345, Gubar, 2004, s. 448, Mc Cullough, 2016, s. 36).⁴ Bu şekilde ilk cinayetden Holokost’a belki oradan geleceğe tekrarlayan ve/veya tekrarlayacak vahşetin fasılasız tarihi vurgulanır şiirde. Aynı zamanda bu döngüsel okuma, durmaksızın ölüm kamplarına insan taşıyan trenlerin aralıksız seferlerini hatırlatır. Her bir sefer tamamlandığında başladığı noktaya dönen, sonra yenisi için harekete geçen trenlerin tekerlekleri gibi, şiirin son dizesi bizi ilk dizeye götürür. Sonu olmayan bir dehşet döngüsüdür bu. Geçmiş geleceği yansıtır. Gelecek, bugün olduğu gibi acı ve zulmün sürüp gittiği bir zaman olacaktır. İleriye giden yol geçmişin ağırlığıyla gölgelenir. Umutsuzluk bu şiirin temel motiflerindedir. Tren hareket halindedir, ancak Havva ve oğlu Habil mühürlü bir vagona kısıtlanmış bulurlar kendilerini. Vagonun mühürlü olması onların dışarı çıkmasını engeller. Kısıtlanmış fiziki hareketlilik, kurbanların eyleme geçip kendileri için bir şeyler yapma kapasitelerinin olmadığını ima eder. Bu kısıtlanmışlık duygusu şiirdeki umutsuzluk motifini pekiştirip, güçlendirir. Tren hareket halindedir, ancak gittiği yer geleceğe doğru atılmış bir adım değil, geçmişin acılarının çoğalarak yaygınlaştığı, dehşetin hayal edilemeyen boyutlara ulaştığı bir yer olacaktır.

İshak mı, Habil mi?

Yahudi Soykırımı literatüründe Habil ve Kabil tipolojisinin kullanımı nadirdir. Öte yandan İshak’ın kullanımı-özellikle Elie Wiesel’in onu hayatta kalanlarla özdeşleştirmesinden beri- yaygındır. Wiesel için İshak, Yahudi tarihinin en trajik figürüdür, ilk kurtulan, ilk sağ kalandır (Bussie, 2006, s. 135). İsrail edebiyatında ve sanatında belirgin bir motif olan “İshak’ın bağlanması” –neredeyse kurban edilmesi-⁵ İsrail’in “kurucu mitlerinden” (Itzhaki, 2013, s. 266), “İsrail toplumunun kendisi hakkında kendisiyle iletişim kurduğu merkezi kodlardan” (Zanger, 2003, s. 95), biridir. Pagis’in şiiri, İshak’ın “İsrail/Yahudi kolektif bilincindeki merkezi yerine dair var olan

⁴ Bu okuma Yahudi geleneğinde Kitabın bazı bölümlerinin tekrar tekrar okunmasını, okuma bittiğinde parçanın başına dönülüp, yeniden okunmasını pratiğini anımsatır (Kopuri, 2015, s. 66).

⁵ Devlet öncesi şiirde de iman nedeniyle değil de vatan için ölüme gidecek bir neslin sembolü olarak kullanılan İshak, seküler dönüşüme uğramış kutsal bir figür olarak karşımıza çıkar (Itzhaki, 2013, s.266).

uzlaşmaya örtülü bir meydan okumadır” (Ezrahi, 2014, s. 120).⁶ Yahudilerin İbrahim’den sonraki atası sayılan İshak’ın yerine Habil ile Kabil anlatısını koyarak, Pagis şiirine evrensellik katar. Yine -semavi dinler açısından- insanlığın ilk ailesinin üyeleri aracılığıyla Yahudilerin yaşadığı vahşeti, tüm insanlık ailesini içine alacak şekilde genişletir. Hulasa, bu kısa şiir Holokost’u daha geniş insani boyutlarıyla anlamlandırmaya çalışan, evrensel bir mesaj taşıyan bir Holokost şiiridir. Şiirini spesifik bir Yahudi geçmişine ya da olası bir Yahudi geleceğine konumlandıracak güçlere karşı koyan (Ezrahi, 1990, s. 345) Pagis, sadece tarihi bilince değil, aynı zamanda tarihe önceden belirlenmiş bir varış noktası biçim teleolojik argümana da karşı durarak (Ezrahi, 1991, s. 37), geçmişini anlamlı bir şimdiki zamana taşıma iddiasındaki ideolojik, teolojik sürekliliği sarsar (Ezrahi, 1992, s. 274). İbrahim ve onun zürriyeti yerine ahit-öncesi⁷ karakterler olan Havva, Habil veya Kabil’i Yahudi milli bilincine mal etmek veya tarihteki herhangi bir Yahudi yıkımına referansla kullanmak kolay değildir. Bu yüzden bu şiir, Yahudiler açısından “tarih öncesi bir bilinci kayıt altına alıp, daha tikelci okumaları geçersiz kılar” (Ezrahi, 1990, s. 342).

