

AZ ÜRES ÉG TANÚI

Jichak Katzenelson: Ének a kiirtott zsidó népről. Fordította Halasi Zoltán; Halasi Zoltán: Út az üres éghez. Kalligram, 2014. 235 oldal, 3500 Ft.

Különleges, meghatározhatatlan műfajú (ahogy az előszó írja, háromféle szövegből összetevődő, lényegében három művet egyesítő) könyv. Némelyik fejezete iszonyú megpróbáltatást jelentő olvasmány. Nem ajánlatos – talán nem is lehetséges – egyvégtében elolvasni. Nekem legalábbis nem sikerült. Ezért azután majd két hónapon át olvastam, nagy szünetekkel, újra meg újra visszatérve a rémségek birodalmába. Ez (gondolom én) minden holokauszt-irodalom alapproblémája. Röviden arról van szó, hogy az ide sorolható műveknek ki *kell* váltaniuk az iszonyatot az olvasókból, mert különben, ahogy mondani szokás, „hűtlenek lesznek az áldozatokhoz”. Meglehet, az iszonyat-kiváltáshoz kellenek esztétikai hatáseffektusok, a szerzők részéről pedig szükséges az irodalmi vagy a tágabb értelemben vett művészi tehetség. Ilyen esztétikai mechanizmusok még a pusztán dokumentarista igényű művekben is érvényesülhetnek. De mindannyian tudjuk azt is, hogy az iszonyodást a legeszköztelenebb vagy legprimitívebb beszámoló is kiválthatja, ha a szerzőjének elhisszük azt, hogy valóban ott volt a szörnyűségek helyszínén, és valóban azt írja, amit látott. A túlélőnek nem kell tehetségesnek lennie. Kiterjeszthetjük ezt a megállapítást a hiteles túlélői beszámolók alapján született szépirodalmi művekre is. De ha ez igaz, hogyan különítjük el az esztétikumot az „így történt, láttam” (vagyis a nyers valóságtapasztalat) letaglózó hatásától? Vagy talán nem is kell ezzel az elkülönítéssel bajlódunk?

A kérdés mindennek nevezhető, csak egyszerűnek nem. Halasi Zoltán könyvének vonatkozásában sem az. Úgy gondolom, hogy ez esetben nagy emberi és írói teljesítményről van szó. De a dilemmát az is tükrözi, hogy ezúttal nem tudnék megelégedni pusztán a művészi-esztétikai teljesítmény dicséretével. Hiányosnak, egydimenziósnak érezném ezt a

minősítést, amit máskor – kritikusként – kielégítőnek tartanék. Maga a szerző is megállapítja a mű három részből álló épületének „átriumos közepéről”, Jichak Katzenelson poémájáról, amelynek lefordítása indította el az egész vállalkozást, hogy határeset, amely „helyenként szétfeszíti a költészet kereteit”. Többféleképpen értelmezhető kijelentés ez. A költészet kereteinek szétfeszítése jelentheti azt, hogy az adott szöveget egy idő után képtelenek vagyunk versként, poémaként, műalkotásként olvasni, vagyis dokumentumként fogadjuk be. Ez esetben viszont teljesen mindegy, hogy esztétikai értelemben milyen minőséget képvisel. Azzal lépünk kapcsolatba általa, ami *valóban* megtörtént. Ez a dokumentummá való átlényegülés azonban bekövetkezhet a szöveg esztétikai gyarlóságai miatt is. Ilyenkor mondjuk, hogy gyenge mű, de jelentős a „dokumentumértéke”. Halasi Zoltán számára feltehetően az jelenti a költészet kereteinek szétfeszítését, *ahogyan* ez a mű született. Katzenelson feleségét és két kisebb fiát már 1942-ben megölték Treblinkában. Őt magát és legidősebb fiát a franciaországi Vittelben létrehozott úgynevezett „átmeneti táborba” vitték, mivel hondurasi papírokkal rendelkezett. Egy szűk év múlva azután eldőlt a sorsuk: Auschwitzba kerültek, ahol még érkezésük napján, 1945. május elsején elgázosították őket. A vitteli lágerben írt egy drámát, vezetett naplót, majd pedig megírta az *Ének a kiirtott zsidó népről* című poémát. A kéziratot egy fogolytársa csempészte ki, bőröndje fogantyújába rejtve. Valóban kivételes helyzet, amilyenre még Adorno sem gondolhatott, amikor leírta híres mondatát az Auschwitz utáni költészet barbarizmusáról. (Erre még visszatérek.) Ezúttal ugyanis a költői mű Auschwitz előtt, sőt azt is mondhatnánk, hogy tulajdonképpen Auschwitz közegében született. Itt egyazon hangon szólal meg az átmeneti túlélő és a majdani áldozat. Ahogy Halasi írja az előszóban, nem egyszerűen siratóénekről vagy jeremiádról van szó. „Ezt a verset nem a műzsák diktálták, hanem a halottak.” Katzenelson egy nagy kultúrájú nép megsemmisítésének tanúja és egyben a megsemmisítettek egyike. Hátborzongatóan különös „beszédhelyzet”; mintha valaki a gázkamrában írna verset.

