

Szlukevényi Katalin

KÉTKEDŐK

Írónia, önírónia és humor
a huszadik századi zsidó amerikai prózában

MODERN FILOLÓGIAI FÜZETEK

64

Szlukevényi Katalin

KÉTKEDŐK

Modern Filológiai Füzetek 64.

A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi
Bizottságának könyvsorozata

Sorozatszerkesztők: Hárs Endre és Józán Ildikó

Lektorálta: Pécsi-Pollner Katalin

A Modern Filológiai Füzetek 1966 óta jelenik meg a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Bizottságának gondozásában. A könyvsorozat a modern európai és Európán túli nyelveken született irodalmak magyar kutatásának és irodalmi fogadtatásának orgánuma. Célja, hogy a legsikeresebb monográfiák közreadásával a szakmai és olvasói nyilvánosság elé tárja az idegen nyelvű irodalmi gondolkodás fejleményeit.

Szlukovényi Katalin

KÉTKEDŐK

Irónia, önirónia és humor a huszadik századi
zsidó amerikai prózában

Ráció Kiadó, Budapest, 2017

A kiadvány



a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával készült.

A szerző a könyv írása idején
az NKA alkotói ösztöndíjában részesült.

© Szlukovényi Katalin, 2017

© Ráció Kiadó, 2017

Köszönetnyilvánítás

Köszönöm mindazok szakmai és emberi támogatását, akikkel e könyv elkészültéig vezető hosszú úton lehetőségem nyílt együtt gondolkodni.

Köszönetem Kállay G. Katalinnak, akinek a szemináriumán először figyeltem fel a zsidó amerikai irodalom témájára; két témavezetőmnek, Géher Istvánnak és Kálmán C. Györgynek, akikre a könyvem alapjául szolgáló, angol nyelvű PhD disszertációm írása során mindig számíthattam; az ELTE Anglisztika Tanszékéről Farkas Ákosnak, Ferencz Győzőnek, Friedrich Juditnak és Ruttkay Veronikának számos hasznos észrevételükért; összes kedves tanáromnak és csoporttársamnak a Paideián, akiktől rengeteget tanultam a judaizmusról; szakmai lektoromnak, Pécsi Katalinnak a nagyszerű ötletekért és a biztatásért a finisben; Csuka Botondnak a gondos szerkesztésért; valamint Dávid Ádámnak, a páratlan címadónak.

Hálás köszönetem továbbá családomnak és barátaimnak, akiknek szerető és megértő türelme, humora és konkrét segítsége lehetővé tette a munkát. Lukács András, Kolozsváry Erzsébet, L. Kovásznai Viktória, illetve Baróthy Zoltán, Fisli Éva, Kiss Erika, Kóczán György, Limpár Ildikó, Mihálka Réka, Nagy Andrea, Palatinszky Márton, Szakács Emese és Visi Tamás – nélkületek aligha csináltam volna végig.

Tartalom

1. ELŐSZÓ	9
2. BEVEZETÉS: TERMINOLÓGIA	
2.1. Irónia, önirónia és humor	18
2.2. Huszadik századi zsidó amerikai próza	35
3. A BEVÁNDORLÓ: AZ IDENTITÁS TRANSZFORMÁCIÓI	
3.1. Bevezetés: generációk	42
3.2. A stettlől a nagyváros felé	54
3.3. A vallástól a világi kultúra felé	74
3.4. A jiddistől az angol felé	97
4. A HOLOKAUSZT A ZSIDÓ AMERIKAI IRODALOMBAN	
4.1. Bevezetés: európai túlélők és amerikai kortársak	122
4.2. Elsőgenerációs túlélők	129
4.3. Másodgenerációs túlélők	144
4.4. Harmadgenerációs túlélők	165
5. A TÖBBSÉGI, ILLETVE KISEBBSÉGI POZÍCIÓ DILEMMÁI	
5.1. Bevezetés: a „Zsidó” mint metafora	178
5.2. Identitás és politika a diaszpórában és Izraelben	192

5.3. Afrikai amerikai és zsidó amerikai identitások	213
5.4. Női nézőpontok	231
6. UTÓSZÓ	
6.1. Összegzés	258
6.2. Kitekintés	264
Bibliográfia	281
Névmutató	295

1. Előszó

Ismerik a viccet? Az agresszív kismalac biciklizik, ám egyszer csak irdatlan nagyot tanyál. Ott fekszik az árokban kifacsart tagokkal, elgörbült bringával, fülig sárosan. Nyuszika épp arra jár, és aggódva kérdi:

– Kismalac, jól vagy? Nincs semmi bajod?

Mire az agresszív kismalac:

– Kuss! Én így szállok le.