Özellikle şiirin başlığı Holokost’a örtük bir gönderme yapar. Okura “burada” nasıl bir mahpusluğun söz konusu olduğuna dair ipucu verir. Başlıktaki “mühürlü” sözcüğüyle birlikte anılan “tren vagonu” toplama kamplarına yapılan sevkiyatı akla getirir. Başlığın devamındaki “kurşun kalemle yazılmış” ifadesi, metni tarihsel geçerlilik iddiasında bulunan bir kayda (Sokolof, 1984, s. 216) dönüştürüp tarihin tanıklığına açar. Trenin içine sıkışıp kalmış birinin sözleri olduğu belli olan bu kelimeler adeta tarihin yargılamasını beklemektedir. Bu bize Tanrı’nın Kabil’e “Ne yaptın? Kardeşinin kanı topraktan sesleniyor” (Yaratılış 4: 10) sözlerini hatırlatır. Her iki metinde de sessiz kurban tam olarak susturulamaz, yok edilen her iki metinde de iz bırakır: topraktan seslenen kan ve mühürlü vagondaki yazı (Plank, 1993, s. 362). Bu şekilde şiir, Kutsal Kitaptaki anlatıyla ortak bir zemin bulur.

“İshak’ın bağlanması” (Yaratılış, 22), Yahudi halkının uğradığı süregiden kırımlara da göndermeyle, modern İbrani şiirinde kurban paradigmasını temsil eder

⁶ İlk nesil İsraili şairler kolektif kimliği büyük ölçüde ideolojik şiirler yazmak için kullandı. Ancak 1950’lerin sonlarında İsraili şairler arasında toplumsal içerikli şiirler yazan milli şairlerin ideolojik değerlerine karşı bir duruş ortaya çıktı. Dan Pagis’in de içinde bulunduğu bu “yeni dalga” avangart hareket, şairin birey olduğu fikrinden hareket edip görüşlerini ifade etmek için ironi, azımsama ve sıradan söyleyiş şekilleri ve özgür dizeye başvurdular (Johnson, 2012, s. 164). Şiirlerinde eski gösterişli üslup yerine, halkın konuşma dilini tercih ettiler (Itzhaki, 2013, s. 265).

⁷ Yahudi inancına göre Tanrı ile İbrahim arasındaki ahit Yahudi tarihinin ilk ahdidir.

(Kartun-Blum, 1999, s. 19). Aslında İshak figürü etimolojik açıdan Holokost'u daha iyi temsil eder. Tanrı'nın çağrısıyla oğlunu kurban etmeye hazırlanan İbrahim'e oğlu İshak, "Ateşle odun burada, ama yakmalık sunu kuzusu nerede?" (Yaratılış, 22:7) diye sorar. Yakılarak tanrılara sunulan kurban anlamındaki Holokost, Yunanca *holokaustos*'dan gelir. Bu bileşik kelime "tüm" "bütün" anlamına gelen *holos* ve "yanmış, ateşten kıpkırmızı kesilmiş" anlamına gelen *kaustos*'dan oluşur. Sonuç olarak holokost "tamamen yanıp, kül olmuş" anlamını taşır. Buradan yola çıkarak terim daha genel anlamda "toplu imha, büyük katliam" anlamında kullanılır. Sadece katliamı değil, ama aynı zamanda ateşle imha etmeyi de ifade etmesi Holokost terimine, Yahudi Soykırımını bağlamında, daha somut, daha hakikate uygun bir anlam katar: "Yaşananların dehşetinin, Nazi fırınlarında yanan cesetlerin kokusunu akla getiren bir terimle, daha uygun biçimde vurgulandığı söylenebilir" (Garber ve Zuckerman 2004, s. 5).⁸