Mégsem érték teljesen egyet azzal, hogy a múzsáknak semmi közük e poéma megszületéséhez. Hiszen Katzenelson azt tette, amit egy írónak tennie *kell* („a költőnek muszáj” – írja Halasi is.) Nem egyszerűen lejegyezte, amit át kellett élnie (mint tették sokan mások a varsói gettóban), hanem az irodalom intézményéhez fordult, abba kapaszkodott. Például drámát írt Karthágó pusztulásáról, mint azt szintén megtudhatjuk az előszóból. Mi másra utalna ez, ha nem a múzsák jelenlétére? „Írtam, mit is tehetnék? A költő ír, a macska miákol és az eb vonít s a kis halacska ikrát ürít kacéran” – írta 1942-ben a mi Radnóti Miklósunk, s ezt a belátást vonatkoztathatjuk Katzenelsonra, még ha az általa cipelt iszonyatos súlyok miatt a megszólalásnak ez az önironikus, kissé frivol hangneme már nem is állt a rendelkezésére. Nem kerülhetjük el, hogy vissza ne térjünk a híres Adorno-mondathoz, amelynek már minden verzióját összegyűjtötték és kommentálták. Ha a német filozófusnak adnánk „igazat”, ezzel éppen azt a „muszajt” kérdőjeleznénk meg amely Katzenelson és magyar fordítója számára egyaránt megkérdőjelezhetetlen volt. Hiszen nem mást állított ezzel Adorno, mint hogy a mű létrehozásának szándékával a holokausztot „tematikává” degradálja a művész, tehát visszahelyezi a kulturális szférába; márpedig ez annak a világnak a szerves alkotórésze, amely a holokausztot létrehozta. Még 1962-ben, az *Elköteleződés* című tanulmányában is így fogalmazott: „Nem akarom enyhíteni ama tétel életét, hogy Auschwitz után barbár dolog verset írni; ez negatív módon azt az impulzust mondja ki, ami az elkötelezett költészet lelke.” Nem tudom, hogy bárki is szóvá tette-e már a megfogalmazás paradoxáiját: egy cselekedetet „barbárnak” minősíteni eredendően azt jelenti, hogy azt valamely kétségkívül létező kultúrán kívülinek nyilvánítjuk. Pedig Adorno éppen azt akarta mondani, hogy a versírás mint gesztus Auschwitz után nem jelenthet mást, mint hogy ugyanúgy a nagy európai kultúra tradíciójában akarunk elhelyezkedni, mint annak előtte. Mintha mi sem történt volna. Ez esetben pedig a kultúrára hivatkozás maga a barbárság.

Következik-e ebből, hogy a kultúrának (a művészi megszólalásnak) való nemet mondás lehet csak az autentikus művészet talaja?

