

A csenden innen és túl – a holokauszt kifejezésének problémái

A holokauszt eseményei többé-kevésbé mindannyiunk számára ismertek, és most, megtörténtük után több mint fél évszázaddal is gyakran hallunk róluk, szembesülünk valamilyen formában velük. Megemlékezéseken, filmekben, könyvekben, tévéműsorokban – és a napi politikában is. Ez jól mutatja, hogy, bár az a nemzedék már lassan eltűnik, amely közvetve vagy közvetlenül tanúja lehetett a koncentrációs táborokban lezajlott szörnyű eseményeknek, a holokauszt mégsem vált a múlt egyik lezárt és feldolgozott darabjává, hanem így vagy úgy, de most is a napjaink része. Mindez egyrészt betudható az esemény borzalmának, hiszen kétségtelen, hogy a holokauszt a történelem egyik legszörnyűbb tragédiája és az emberiség eddigi egyik legkegyetlenebb tette volt. Emellett azonban, ha a második világháború végétől napjainkig tartó kulturális, művészeti és politikai jelenségeket közelebbről megvizsgáljuk, látható lesz, hogy a holokauszt feldolgozása önmagában is bonyolult történet, és például ahhoz, hogy bizonyos (néha szélsőséges) társadalmi-politikai jelenségek hátterét megértsük, vagy egyes művészi alkotások sikerét, esetleg sikertelenségét értelmezzük, valamelyest ismernünk kell e kulturális folyamatokat, vagyis a holokauszt elmúlt hatvanöt évben való feldolgozásának történeteit, valamint a körülötte kibontakozó eszmei-teoretikus problémákat. Az alábbi tanulmány néhány szempont és esemény felvillantásával erre tesz kísérletet.

1. A holokauszt mint nyelvi probléma – az elnevezés

A holokauszt szót mindannyian általában a bevett, közkeletű értelmében használjuk, vagyis a náciizmus azon rémtett-sorozatának elnevezésére, melynek során megsemmisítő táborokban szisztematikusan kiirtották az emberiség egy részét, körülbelül hatmillió zsidót, romát, homoszexuálist, jehova tanúját és kommunistát. Ám legtöbbször alig vagyunk tisztában a kifejezés pontos jelentésével, etimológiájával és azokkal a lehetséges mellékjelentésekkel, melyek a szó történetéből adódnak. A görög terminus eredeti jelentése: egészen elégő, átvitt értelmé pedig égőáldozat. A kifejezés több helyütt előfordul a Septuagintában, a Biblia görög fordításában, s az Istennek bemutatott áldozatot jelölik vele. Mindez azért lehet fontos, mivel az elnevezéshez óhatatlanul társul némi vallási konnotáció, sőt, a legtöbb nyelvben valami idegenszerűség is, hiszen az eseményt nem a nyelv saját eredeti szava, hanem egy nemzetközi szó jelöli. A szóhasználat persze eredetileg a második világháborús népirtás egyediségére, történelmi idegenségére utalt, később azonban ez is köznevesült, egyfajta „népirtás” vagy „katasztrófa” jelentéssel általánosabbá vált: az elsöre jó példa lehet az „örmény holokauszt”, a másodikra pedig a „nukleáris holokauszt” vagy az „öko-holokauszt” kifejezés. Az elnevezés fokozatosan terjedt el, jellemző módon egyébként a köztudatba kerülésében nagy szerepet játszott egy 1978-as amerikai tévésorozat, a *Holocaust*, mely hatalmas sikere révén döntő módon hozzájárult a szó elterjedéséhez.

Az esemény másik gyakori, bár hazánkban talán kevésbé használatos, elnevezése a soá (más írásmód szerint: shoah), mely a héber „hásoá” szóból ered, s jelentése: katasztrófa, csapás, veszedelem. Természetesen ez a terminus sem mentes a bibliai konnotációktól, ugyanis a Szentírás eredeti, héber változatában legtöbbször olyan helyeken szerepel, ahol Isten, általában büntetés gyanánt, valamilyen csapással sújtja választott népét (pl. Ézsaiás 6: 11; 10: 3; 47: 11; Zofóniás 1: 15). A magyar nyelvben még a „véskorszak” elnevezés is előfordul, melynek azonban van némi eufemisztikus zöngéje, de olykor még az eredeti náci kifejezéssel

is találkozhatunk: végső megoldás (Endlösung, angolul: final solution), melyet inkább történészek használnak, a náci korszak faji politikáját jelölve vele.