Az igazat megvallva, valahogy így érzem magam ennek a könyvnek a végéhez (előszavához) érve. Eredetileg angol nyelven írt PhD disszertációmban – amelynek a jelen kötet átdolgozott fordítása – ugyanis az önirónia fogalmának definiálását tűztem ki célul. Ma is úgy gondolom, hogy az utat, amit időközben bejártam – többnyire *gyalog bizon'*, máskor biciklin, olykor repülőn, sőt a szellemi szárnyalás élményét is megtapasztalva – érdemes volt végigjárnom. Nem csupán az út öröméért, hanem azért is, mert az ironia, önirónia és humor komplex fogalmainak története és példái mentén kutakodva számos fontos részlet került a helyére a fejemben, illetve rengeteg izgalmas művet ismertem meg. Az ezekből a szövegekből és gondolatokból legjobb tudásom és lehetőségeim szerint válogatott anyag végig-gondolására invitálom most az olvasót. Ezzel együtt azonban a munka során rá kellett ébrednem, hogy az önirónia mint terminus technicus értelmezése éppúgy nyelv- és kultúrafüggő, mint a humoré általában.

Konkrétan: a disszertációm inspiráló önirónia angol megfelelője, a „self-irony” kifejezés a brit angolban alig ismert. A könyvem szűkebb témáját jelentő amerikai irodalom, főképp pedig a zsidó amerikai próza szakirodalmában többször előfordul ugyan, gyakorisága azonban nem éri el azt a szintet, hogy akármilyen pontos definícióját könnyedén be lehetne ágyazni az angol nyelvű irodalomelméleti diskurzusokba. Az önirónia szóban rejlő távlatok és kibontásra érdemes feszültségek ugyanis kizárólag azok számára érzékelhetőek, akiknél – például a magyar olvasónál, illetve az erős kelet-európai kulturális gyökerekkel rendelkező zsidó amerikai szubkultúra esetén – a fogalom egyáltalán használatos.

Anekdotikusan: egy kedves barátnőm, aki Svédországba költözött, néhány év után álmélkodva mesélte, hogy ottani új barátai – egyébként kedves, értelmes, jó humorú népek – egész egyszerűen nem értik az agresszív kismalacos vicceit. Mintha hiányozna belőlük a receptor arra a típusú humorra, amely a kényszeres öntudatnak, egyszersmind azonban önmagunk esendősége – avagy esetlensége – kényszerű tudatának szimultán jelenlétére épít. Ez a beszélgetés volt az egyik első olyan élményem, amely felhívta a figyelmemet arra, hogy a humor milyen nagymértékben függ szociológiai és kulturális tényezőktől, akár az egyéni humorérzéklet, akár a humor különféle fajtáit nézzük. Márpedig engem mindig is az önironikus humor vonzott mindenek fölött, ezt szerettem volna tetten érni, és működését megérteni.

Klasszikus példával élve: Cyrano de Bergerac humorát.

A VICOMTE

(Cyranohoz lép és betykén megáll előtte)

Önnek az orra... hm... az orra... nagy.

[...]

CYRANO

Mondhatta volna szebben, kis lovag,
Más-más hangnemből... Így ni, hallja csak:

Kihívón: „Én nem járnék ám velem!

Sebészt hívatnék, hogy metélje le!”

Barátilag: „Hisz findzsájába ér!

Igyék vederből, abba belefér!”

Leíron: „Csúcs, mely veri az eget!

Hegyfok! Mit hegyfok? Roppant félsziget!”

[...]

Üzletszerűn: „Tán lutrit rendez? Én

Sejtem, hogy ez lesz a főnyeremény!”

Végül, torzítva Pyramus kriáját:

„Ez dulta szét az arc harmóniáját,

E szörnyeteg!... Pirul az áruló!”

Így ömlött volna szájából a szó,

Ha volna önben szellem és tudás.

De szellemet, boldogtalan dudás,

Ön sose látott s tán azt tudja csak,

Hogy hülye fráter is lehet lovag!

De hogyha önben annyi lelemény

Lett volna mégis, hogy kivágja szépen

Mindazt, amit most összehordtam én

E díszes, úri hallgatók körében:

A kezdő mondat első negyedét

Éles kardommal vágtam volna szét!

Mert magamat kigúnyolom, ha kell,

De hogy más mondja, azt nem tűröm el!¹

¹ Edmond ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*, ford. ÁBRÁNYI Emil, Európa, Budapest, 1986, 24–26.

Filmnyelven: Brian, aki a keresztfáról dalolva biztatja az emberiséget, hogy nézzük az élet derűs oldalát. Vagy a Woody Allen által játszott Alvy Singer, aki az *Annie Hall* című filmben így panaszkodik: „Amikor anyám elvitt megnézni a Hófehérekét, az összes többi gyerek Hófehérekébe lett szerelmes. Én viszont rögtön belezúgtam a gonosz mostohába”. A néző, aki vagyok, meg persze Woody Allenbe.