Adorno, mint tudjuk, egészen odáig megy, hogy még Schönberg *Egy varsói menekült* című kantatájában is talál valami elmarasztalni valót, mondván, hogy a mű „fogva marad abban az apóriában, amelynek, mint a végletekig fokozott heteronómia autonóm megformálása, fenntartás nélkül kiszolgáltatja magát. Schönberg kompozíciójában van valami kínos.” Ezt a kínos érzést az a tény okozza szerinte, hogy az áldozatok „alapot szolgáltatnak valaminek az elkészítéséhez, műalkotás lesz belőlük, melyet táplálékul odavetnek a világ elé, amely az áldozatokat megölte.” Így azután a morál, amely a művészetnek megtiltja, hogy az áldozatokat egy pillanatra is elfelejtse, saját ellentétének szakadékába zuhan. Az esztétikai stilizációs elv révén s még inkább a kórus ünnepi imája nyomán a felfoghatatlan sors mégis úgy jelenik meg, mintha valamilyen értelme lett volna; megdicsőül, s ezáltal valami elvész a borzalomból; önmagában már ez igazságtalanság az áldozatokkal szemben, miközben az igazságosság előtt semmiféle művészet nem állhat meg, amely kitér az áldozatok elől. Még a kétségbeesés hangja is lerója adóját az elvetemült affirmációnak.” Kemény szavak, amelyek feltétlenül el kell gondolkodnunk Katzenelson művének kapcsán is. (Azt meg nem nehéz elgondolni, mit szolt volna a *Negatív dialektika* szerzője Zlata Razdolina komponistának a poéma alapján létrehozott *Holocaust Requiem* című zeneművéhez.) Adorno az idézett tanulmányban az „elkötelezett” mű helyett ajánlja az „autonóm” mű fogalmát ajánlja figyelmünkbe, mivel ezek a művek „fogalom nélküli tárgy mivoltukban jelentenek megismerést”. E meglehetősen rejtélyes definíció alapja a *message*, az üzenet fogalmának elutasítása. Ha egy műalkotásnak *üzenete* van (vagyis elkötelezett), akkor „világbarát”; márpedig, mint láttuk, ezt a megegyezést fel kell mondani, mivel „az elkötelezett irodalom elárulja az embert, mivel elárulja azt az ügyet, amely segíthetne az emberen”.

Katzenelson poémájának természetesen semmi köze nem lehet az „elkötelezett” versus „autonóm” irodalmi mű közötti választáshoz, amelyre Adorno majd két évtizeddel a halála után tett javaslatot. A vers mai befogadója azonban nem képes megkerülni ezt a problémát. Elbírná-e a választott irodalmi forma a tömény rettenet súlyát? Ha az ember felidézi az *Ének a kiirtott zsidó népről* keletkezésének és fennmaradásának körülményeit, maga a kérdés is szentségtörőnek látszódhat. De ha műalkotásként akarjuk olvasni ezt a szöveget, akkor esztétikai kritériumok alapján kell ítélnünk róla, ami bizonyos szempontból ismét csak túrhetetlen. Ez az Adorno-paradoxon másik oldala. A népirtás dokumentumát esztétikai produktumnak tekinteni hozzájárulást jelent ahhoz, hogy a népirtás is helyet kapjon „a kulturális javak körében”, mert így „könnyebb továbbra is részt venni abban a kultúrában, amely gyilkolást szülte”. A poémát nem-esztétikai produktumnak tekinteni viszont annak a hihetetlen erkölcsi erőnek és az irodalomba vetett, minden határt átlépő hitnek a megsúfolását és elutasítását jelentené, amely erőt adott Katzenelsonnak (vagy például a noteszébe „ékezetek nélkül, sort sor alá tapogatva” verset író Radnótinak), hogy egyáltalán tollat vegyen a kezébe. Nem hiszem, hogy bárki egyértelműen tudna dönteni ebben a dilemmában. De feltételezem, hogy Halasi Zoltán is tisztában volt ezekkel a kérdésekkel, s hogy többek között ezek is ösztönözhatték arra, hogy ne „elégedjek meg” azzal, hogy megtanul jiddisül a poéma kedvéért, s lefordítja azt. Az *Út az üres éghez* című rész, amely fantasztikusan gazdag kultúrtörténeti tanulmányokból és dokumentumok alapján megírt vegyes műfajú irodalmi szövegekből áll, valóban „körülveszi” a poémát. Nem csupán ismereteket szolgáltat Katzenelson művének adekvát befogadásához – amelyekre az olvasók döntő többségének bizony nagy szüksége van – hanem egy egész eltűnt világot rekonstruál. Mint írja, „a náci pusztításnak köszönhetően eltűnt egy nyelv, eltűnt egy szokásvilág, eltűnt egy látásmód, egy észjárás, egy emlékezősfajta, eltűnt egy egész kultúra – Jidisland, az országhatárokon átívelő ország örökre elsüllyedt!”. A harmadik „épületrész”, az európai