Dan Pagis'in Sessizliği

Bir holokost sağ kalanı olan Pagis, şiirlerinde Holokost/Soykırım/Auschwitz gibi kelimeler kullanmaz. Göndermeleri örtüktür, karakterlerin Holokost'a referansları ancak dolaylıdır. Kendisini 11 yaşındayken büyükanne ve büyükbabasıyla birlikte, doğduğu Romanya, Bukovina'dan Ukrayna'daki Transdinyester Nazi çalışma kampına gönderilmek üzere bir Alman treninde bulur. Yıl 1941'dir. Büyükbabası kampta ölür. 1944 yılında kamptan kaçar, 1946 yılında ise babasının bulunduğu Filistin'e gider. Burada İbranice öğrenir ve şiirlerini bu dilde yazar. İlk kitabı 1959, ikincisi 1964 yılında çıkar. Ancak üçüncü kitabı olan *Gilgul*'da (Başkalaşım/Dönüşüm/Metamorfoz)⁹ Holokost hakkında şiirler yazar. Kampa gönderilişinden yaklaşık otuz yıl sonra yazdığı bu kitapta yer alan "Mühürlü bir Tren Vagonunda Kurşun Kalem'le Yazılmıştır" şiirinde, yaşanan vahşeti tasvir etmek için yük vagonuna büyükbabası ve büyükannesi ile kendisini değil de, Havva ile Habil'i yerleştirir. Pagis özel yaşamında da hayatının bu döneminden bahsetmekten imtina eder. Eşi Ada, Pagis öldükten sonra onun hakkında yazdığı biyografide Pagis'in bu konuda ısrarla sessiz kaldığını, kamptaki hayatı hakkında hiçbir

⁸ Holokost sözcüğünün doğuşu ve dini çağrışımlarıyla ilgili kapsamlı bir tartışma için bkz. Garber ve Zuckerman (2004).

⁹ Kitabın adı kendi kişisel tarihine de bir göndermedir. Zira savaş onu yerinden yurdundan edip, "aksi takdirde bilmeyeceği ve içinde yaşamayacağı bir dile ve ülkeye" sürmüştür. Pagis için *Gilgul* kendisini "Romanya'da Almanca konuşan bir çocuktan Üçüncü Reich'in bir düşmanına, masumiyetten üç yıllığına bir kampa, sonra kurbandan kurtulana, İsrail'de İbranice konuşan bir şaire" dönüştüren "ani kopma, acımasız metamorfozla alakalıydı." (Felstiner, 1990, s. 8).

ayrıntı vermediğini yazar (Metzger). Pagis, savaş süresince yaşadıklarından bahsetmediği gibi, savaş öncesi yaşamından da bahsetmez (Rokem, 2017, s. 61).¹⁰