Mint látható, a holokauszt nyelvi problémát is jelent, hiszen egyik elnevezés sem megfelelő. Míg az első kettő alapvetően idegen és vallási mellékjelentésekkel terhelt, a „vészkorszak” – nyilván nem véletlenül – nem tudott igazán meghonosodni nyelvünkben, a legutolsó terminus pedig szélsőségesen a náciak szemszögét fejezi ki. Használatos még egy szinekdochikus megnevezés is: Auschwitz mint az eseménysorozat egyik helyszíne (a legnagyobb megsemmisítő tábor-komplexum) gyakorta az egészre utal, mintegy az eseménysor emblémájává válik.

2. A holokauszt mint egyedi esemény – az összehasonlíthatóság kérdése

A nyelvi problémából egyenesen következik egy újabb kérdés: ha a holokauszt különálló elnevezést kapott, és mint láttuk, a megnevezések önmagukban is problémásak, ebből elvileg adódik az, hogy az esemény valamiféleképp egyedi, semmi mással nem összehasonlítható – hiszen eszerint nyelvünk fogalomkészlete nem kielégítő jelölésére. E kérdés a háborút követő időszaktól egészen napjainkig gyakori viták tárgya, amelyekben olykor igen szélsőséges vélemények is hangot kapnak. Az egyik végtet a holokauszt abszolút egyediségét, semmi mással össze nem hasonlíthatóságát hirdeti, míg a másik általában a szovjet rezsimmal vagy más népi társaságokkal méri össze, s ezek kontextusában vizsgálja. Amennyiben végtetessé válik, mindkét oldal sajátos problémákkal bír. Az elsővel az a veszély járhat, hogy túlságosan kiemeli a történelemből a holokausztot, mintegy metafizikai eseménnyé teszi (vagyis olyanná, mely „kilóg” a történelemből, nem volt, és nem is lehet semmilyen hasonló). Ez azonban több szempontból is megkérdőjelezhető. Egyfelől, ha a holokauszt totális egyediségét hangsúlyozzuk, ez erőteljesen megakadályozza a történelmi magyarázatot – hiszen ha az eseménysor nem része a történelemnek, akkor nem is lehetünk képesek történelmi fogalmakkal, ok-okozati logikával megindokolni létrejöttét. Ha pedig megmagyarázhatatlanságát hangoztatjuk, ezzel lemondunk arról, hogy kiváltó okait elemezve esetleg megakadályozzuk, hogy valami hasonló újra megtörténhessen. Vagyis az egyediség gyakran ismét a vallási értelmezéshez vezet, s a holokauszt afféle „negatív transzcendenciaként”, sántáni eseményként értelmeződik. Hangsúlyoznám, hogy itt nem az a probléma, hogy az eseménysorozat borzalmát valamiféle soha nem látott jelenségként szemléljük, hanem inkább hogy ezzel hajlamosak lehetünk a holokauszt *történetiségét* mellőzni, figyelmünket elterelni arról a jelenségről, hogy bizonyos történelmi korszakban, emberek követték el más emberek ellen.

Másfelől, az előzőekből adódóan, a holokauszt kivételessége egy még veszélyesebb konklúziót is magában hordozhat: egy kivételes eseményt csak kivételes gonosztevők követhettek el, vagyis az áldozatok felmagasztalása e nézőpont alapján az elkövetők démonizálását is magával hozhatja. Ez utóbbi a készítette például a német filozófusnőt, Hannah Arendtet arra, hogy az 1961-62-es Eichmann-pert elemezve bevezesse „a gonosz banalitása” koncepcióját. Arendt a zsidódeportálásokat szervező Eichmann tetteit elemezve arra a következtetésre jutott, hogy a Harmadik Birodalom képviselőit éppen hogy nem a démonikuság jellemezte, inkább az, hogy korlátolt kispolgárokként, bürokrátákként „tették a dolgukat”, s a felsőbb parancsoknak engedelmeskedve lehetőséget biztosítottak a népi társaságokra. Arendt (és az őt követő történészek, filozófusok) szerint ez nem kisebbíti bűnüket, sőt, éppen ellenkezőleg: korunk egyik jellegzetessége éppen az, hogy bürokratizáltsága, hierarchizáltsága révén megszünteti a személyes felelősségvállalás eszméjét. Egy lengyel származású amerikai szociológus, Zygmund Bauman híres holokauszt-könyvében például az eseménysort kiváltó emberi tényezőket vizsgálva az 1960-as és 1970-es