középkorról szóló vers (úgyszintén poéma) azt a „kontinentális talapzatot” kívánja elénk vetíteni, amely nélkül fel sem fogható mindaz, ami a huszadik században megtörtént ebben a régióban. A szörnyűség nem a semmiből áll elő, ezt természetesen tudjuk; a vers azonban olyan rétegeket mozgathat meg bennünk, amelyek jóval tágabb dimenziókat érintenek, mint a köznapi értelemben vett történelmi ismeretek rétege.

Halasi Zoltán egy korábban publikált kommentárjában ezt írja Katzenelsonról: „azt maga a költő sem sejtette, hogy az európai zsidó költészet közösségsirató műfajait, a héber nyelvű qinát és a jiddis nyelvű khidusim-lidert (tudósító énekeket) neki kell majd egygé forrasztania. Hogy életműve végére ezzel fog pontot tenni. A gettóban elsiratta feleségét, gyermekeit, kollégáit, barátait. Ezek a versei betagozódnak a gyászénekek végeláthatatlan sorába: Catullus, Kochanowski, Donne testvérét, gyermeket, feleséget sirató remekei mellé. Annak a versnek azonban, amelyből alább olvashatók részletek, nemigen találni párját a világirodalomban”. Még egy további, nagyon fontos megjegyzést is tesz. „Ami azonnal megüti az ember fülét: ezt a verset nem «csinálják», hanem «mondják». A költő csak akkor tud megszólalni, amikor már biztos az áldozatok millióinak jelenlétében. Értük, helyettük, az ő nevükben szól. Valójában egy kórust hallunk: bárki elmondhatná (mutatis mutandis) ugyanezt vagy majdnem ugyanezt. A beszédszerűséget (ez egyébként is a sirató sajátja) a jambusos sorok «támasztják alá» (sokszor meginognak a fájdalomtól). A vers tipográfiai képe jól mutatja, hogyan torlódott fel a mondandó az idő szorításában: a sorhosszúság a poéma végére legalább kétszeresére nő. A megnövekedett hosszúságú sorok egyes énekekben a krónika-, sőt tudósításszerű közlésnek «ágyaznak meg», a gyász alaphangja azonban sehol sem szünetel. Modern költői eszköznek nyoma sincs a versben, a költőt a népi társaság ténye megfosztotta az úgynevezett «eszközök» lehetőségétől.” Érdekes lenne tudni, pontosan miféle költői eszközök hiányára céloz a mű fordítója; egyszerű – és a műfaj történetben nem különösebben tájékozott – olvasóként rengeteg hagyományos lírai rekvizitum jelenlétét