“Auschwitz’den sonra yaşanıp yaşanmayacağı ve aslında öldürülmesi gerekirken tesadüf eseri bu zulümden kaçmayı başarabilmiş olanların yaşama hakkı olup olmadığını” sorar Adorno (2016,s. 328). Zira sağ kalanların yaşamı hükümsüz bir varoluştur: “Aslında artık yaşamadığını, 1944’te gaz odasında öldürüldüğünü ve bu tarihten sonra sadece tahayyülünde yaşamaya devam ettiğini” (s. 329) söyler. Pagis’in şiirleri de hükümsüz kılınmış bir varoluşu tasvir eder. Severin olan doğum adını İsrail’de Dan’a değiştirir (Auslander, s. 2018). Muhtemelen ancak geçmişle ilişkisini keserek yani kendisi ile geçmişi arasına kalın bir duvar örerek yeni bir hayat kurabileceğini düşündüğü içindir ki, hayatı boyunca doğum adını ifşa etmez. Şiirlerinde biyografik detaylara rastlanmaz, şair kendi hikâyesini anlatmaz, kendi şahsi kimliğiyle konuşmaz. Onun adına hayali kişiler ve sesler konuşur. Şair Dan’ın kendisi gibi, şiirsel özne de açıklanmamış, gizli kalmış bir kimliğin imleyicisidir (Ezrahi, 2000, s. 172).¹¹ Bu şiirde Pagis kendi zürriyetinin kurban ve fail olarak ayrışması karşısında allak bullak olmuş Havva’dır. Bir diğer şiirde Pagis, Habil’dir. İronik olarak bu şiirin adı “Otobiyografi”dir, burada da Pagis “şiirsel ben” ile “otobiyografik ben”i ayırıp (Itzhaki, 2017, s. 383) sesini bir başkasına emanet ederken aynı metinlerarası yapıyı kullanır.¹² Pagis, Haim Chertok’a verdiği mülakatta “şiir, çoğunlukla kılık değiştirmiş olsa da, kişisel deneyimlerimizin bir uzantısıdır” der ve kendisini “bir tür Habil figürü gibi hissettiğini” söyler (Chertok, 1998, s. 70). Habil, daha önce de belirtildiği gibi, Yaratılış’ta hiç konuşmayan, sesi hiç duyulmayan sessiz kurbandır. Onun namına kanı topraktan seslenendir.

¹⁰ 1985 yılında verdiği bir mülakatta “şiirlerinin gittikçe daha fazla otobiyografik bir özellik kazandığını” söyler. Mülakatı yapan Haim Chertok (1988) “şimdi kendi Holokost deneyimlerinize atıfta bulunuyorsunuz” yorumunu yapınca Pagis ancak 1970’de yazdığı *Gilgul* kitabının “Mühürlü Tren Vagonu” bölümünde bilinçli olarak Holokost’a atıfta bulunabildiğini, bunu da arketipik bir düzlemde Habil, Adem ve Havva figürleri aracılığıyla yapabildiğini söyler (s. 70).

¹¹ Pagis’in yukarıda bahsedilen ve bir otobiyografi olmaktan ziyade bazı otobiyografik detaylar içeren *Abba* (Baba) adlı kitabında babasıyla arasında şöyle bir konuşma geçer: “Adın mı? Eğer sakıncası yoksa, hangisi? Benim san verdiğim isim (aslında ben değildim, Tzili teyze önermişti), sen İsrail’e gelince o tınlayan Latince adı sildin. En sıradan olan Dan’ı seçtin. İtiraz etmedim. Anladım ki İsrail’de uyumlu olmak istiyordun, suyun toprağa emildiği gibi sadece içine absorbe olmak istiyordun. Ne demişler, adını değiştir ki bahtın değişsin, doğru mu? Ama yine de sana soyadımızı da değiştirmedğin için teşekkür ederim. Beni anlıyor musun?”

“Hayır, baba.” (aktaran, Ezrahi, 2000, s. 172)

¹²Şiirin ikinci kıtasında kendisini Habil’le özdeşleştirir: “Kardeşim cinayeti icat etti/ ailem üzüntüyü icat etti,/ ben sessizliği icat ettim” (Pagis, 1989, s.5).

Pagis'in şiirini unutma ihtiyacı ile yaşadığı dehşeti anlatıp tanıklık etme arzusu arasındaki çelişki tanımlar. Bu yazıda ele alınan şiir, *Gilgul* kitabının "Mühürlü Tren Vagonu" bölümüne yer alan birkaç Holokost şiirinden biridir. Ancak, ifadesi zor ağır deneyimlerin, eksik kalmış sözlerin, teslim edilemeyen mesajların yer bulduğu şiiri, geleneksel tarihi veya biyografik anlatılara veya tanıklıklara benzemez. Onun Holokost şiirlerine dehşetin izleri sinmiştir, ancak bu dehşet "histerinin tiz ve kulak tırmalayıcı sesi" ya da "sahte kehanet beyanları" veya melodramatik tonlamalarla dillendirilmez; şair kendi sözünü dillendirmeyi mesafeli, vantrilokumsu çeşitli seslere, ya da avatarlara bırakır (Alter, 1996, s. 400).