évek szociálpszichológiai kísérletei, Stanley Milgram és Philip Zimbardo kutatásai felől próbálja megtalálni a magyarázatot. A két pszichológus az emberi engedelmességet és a különböző társadalmi szerepek működését vizsgálta. Milgram kísérletében önként jelentkező hétköznapi emberek azt a feladatot kapták, hogy bizonyos tananyagot más kísérleti alanyoknak megtanítsanak. A tanítást elősegítendő egy gombnyomással áramütést mérhettek az adott tanulóra, s az áram nagyságát fokozatosan növelhették (természetesen ez nem volt valódi, de ezt a kísérletben részt vevők nem tudhatták). Miután a vezető tudós biztosította a kísérletben résztvevőket a vizsgálat fontosságáról, valamint arról, hogy minden esetleges felelősséget ő vállal, az alanyok jelentős hányada a nagy fájdalmat okozó, sőt esetenként a halálos áramütést kiváltó gombot is hajlandó volt megnyomni. Zimbardo kutatása hasonló: itt az alanyok egy börtönszituációt modelleztek – ki rabként, ki pedig őrként. A kísérletet félbe kellett szakítani, mert gyorsan elfajult: mindkét csoport alkalmazkodott szerepéhez, s felvette a „szükséges” attitűdöt (az örök szigorúak, olykor túl kemények, a rabok pedig egy idő után engedelmesek lettek). Bauman szerint a holokaust bekövetkeztének és az emberi felelősség kérdésének magyarázatában az ilyen vizsgálatok megvilágító erejük lehetnek, mivel jól megmutatják az egyén csoportos szerepek szerinti viselkedését, a lelkiismeret funkcionális működését.

A holokaust egyediségének kérdését érintő másik nézőpont végletes változatában éppen az ellenkező hatást érheti el, s válhat veszélyessé. Ha a holokaustot „csupán” egy népiértésnek tekintjük „a sok közül”, ezzel mintegy relativizáljuk jelentőségét – és nem csak a holokausttét, hanem esetleg a népiértéseket általában véve. Sőt, azt hiszem, némiképp ízléstelen lenne annak taglalásába belemenni, hogy egy tömeggyilkosságot mi alapján hasonlítunk össze egy másikkal, milyen kritériumok szerint tekintjük „nagyobb szabásúnak”, „kivételesebbnek” mondjuk a GULAG-ot a holokaustnál – vagy fordítva. Így az összehasonlíthatóság szélsőséges hívei legtöbbször megpróbálják csökkenteni a holokaust bekövetkeztének borzalmát (hangsúlyozva például, hogy a sztálini büntetőtáborok korábban jöttek létre, vagy szélsőségesebb esetben, mint például a jobboldali német történész, Ernst Nolte, a náci koncentrációs táborokat egyfajta GULAG-ra adott válaszreakcióként értelmezi).

Bizonyos nézőpontok pedig a két véglet közt valamilyen „középutat” próbálnak meg képviselni. Például a bolgár származású francia irodalmár-eszmetörténész Tzvetan Todorov szerint a holokaust egyedi, amennyiben minden esemény egyszeri és megismételhetetlen, ám egyszerismind összehasonlítható is, mivel csak más történelmi eseményekkel együtt vagyunk képesek értelmezni. Szerinte a nácizmus és a kommunizmus rémtetteinek összevetése során alapvetően egy radikális különbséget fedezhetünk fel: a náci koncentrációs táborokat a faji ideológia működtette, s a gyilkos ideológia következményeként, mintegy az alapján egy (illetve több) népcsoport teljes megszüntetésére törekedtek, míg a sztálini (vagy mondjuk a Rákosi-féle) munkatáborok nem egy faj megsemmisítését, hanem a korlátlan terror fenntartását voltak hivatva biztosítani. Vagy ahogy ugyanezt egy szövegében Esterházy Péter szellemesen megfogalmazta: a nácik „megígérték, hogy kiirtják az emberiség egy részét, és kiirtották az emberiség egy részét, ezzel szemben a kommunisták megígérték, hogy mindenki egyenlő lesz, és kiirtották az emberiség egy részét.” Hangsúlyozandó, hogy mindez Todorov és Esterházy szerint nem menti fel egyik rezsime sem, és nem is tekintik egyiket sem jobbnak (vagy kevésbé rossznak) a másiknál, csupán szerkezeti és ideológiai különbségről van szó – olyan különbségről azonban, mely döntő e rendszerek megértésében.