érezkelhetjük. Már maga a megszólalás helyzete is ilyen: a saját énekét hárfával kísérő dalnok a költő archaikus képe, aki dialógus-formában küszködik a megszólalás belső kényszerével, és az annak hiábavalóságát sugalló mélységes kétségbeeséssel. Megszólítja saját fájdalmát, viaskodik vele, hogy szavakká formálhassa a rettenetes emlékeket. Mégis érthető, mire gondolt Halasi, amikor a modern költői eszközök hiányát említette. A póre fájdalom kimondása, a kínzó emlékképek megidézése „felülírt” majdnem minden poétikai meggondolást. Az olyan költői eszközök, mint például a telhetetlen vagonok „emberfaló gyilkosokként” való aposztrofálása, majd a vers végén a megbocsátó gesztus („Nem vagytok bűnösök. Titeket teletömnek, s azt mondják: indulás!”) naiv animizmusa voltaképpen *az eszköztelenség eszközként való használata*. Ebbe a dikcióba azután minden belefér: a konkrét történések elbeszélése, az Istentől elhagyott ég szidalmazása, a már elveszített feleség és a gyerekek megszólítása, a halottak végtelen sokaságának megjelenítése, Jidisland pusztulásának siratása, a gettólázadás főszereplőinek felvonultatása, és még sorolhatnám. A befogadó nemegyszer kiesik a szerepéből, vagyis nem versként, hanem egy szemtanú elbeszéléseként olvassa a művet; majd a szöveg egy-egy erős retorikai megoldás révén visszaváltoztatja versolvasóvá. Az utolsó strófa a legjobb példa arra, hogy ennek a szövegnek valóban a legismertebb retorikai fordulatok minden distanciát nélkülöző alkalmazása adja az erejét. „Ó magas ég, ó széles föld, hatalmas tengerek! Sötét gomollyá mégse egyesüljete. Ne tartsatok ítéletet, elpusztítván a rosszakat a földön. Pusztítsák ők el saját magukat.” A retorika mögött természetesen ott sötétlik az, ami *valóban megtörtént*. Adorno talán kételkedően ingatná a fejét; ez viszont eszünkbe juttathatná Peter Rühmkorf mondatát: „Nach Auschwitz kann man keinen Adorno mehr lesen?“

Fentebb fantasztikusan gazdag művelődéstörténeti munkának minősítettem a mű külön könyv terjedelmű középső részét, amelyet Halasi Zoltán Jichak Katzenelson és az elpusztított lengyelországi zsidók emlékének ajánlott. Ennél azonban jóval többről van szó. Ezen a részen

belül minden fejezet különálló és a többitől különböző irodalmi mű. Úgy kapcsolódnak egymáshoz, hogy mindegyik egy vagy több hangon szólal meg. A poémáról állította Halasi, hogy azt nem „csinálják”, hanem „mondják”. Nos, az *Út az üres éghez* fejezeteit is valakinek (valakiknek) a hangján halljuk, s ezek a hangok egytől egyig halottak hangjai. Így azután mindig más élethelyzet és történelmi pillanat elevenedik meg – ezeken keresztül láthatunk bele egy rendkívül összetett kulturális közösség életébe, kezdve az iskolatípusoktól a szakrális építészetten át (bámulatra méltóak a fazsinagógák szakszerű leírásai) a folklórkutatásig és az elit kultúra csúcsát képviselő irodalmi pódiumbeszélgetésig. Ez utóbbit 1937-ben kell elképzelnünk; egy irodalomtörténész és egy költő beszélget a kortárs jiddis líráról. Hogy milyen ambíciók munkáltak ebben az irodalmi életben, azt jól mutatja a nyitó kérdés: „hol van ma a jiddis lírában egy Eliot vagy pláne egy Auden?”. Majd egymás után kapjuk az idézeteket, amelyekből kitűnik, milyen gazdagság és sokféleség jellemezte ezt a költészetet; s mindez alig másfél évvel a háború kitörése, Lengyelország megtámadása előtt történik, ami egyben megpecsételte az ottani zsidóság sorsát is. De ekkor még lehetett hinni Jidisland létezésében, az országában, „ahol nincsenek laktanyák, katonák”, ahol „a toll az egyetlen fegyver”. „Ezt az országot a térképen hiába keresnéd. Ennek az országnak nincsenek határai. De megtalálod mindenütt, ahol buzog a művészi alkotókedv, ahol sokat tesznek a kultúra felvirágoztatásáért.” A költő-vitapartner kissé patetikusnak találja a kritikus szavait, és inkább abban látja a jiddis költészet sajátosságának fő forrását, hogy „a zsidón kívül nincs még egy nép a földön, amelyik egyszerre két anyanyelvet vall magáénak, és mind a kettőn folyékonyan beszél és ír”. („Legalábbis a férfiak” – jegyzi meg beszélgetőtársa...) A két nyelv, a héber és a jiddis sokáig úgy viszonyult egymáshoz, mint úr a cselédhez; mostanra azonban „a cseléd polgárlánnyá nemesedett”. Ezt a pillanatnyi helyzetet rögzíti a két irodalmár beszélgetése – közvetlenül a pusztulás előtt.