Steiner (1969) Holokost'un tarif edilemez vahşeti karşısında edebiyatın ve genel olarak tüm sözel kaynakların sessizliğe doğru çekildiğini gözlemler: "Henüz belirsiz şekilde tanımlanmış olsa da, modern uygarlıkta sözel kaynakların belirli bir tükenişi, sözün vahşileşmesi ve değerini yitirmesi hakkında yaygın bir ima"nın varlığından bahseder (s. 67). O, insan dilinin soykırım tecrübesini kavrayabilme ve ifade edebilme yeteneğinden yoksun olduğunu düşünür: "Şairin konuşup konuşmayacağı, dilin onun ihtiyaçlarını karşılayan bir şey olup olmadığı sorusu gerçek bir sorudur. "Auschwitz'den sonra şiir yazılmaz der Adorno" (s. 75). Bu sessizlik, olup biteni anlamlandırma çabasının çöküşüyle sözün tükenişini ifşa eden ve ifade yetersizliğinden kaynaklanan bir sessizlik ya da sözün kilitlenmesi midir, yoksa kullanılabilir tüm sözcüklerden daha etkili ve daha derin bir ifade aracı mıdır?

Tarihi ve dini referansların üst üste geldiği Pagis'in bu birkaç satırlık şiiri; gücünü, sessizlik ile dil arasındaki gerilimden alır. Stéphané Mallarmé'nin açıkladığı gibi şiirin gücü ve değeri sadece söylenen sözde değil, aynı zamanda ifade edilmemiş "anamlı sessizliklerde" yatar (aktaran, Sibelman, 1995, s. 11). Şiiri bitiren ani kırılma, dillendirilmeyenin bir şekilde söylenmiş olacağını gösterir ve Adorno'nun Auschwitz'den sonra şiir yazılmayacağına dair sözlerinin etkili bir şiirsel yorumudur. Bu şiir, Auschwitz'den sonra kabul edilebilir şiirsel ifadenin "eşiklerine doğru adeta sessizce hareket eder" (Schweitzer, 2016, s. 2). Adorno'nun talebi sanatın dilsizleşmesi değil, "sessizliğe yakınlıktır" (Rothberg, s. 46). Pagis telaffuz edilemeyi telaffuz etmez. Bunun yerine, ifade edilemeyene uzanmakla yetinir, onu elleriyle kavramaz. Okuyucunun onun orada olduğunu bilmesine olanak tanırken bunu açıkça beyan etmez. Dillendirilemeyen, her dizede yankılanır. Şiirin biçimsel özellikleri de içeriğini yansıtır. Anlatı veya dilbilgisi tutarlılığı ve anlatı kapanması sadece başlıkta mevcuttur. Şiirin sonundaki ani kırılma, sözün aşırı tasarruflu kullanımı serbest vezin, noktalama işaretleri

ve büyük harflerin kullanılmaması yolu ile dil, Susan Shapiro'nun sözleriyle söyleyecek olursak, "düzen yaratan araca" (1984, s. 6) dönüşmez. Bir başka deyişle, anlamsız kıyıma, yapısal tutarlılık yoluyla anlam atfedilmez.

Kaynakça

- Aarons, V. (2014). A Genre of Rupture: The Literary Language of the Holocaust. Jenni Adams (Der.), içinde, *The Bloomsbury Companion to Holocaust Literature*, (s. 27-45). Londra ve New York: Bloomsbury Academic.
- Aarons, V. (2013). Memory, Conscience, and the Moral Weight of Holocaust Representation. Simon Gigiliotti, Jacob Golomb & Caroline Steinberg Gould (Der.), içinde, *Ethics, Art, and Representations of the Holocaust: Essays in Honor of Berel Lang* (s. 183-198). Maryland, Lanham: Lexington Books.
- Adorno T. W. (2016). *Negatif Diyalektik*. (Ş. Öztürk, Çev.). İstanbul: Metis.
- Adorno T. W. (2003). *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*. Rolf Tiedeman (Der.), C. Lendhardt (Çev.), Stanford: Stanford University Press.
- Adorno T. W. (2002). Commitment. (Francis Mc Donagh, Çev.) Theodor Adorno vd. *Aesthetics and Politics. The Key Texts of the Classic Debate Within German Marxism* (s. 177-195) Londra: Verso.
- Adorno, T. W. (2000) *Minima Moralia*. (Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Alter, R. (1996). Dan Pagis and the Poetry of Displacement. *Judaism*, 45(4), 399-411.
- Auslander, M. (2018). Worlds Lost and Worlds Regained. Erişim: 29 Ocak 2018, <http://museum.msu.edu/?q=node/578>.
- Benjamin, W. (2004). *Pasajlar*. (Ahmet Cemal, Çev.). İstanbul: YKY.
- Boase-Beier, J. (2015). *Translating the Poetry of the Holocaust: Translation, Style and the Reader*. Londra ve New York: Bloomsbury Academic.