3. A holokaust mint művészi probléma – az ábrázolhatóság kérdése

A holokauszt mint nyelvi fogalom, illetve mint történelmi esemény kérdésköreinek tárgyalása átvezet minket a következő témához: a holokauszt ábrázolhatóságának problematikájához. A holokauszt mint esztétikai probléma korántsem elhanyagolható, hiszen ha belegondolunk, több olyan kérdést is felvet, ami a művészet lényegét, valamint a valósághoz való viszonyát érinti. A műalkotás célja az esztétikai élmény – hogy csak a legközkeletűbb (már-már közhelyszámba menő) művészet-definíciót említsük. De miféle élmény az, ami emberek szenvedését és halálát mutatja be? Lehet-e a szenvedés esztétikai tárgy? Joga van-e a művésznek esztétizálni a haláltábor, s jogunk van-e a gyönyörködni benne – legyen ez akár a klasszikus szépség vagy a fenséges (melyet egy 18. századi teoretikus, Edmund Burke „rettegéssel árnyalt élvezetként” határozott meg) esztétikai kategóriája? A művész, miközben anyagát alkotássá formálja, óhatatlanul át is alakítja: mindez elfogadható, etikus tett a holokauszt esetében is? Egy író (festő, filmes stb.) szabadon bánhat-e a tényekkel, miközben a holokausztot jeleníti meg? Mennyiben lehet a holokauszt eseményeit fikcionálisan ábrázolni? Minden műforma alkalmas-e a holokauszt bemutatására? Lehet-e (szabad-e) például musical, burleszk vagy mondjuk kalandregény formában bemutatni a szörnyű eseményeket?

Ilyen, s ezekhez hasonló problémák merülhetnek fel, ha a holokauszt művészi megjelenítésének problémáján töprengünk. A kérdésekből is látható, hogy a téma elsősorban a holokauszt körüli társadalmi beszédmodot érinti, hiszen általánosságban mindegyik fenti dilemma a műalkotás mibenlétére, mű és valóság viszonyára, illetve a holokauszt körüli (gyakran nyíltan ki nem mondott) kulturális-etikai előfeltevésekre kérdez rá. A téma olykor igen jellemző és esetenként szélsőséges vélekedéseket váltott ki. A német filozófus, Theodor W. Adorno például 1949-ben egy írásában egyenesen így fogalmaz: „Auschwitz után verset írni barbárság” („Nach Auschwitz noch ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch”). Adorno itt elsősorban a szenvedés esztétikai megjelenítését kritizálta, s fontos, hogy a gondolkodó később hangsúlyozta, hogy kijelentése nem szó szerint értendő. Az mindenesetre tanulságos, hogy Adorno mondata hamar szállóige lett, gyakorta idézik, s meglehetősen sokszor rosszul, általánosabb jelentést tulajdonítva neki (például így: „Auschwitz után nem lehet verset írni”). Így az adorno-i kijelentés számos alkalommal vagy a holokauszt művészi ábrázolhatóságát kétségbe vonó, vagy egyenesen a „művészet végét” hirdető apokaliptikus értelmet kapott.

Hasonlóan radikális az amerikai irodalmár-filozófus George Steiner megjegyzése, aki szerint „Auschwitz világa túl van a nyelven, ahogy túl van az értelmén is”. A gondolkodó elsősorban azt emeli ki, hogy a hagyományos irodalmi eljárások nem alkalmasak a holokauszt megjelenítésére, sőt, a nyelv önmagában sem – hiszen, ahogy az elnevezés kérdését vizsgálva láthattuk, szavaink olyan, korábbi tapasztalatokból származó jelentésekkel terheltek, melyek nem képesek lefedni a holokauszt borzalmának radikalizmusát. Másrészt, Steiner szerint maga a náciizmus (és általánosabban a totális diktatúrák 20. századi jelensége) kompromittálta és elhasználta a nyelvet egészen addig, hogy rémtetteit már a szavak nem képesek megfelelő módon közvetíteni. Steiner szerint a koncentrációs táborok világa lényegében elmondhatatlan, így a leghitelesebben a csend képes az iszonyatot és a gyászt megjeleníteni.