Részleteket kapunk egy 1939-es Varsó-útikalauzból, térképen is követhetjük a majdani gettó még történelmi nevezetességekkel, emlékhelyekkel és főleg étellel teli utcáit. Olvashatjuk egy neves bankár „el nem küldött” levelét 1938-ból, amelyben megpróbálja értelmezni a gazdasági szempontból értelmezhetetlent: a „zsidóvagyon megfogását és az infláció exportját” (mármint a megszállt területekre való áthelyezésének tervét). De megszólal a gyilkosok intézményének hangja is: az SS ideológiai alap- és vezetőképzésének anyaga is megjelenik, különös tekintettel a fajelméletre és arra a veszedelemre, amelyet a zsidók jelentenek az árja fajra nézve. Azt pedig jön a mind töményebbé váló borzalom. A *Felszámolás* alfejezetei prizmaként működnek: attól függően, hogy melyik irányból nézünk bele, más oldaláról ismerjük meg azt a történelmileg egyedülálló és szinte elképzelhetetlen képződményt, ami a varsói gettó volt. S amely ugyanakkor állandó átalakulásban volt a halottak és deportáltak számának növekedésével, a német hatóságok által folyamatosan módosított és fölrúgott „játékszabályokkal” és még tucatnyi más tényező változásával párhuzamosan. Halasi itt a távolságtartó, lehetőség szerint minél objektívebb hangnemet részesíti előnyben, még akkor is, ha pontosan azonosítható történelmi figura hangját szóltatja meg, mint amilyen a később öngyilkosságot elkövető Czerniaków, a zsidó tanács elnöke. Nagyon jellemző az is, hogy „kutatási összefoglalót” közöl az éhségkór gettóbeli áldozatairól, és azokról a fizikai folyamatokról, amelyek végül is az áldozatok halálához vezetnek. Még elgondolni is elképesztő, hogy akadtak zsidó orvosok, akik 1942 elejétől a kialakult helyzetben felismerték az éhségkór tudományos tanulmányozásának lehetőségét. „A kutatás végül a vizsgálati alanyok és az orvosok nagy részének erőszakos halálával abbamaradt.” De ugyanilyen döbbenetes a képzeletbeli interjú egy közgazdással, amely a kérdés másik oldalát mutatja meg. Vagyis azt, hogy milyen elképesztő túlélési technikákat alakítottak ki azok, akik nem akartak éhen halni, s még volt erejük küzdeni az életükért. De az is kiderül, amit aligha gondolnánk, hogy egy bizonyos ideig meglehetősen szabályos

gazdasági-kereskedelmi kapcsolatok alakultak ki a gettó és a gettón kívüli Varsó között (főszerepben a gyerekekkel), egészen addig, amíg ez is végképp lehetetlenné nem vált.