- Bussie J. (2006). Laughter and the Limits of Holocaust Storytelling: Wiesel's The Gates of the Forest. Rosemond Horowitz (Der.), içinde *Elie Wiesel and the Art of Storytelling* (s. 123-155). London: Mc Farland Press.
- Chertok. H. (1988). *We are All Close: Conversations with Israeli Writers*. New York: Fordham University Press.
- "Dan Pagis". Erişim 13 Ocak 2018,
www.poetryinternationalweb.net./pi/site/poet/item/18703.
- Dauenhauer B. P. (1980). *Silence: The Phenomenological and its Ontological Significance*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Eshel, Amir (2000). Eternal Present: Poetic Figuration and Cultural Memory in the Poetry of Yehuda Amichai, Dan Pagis and Tuvia Rübner. *Jewish Social Studies*, 7(1), 141-166.
- Ezrahi, D. S. (2014). "Sacrificial Space: The Hebrew Imagination "Comes Home". Joachim Küpper, Klaus W. Hempfer ve Erika Fischer-Lichte (Der.), içinde *Religion and Society in the 21st Century* (s. 115-133). Berlin ve Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Ezrahi, D. S. (2000). *Booking Passage: Exile and Homecoming in Modern Jewish Imagination*. Berkeley: University of California Press.
- Ezrahi, D. S. (1992). The Grave in the Air: Unbound Metaphors in Post-Holocaust Poetry. Saul Friedlander (Der.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"* (s. 259-275). Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Ezrahi, D. S. (1991). Shattering Memories. *New Republic*, 25 Şubat, 36-38.
- Ezrahi, D. S. (1990). Dan Pagis-Out of Line: A Poetics of Decomposition. *Prooftexts*, 10(2), 335-363.
- Felstiner, J. (1990). The Gilgul of Dan Pagis: Myth, History, Silence. *Translation Review*, 32-33(1), 8-11.
- Garber, Z. ve Zuckerman, B. (2004). Why Do We Call the Holocaust "The Holocaust"? An Inquiry into the Psychology of Labels. Zev Garber ve Bruce Zuckerman (Der.),

- içinde *Double Takes: Thinking and Rethinking Issues of Modern Judaism in Ancient Contexts* (s. 3-30). New York, Oxford: University Press of America.
- Gigliotti, S. (2009). *The Train Journey: Transit, Captivity, and Witnessing in the Holocaust*, New York: Berghahn.
- Gubar, S. (2004). The Long and the Short of Holocaust Verse. *New Literary History*, 35(3), 443-468.
- Gold, N. R. S. (2001). Betrayal of the Mother Tongue in the Creation of National Identity. Emily Miller Budick (Der.), içinde *Ideology and Jewish Identity in Israeli and American Literature*. (s. 235-258). Albany: State University of New York Press.
- Itzhaki, M. (2017). La Littérature Hébraïque Contemporaine Dialogue Avec La bible. G. Ayoub ve A. Guetta (Der.), içinde *La Langue et Le Sacré*, (s. 381-400). Paris: Geuthner.
- Itzhaki, M. (2013). Israeli Poetry. Alain Dieckhoff (Der.), içinde *Routledge Handbook of Modern Israel*. (Carolyn Shread, Çev.) (s. 263-72). Londra: Routledge.
- Johson, S. G. (2012). Dan Pagis. Rosemary M. Canfield Reisman (Der.), içinde *Critical Survey of Poetry: Eastern European Poets* (s. 164-169). Massachusetts: Salem Press,
- Karpel D. (27 Ağustos 2003). Long-Term Memory. *Haaretz*. Erişim: 30 Ocak 2018, www.haaretz.com/1.5367637.
- Kartun-Blum, R. (1999). *Profane Scriptures: Reflections on the Dialogue with the Bible in Modern Hebrew Poetry*. Cincinnati: Hebrew Union College Press.
- Kockelmans, J. J. (1994). *Edmund Husserl's Phenomenology*, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Kopuri, S. (2015). The Mythical Cycle of Mortal Legacy in Dan Pagis Written in Pencil in the Sealed Railway-Car. *2nd National Conference on Translation, Language and Literature. ELK Asia-Pacific Journals*, 68-69. Erişim: 3 Şubat 2018, <http://www.elkjournals.com/>.
- Leech, G. N. ve Short, M. H. (2007). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. (2. Basım). Harlow: Pearson.