A kimondhatatlanság tapasztalata azonban együtt járt azzal is, hogy az eseményeket valami módon mégiscsak közvetíteni kell, hírt kell adni a világnak a holokausztról. Ám sokak szerint csak annak lehet joga megszólalni, aki valóban ott járt, csak a túlélők mutathatják be szenvedéseiket, mindenki más óhatatlanul hamisan, hiteltelenül ábrázolhatja az eseményeket. Így a holokauszt-irodalom első jelentős szövegei túlélők, szemtanúk memoárjai, beszámolóik lettek: az olasz Primo Levi *Ember ez?* (*Se questo è un uomo*, 1947) című könyve, a magyar származású, később Franciaországban, majd az USA-ban élő Elie Wiesel emlékirata, *Az éjszaka* (*La nuit*, 1958), a spanyol Jorge Semprun beszámolója, *A nagy utazás* (*Le grand*

voyage, 1963), a lengyel Tadeusz Borowski lágernovellái vagy a német Jean Améry (eredetileg Hans Meier, írói nevét a német kultúrától való elszakadásának kifejezésekként vette fel) *Túl bűnön és bűnhődésen (Jenseits Von Schuld Und Sühne, 1966)* című esszékötete. Bár, mivel a szerzők igen eltérő kulturális háttérrel rendelkeztek (például Levi olasz vegyészmérnök, Wiesel hithű zsidó, Semprun a francia ellenállásban részt vett kommunista) e művek sok tekintetben igen különböznek, de abban megegyeznek, hogy a szemtanú hitelességével próbálják a szörnyű eseményeket közvetíteni, s a világnak hírt adni róluk. Ehhez néhány szerző és gondolkodó esetében olyan nézőpont is társul, mely megkérdőjelezi a fikció létjogosultságát, mondván, hogy csak a hiteles szemtanúi beszámoló képes megfelelően megmutatni a haláltáborok borzalmát. Wiesel például egy helyütt így fogalmazott: „Egy Auschwitzról szóló regény nem regény, vagy nem Auschwitzról szól”. E nézőpont szerint, ha regényt (verset, novellát stb.) írunk (játékfilmet, festményt készítünk) a holokausztról, alkotásunk már nem elsősorban az eseményről fog szólni, hanem a mű kompozíciójáról. Vagyis a műalkotás szükségképp magára irányítja figyelmünket, s így elvonja azt a tényektől, a történelmi események pusztá rettetéről. Másfelől azonban, ha belegondolunk, jóval bonyolultabb a kérdés, hiszen a különböző szövegek írás- és olvasásmódját a nyelvi, irodalmi és műfaji szabályok határozzák meg – nemcsak a regények, hanem a memoárok, emlékiratok esetében is. Sőt, mivel a közvetlen tapasztalathoz legközelebb álló napló nem születhetett a koncentrációs táborokban, az emlékiratok mindig későbből tekintenek vissza (Levi esetében csak két évről, de például Wieselnél már tizenháromról van szó), így a memoárok sem csupán a pusztá eseményeket, hanem szerzőik értelmezéseit, véleményét, későbbi tapasztalatainak hatását is tükrözik.