A legnagyobb megpróbáltatást az olvasó számára nyilvánvalóan az ötödik, *Megsemmisítés* című fejezet jelenti. A mai Varsóban nyilak és feliratok mutatják a turistának az utat az „Umschlagplatz” felé. „Vajon nem elég-e, teszi fel a kérdést az egyik elbeszélőnk, a pusztaság szemtanúság ahhoz, hogy színünkben mi is elváltozzunk, akár Mózes az Úr látásakor? Egy biztos: aki csak egy napot is eltöltött az Umschlagon (és volt, aki heteket), annak megváltozott az egész életről alkotott képe. Mintha abba a présbe tették volna bele, amely képes egyetlen pillanatba sűríteni az egész földi siralomvölgyet.” Ebben a részben már folyamatosan „elbeszélőinkre” hivatkozik a többes szám első személyben megnyilatkozó narrátor, aki még itt is igyekszik egy külső nézőpontot felvenni. Így fogalmaz például: „félreérthetetlen jelek utaltak arra”; „megerősíthette ebbéli gyanújában a figyelmes szemlélőt”; „elbeszélőink valamennyien hangsúlyozzák”. A tét a pusztulás bizonyosságának, vagyis annak a belátása, hogy „a zsidó lakosság számára meghagyandó élettér a zérus felé tart”. Szemmel láthatóan fogynak a túlélés lehetőségei, ebből következtek a mind extrémebb emberi reakciók. Csak a gyilkosok viselkedése nélkülözte az „extremitást”. „Először is nagyon téved, aki azt hiszi, szögezi le egyik legfontosabb elbeszélőnk, hogy a gyilkosok szája vértől habzott, és bosszúvágytól forgott a szemgolyójuk. Sokuknak nehogy egy szikra gyűlölet, de általában semmiféle érzelm nem volt leolvasható az arcáról. Lelkükben töretlen béke honolt, ezt ápolta-óvta a rendszeret.” A gonosz banalitása, mutatna rá Arendt. A *Mélypont* című alfejezet a felkelést kirobbantó ifjúsági szervezetek megbeszélésének jegyzőkönyve „tizenkét szólamra”. Az egyének mellett megszólal a *Kar* is, amelynek megint csak a távolságtartás a funkciója. „*Már a halál szünet nélkül arat, nem fékezi forróság, a vére hideg, szörnyszülemény, egy kígyó és egy könyvelő keveréke. Legalább a nyelve hegyét csapjuk le!*” A mélypont rendeltetése, olvassuk, a méltóbb halál vágya, amelyből újjá éledhet

„a puszta életesély”. A túlélés kísérleteinek elszórt és mindannyiszor különleges és többnyire rémséges véget érő verziói futnak egymással párhuzamosan a *Fuga – Lengyelország 1941-1944* című utolsó fejezetben a hihetetlen módon életben maradtak nyomorúságait mégis az öreg lengyel paraszt mondatával zárja le: „Ha megölnek, hát megölnek. Isten kezében vagyunk.”

A *Függelék*ben egy öt részes nagy költemény kap helyet, ezzel a beszédes címmel: „Da capo – Középkor”. Ez a rendkívül összetett, a líraiságnak egy nagyon szokatlan válfaját képviselő szöveg nyilvánvalóan arra tesz kísérletet, hogy a költészet eszközeivel mutasson rá azokra a történelmi jelenségekre és folyamatokra, amelyek a keresztény középkorban megalapozták és előkészítették a múlt században bekövetkezett borzalmakat. Hasonlóan az előző részhez, Halasi itt is lenyűgöző történelmi és kulturális ismeretekről tesz tanúbizonyságot. Ezeknek az ismereteknek nyilvánvalóan csak egy bizonyos hányadát tudja költői céljai szempontjából felhasználni, ám még ez a tudás- és információmennyiség is sokszorosan meghaladja az átlagos olvasó befogadói kapacitását. A szerző gondol erre, és bőséges jegyzetanyaggal siet a segítségünkre, ami egyben lehetetlenné teszi az „egyvégtében” való olvasást – de ezt már megszoktuk az előző részeknél is. A költői dikció így villanófényszerűen elliptikus, szaggatott lesz. Az ötödik egységhez (*Coda*) elérkezvén azonban mégis olyan érzésünk támadhat, hogy egy körutazást tettünk a középkori Európában, ráláttunk az intézményekre, a vallás(ok) helyzetére, békére, háborúra, a pénz szerepére – és természetesen a zsidó közösségek sorsára, valamint a nekik jutó szerepekre a kontinensen. Mindez hosszas és részletes elemzésre szorulna, amire itt nincs lehetőség. Az ötödik rész legkülönösebb darabjára (*Hagyomány*) azonban ki kell térnem, mivel kapcsolódik az eddig érintett problémákhoz. Ebben a versben ugyanis *egy műfaj szólal meg*, az ő hangját halljuk. Ez pedig a *qinah*, a siratóénekek műfaja. „Fejlődésről nehéz volna beszélni. / Fejlődésről akkor beszélhetnénk, / ha valaki barbárnak érezné Jirmija siralmait. / Ha képvilágát felül tudná