- Martin, E. (2011). *The Poetics of Silence: Nelly Sachs*. Gert Hofmann, , Rachel MagShamhrain, Marko Pajevic, Michael Shields (Der.), içinde *German and European Poetics After the Holocaust: Crisis and Creativity*. Rochester, New York: Camden House.
- McCullough, S. G. (2016). *Engaging the Shoah through the Poetry of Dan Pagis: Memory and Metaphor*. Londra ve New York: Lexington Books.
- Metzger, J. Commemoration and Poetry. Erişim 30 Ocak 2018. <http://www.yadvashem.org/articles/general/commemoration-and-poetry.html>.
- Nietzsche, F. (2012). *The Gay Science*, çev. Thomas Common, Mieola, New York: Dover Publications.
- Omer-Sherman, R. (2003). Dan Pagis. S. Lillian Kremer (Der.), içinde *Holocaust Literature: Vol II Lerner to Zychlinsky*, (s. 913-917) Londra ve New York: Routledge.
- Pagis, D. (1989). *The Selected Poetry of Dan Pagis*. (Stephen Mitchell, Çev.). Berkeley: University of California Press.
- Plank, K. A. (1994). *Mother of the Wire Fence: Inside and Outside the Holocaust*. Kentucky: Westminster John Knox Press.
- Plank, K. A. (1993). Scripture in a Sealed Railway-Car: Poem of Dan Pagis. *Literature and Theology*, 7(1), 354-364.
- Rokem N. (2017). Dan Pagis's Laboratory: Between German and Hebrew. Amir Eshel ve Rachel Seeling (Der.), içinde *The German-Hebrew Dialogue: Studies of Encounter and Exchange* (s. 61-75). Berlin ve Boston: De Gruyter.
- Rotherberg, M. (2000). *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press.
- Schweitzer, P. M. (2016). *Gendered Testimonies of the Holocaust: Writing Life*. Londra: Lexington Books.
- Shapiro, S. (1984). Hearing Testimony of Radical Negation. Elisabeth Schüssler Fiorenza ve David Tracy (Der.), içinde *The Holocaust as Interruption*. Edinburg: T. & T. Clark.

- Sibelman, S. P. (1995). *Silence in the Novels of Elie Wiesel*. New York: St. Martin's Press.
- Sokoloff, N. (1984). Transformations: Holocaust Poems in Dan Pagis' *Gilgul*. *Hebrew Annual Review*, 8, 215-240.
- Steiner G. (1969). *Language and Silence: Essays 1958-1966*, Harmondsworth: Penguin.
- Stier, O. B. (2009). *Committed to Memory: Cultural Meditations of the Holocaust*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- White, H. (2004). Figural Realism in Witness Literature. *Parallax*, 10(1), 113-124.
- Zanger, A. (2003). Hole in the Moon, or Zionism and the Binding (Ha-Akeda) Myth in Israeli Cinema. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 22(1), 95-109.
- Zierler, W. (1992) Footprints, Traces, Remnants: The Operations of Memory in Dan Pagis' 'Aqebot'. *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought*, 41(4), s. 316-333.