A problémát más oldalról is megközelíthetjük. Egyfelől, ha csupán a túlélő-szemtanúk szólalhatnak meg, s közvetíthetik a holokauszt tapasztalatát, akkor néhány nemzedék múlva a holokauszt-művészet eltűnik, pontosabban csak a múlt (és az irodalom- illetve művészettörténet) egy darabjaként lesz jelen. Amennyiben a művészet egyik célja egyfajta társadalmi kommunikáció (esetünkben a híradás és az emlékezés fenntartása), úgy a túlélők halála után a holokauszt-művészet e kommunikatív funkciója megszűnhet. Mindennek igencsak nagy társadalmi tétje is van, hiszen a holokauszt mind a mai napig olyan történelmi eseménynek számít, mely sokszor igencsak szélsőséges véleményeket vált ki – gondoljunk csak az antiszemitizmus, a romaellenesség napjainkban is sajnos gyakorta megfigyelhető jelenségeire, vagy a holokauszt-tagadásra, mely magát az egész esemény megtörténtét (a legtöbbször valamilyen légből kapott antiszemita világösszeesküvés-elmélet felől) vonja kétségbe. Másfelől, számos művész és gondolkodó szerint maga az esztétikum az egyetlen, amely megközelítheti a holokauszt élményét, csak a műalkotás tudja megfelelő módon megmutatni azt, ami túl van a mindennapi tapasztalaton és a hétköznapi nyelven. Ahogy Kertész Imre, aki, hangsúlyozandó, nem emlékiratban vagy memoárban, hanem éppen regényben dolgozta fel saját holokauszt-élményét, egy későbbi esszéjében megfogalmazta: „a Holocaustról egyedül az esztétikai képzelőerő révén nyerhetünk elképzelést”. Ez nem csak és nem is elsősorban azt jelenti, hogy a művészet közvetlenül, egy-az-egyben képes közvetíteni a holokauszt tapasztalatát, hanem inkább azt, hogy a műalkotás egyfajta *viszonyt* képes alkotni és kifejezni a holokauszttal és a haláltáborok utáni világgal. Kertész így folytatja esszéjét: „az, amit így elképzelünk, már nem pusztán a Holocaust, hanem a Holocaustnak a világtudatban tükröződő etikai következménye, az a fekete gyászünne, amelynek sötét ragyogása – így tűnik – immár kiolthatatlanul izzik abban az egyetemes civilizációban, amit a magunkénak tudunk, amelyhez tartozunk”.

Sőt, továbbvihetjük fejtegetéseinket, ha felfigyelünk arra a tényre, hogy a holokauszt az utóbbi évtizedekben rendkívül erőteljesen beépült mind a köztudatba, mind pedig a művészeti

életbe. Ez mindenképpen öröndetes, ám sajnos egy olyan jelenség is együtt jár vele, mely visszásabb hatást kelthet: a szörnyű esemény ábrázolása gyakran kommersz, olcsó, hatásvadász eszközökkel történik, így a holokauszt gyakran mint (eladható, sikeres) termék jelenik meg. Természetesen a holokausztot ábrázoló művek nem mindegyike remekmű. (Zárójelben érdemes erre a problémára is felfigyelni: mi alapján tekintek jónak vagy rossznak egy holokauszt-művet? Milyen lehet egy rossz holokauszt-mű? Mitől félünk gyakran kimondani, ha egy ilyen alkotást rossznak gondolunk? Mindezek a problémák a téma társadalmi, kulturális hátterére, valamint a művészet és a társadalom bonyolult összefüggéseire világítanak rá.) A művészet célja ebben az esetben az is lehet, hogy olyan hiteles esztétikai élményt közvetítsen, mely felülírja a mostanában gyakran látható, hallható, olvasható kommersz, leegyszerűsítő holokauszt-ábrázolásokat és -értelmezéseket, s így újra és újra harcba szálljon mind a borzalmak elfelejtése, mind pedig a túl könnyű és kényelmes feldolgozásuk ellen.

Felhasznált irodalom:

Arendt, Hannah, *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról*, ford. Mesés Péter és Pató Attila, Bp., Osiris, 2001.

Bauman, Zygmunt, *A modernitás és a holokauszt*, ford. Greskovits Endre, Bp., Új Mandátum, 2001.

Esterházy Péter, *A szavak csodálatos életéből*,

http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/ESTERHAZY/esterhazy00484_kv.html

Kertész Imre, *Hosszú, sötét árnyék = uő, A száműzött nyelv*,
http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/KERTESZ/kertesz00032_kv.html

Kisantal Tamás, *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történelemkoncepció a holokauszt művészetében*, Bp., Kijárat, 2009.

Komoróczy Géza, *Holocaust. A pernye beleég a bőrünkbe*. Bp., Osiris, 2000.

Todorov, Tzvetan, *A rossz emlékezete, a jó kísértése. Mérlegen a XX. század*, ford. Bethlen József, Bp., Napvilág, 2005.