múltni plaszticitásban.” Nem azt állítom, hogy a „barbár” jelzőt Halasi az adorno-i problematikához való kapcsolódás szándékával használja ebben a strófában; nem is erről van szó, hanem a poétikai eszközök „fejlődésének” lehetőségéről vagy lehetetlenségéről. Közvetve mégis van köze a korábban megfogalmazottakhoz, ugyanis ez a vers éppen a siratás öröknek és változatlanul látszó gesztusrendszerét és annak a költészethez való viszonyát tematizálja. „Templomrombolás, kiűzetések, nagy mézárások, / a gyűlölet keze, az emlékezet szája, a gyász szeme. / Ezek közös tánca. A végzet pancsermutatványa.” Adorno természetesen nem arról beszélt, hogy meg kellene teremteni a jeremiád „fejlettebb”, Auschwitz utáni formáját, amely „plaszticitásban” felülmúlná Jeremiás próféta siralmait, hanem éppen azt állította, hogy ez a nagy tradíció megújíthatatlanná, követhetlenné vált. Nem költői vagy esztétikai okokból. A költészet nem szakadhat el a hagyományoktól, még ha azért ragaszkodik is hozzájuk, hogy megtagadhassa őket. De lényegében a *qinah* hangja sem mond mást: felidézve a hajdani rabbikat, „a siratás mestereit”, azt a megállapítást teszi róluk, hogy „beleszédültek a hagyományba”. Ezek a nagy költők „a jelenben a múltat, a múltban a jelent nézik, fejjel / lefelé lógnak a kútban és azt hiszik, az eget hörpölik”. „De hát honnan vegyenek másik hagyományt?” – hangzik a kérdés, amely valószínűleg Adorno számára is a legfontosabbak egyike lehetett.

Halasi Zoltán könyvéről még könyvnyi méretekben lehetne írni. Ezt a recenziót nem vagyok képes befejezni, csupán abbahagyni. Végző gyanánt hadd említsem meg azt, ami rám talán mindennél nagyobb benyomást tett, s aminek a felismerését e könyvnek köszönhetem. A varsói gettóba zárt embereknek arról az elképesztően erős (sokszor talán már az életük megmentésénél is erősebb) belső készletéről van szó, hogy emléket állítsanak saját pusztulásra ítélt jelenüknek. Ahhoz, hogy a híressé vált Ringelblum-archívum (Halasi egyik fontos forrása) létrejöhesse, nagyon sokak közreműködésére volt szükség. Ezek a halálraítéltek gyűjtöttek mindent, ami dokumentum-értékű lehetett az utókor számára:

leveleket, jegyeket, plakátokat, személyes feljegyzéseket, a gettóbeli életről tanúskodó minden olyan tárgyi emléket, amelyeket azután a nevezetes tejeskannákba rejtve elástak - tanúbizonyságul az utókornak. Erre csak egy olyan kultúrájú nép lehetett képes, amelynek a számára az emlékezés nem csupán saját identitásának sarokköve, hanem a szó szoros értelmében az élet feltétele volt. Olyan feltétel, amely túlmutat az életen, de a halálon is. *Mal d'archive*, az archívum vágya, ahogyan Derrida fogalmazott fél évszázaddal később.

Angyalosi Gergely