Pontosabban: abba a beszédmódba, hozzáállásba, világnézetbe, amit az előbbi példák közös metszeteként érzektem, és amit a következő oldalakon igyekszem fogalmi szinten megragadni, illetve a zsidó amerikai próza köréből vett példák során elemezni. Ne kerüljessük a forró kását: az öniróniáról beszélek. Illetve mégiscsak muszáj kerülnem: az első fejezet egészét azzal töltöm, hogy körüljárom a vonatkozó kifejezéseket, kísérletet téve arra, hogy elhelyezem az önirónia fogalmát a komikum, a humor és az ironia szakirodalomban sokkal részletesebben kifejtett terminusai által kijelölt mezőn. Majd hasonló fogalmi feltérképezést végzek a cím többi eleme: a zsidó amerikai próza kapcsán. Ez utóbbi terület kiválasztása az öniróniával kapcsolatos vizsgálódásaimhoz alighanem érdemel némi magyarázatot.

Ahogy a példák is jelzik, az önirónia természetesen nem kizárólag a zsidó amerikai irodalom sajátja. A szakirodalom azonban épp a huszadik századi zsidó amerikai irodalomban lokalizál egy olyan fordulatot, amely párhuzamba állítható az általam szükségesnek érzett distinkcióval ironia és önirónia között. Paul McDonald könyve, a *Kinevetni a sötétséget. Posztmodernizmus és optimizmus az amerikai kultúrában* első fejezetének címe: *Posztmodernizmus, humor és a zsidó amerikai etnikai identitás* (*Postmodernism, Humour and the Jewish American Ethnic Identity*). A szerző „az ötvenes évek végén és

a hatvanas években megjelenő, legismertebb zsidó amerikai humoristákra koncentrál, köztük Joseph Hellerre, Lenny Bruce-ra, Mel Brooksra, Woody Allenre és Philip Roth-ra”,² és a következő fontos különbséget emeli ki:

A Theodor Adornóhoz és Max Horkheimerhez hasonló teoretikusok [...] híresen kritikusak voltak a populáris komédiát illetően: azt állították, hogy a mainstream komédia által keltett nevetés „placebóként működik, amivel a televízió és a film eteti a népet, ezzel terelve el a figyelmüket arról, hogy hitelességet nélkülöző, saját egzisztenciájuk kérdésein elgondolkozzanak”. Ezzel szemben az új zsidó humor nem annyira figyelemelterelést, mint inkább kihívást jelentett: kritikusabb befogadói magatartást tett lehetővé részben épp azért, mert nyitott és diszkurzív volt, és nem formulaszerű és reduktív.³

McDonald véleménye dolgozatomra nézvést azért bír jelentőséggel, mert fontos változást ír le az amerikai humorérzékben közvetlenül a második világháborút követő évtizedekben, és ezt a zsidó amerikai identitással kapcsolja össze. Az ellentét, amit felállít az általa „zsidó humoristák új hullámának”⁴ nevezett stílus és az elődeik által készített szórakoztató művek között, összhangban van saját kiinduló feltételezésemmel, miszerint szükséges az önirónia és ironia közti megkülönböztetés. McDonald azt írja ugyanis, hogy a váltás előtti populáris komédiák elterelték a közönség figyelmét önmagáról, és nevetésük egy közvetett módon kifejezett, rögzített másodlagos jelentés felismeré-

² Paul McDONALD, *Laughing at the Darkness. Postmodernism and Optimism in American Humour*, Humanities-Ebooks, Penrith, CA, 2010, 25.

³ *Uo.*, 26.

⁴ *Uo.*

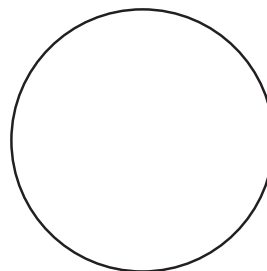
sének eredménye volt, míg a fordulat utáni humor „nyitott és diszkurzív”, azaz önreflektív befogadói magatartást kíván, és többféle értelmezést tesz lehetővé. Azaz McDonald épp olyan jellegzetességek alapján választja szét a kétféle típusú humort, amilyenekkel magam is leírom az első fejezetben az ironia és önironia közti különbséget.

Összegzésül, avagy előljáróban: meggyőződésem, hogy az a típusú humor, amelyet a következő fejezetek tárgyalnak, figyelemre méltó, és az összegyűjtött példák fontos közös vonásokat hordoznak, amelyeket az általam megadott önironia-definíció meglehetősen pontossággal ír le. A feltérképezett hagyományok ismeretében nem vagyok biztos benne, hogy ezt a jelenséget minden nyelven szerencsés önironiának elnevezni, bár épp magyarul gyakorlatilag egybeesik a saját definícióm és a mai nyelvhasználaton alapuló, intuitív értelmezés, és ez többé-kevésbé az amerikai szakirodalomban is működik, annak ellenére, hogy a brit nyelvváltozatban gyakrabban használják az öngúny („self-mockery”) terminust. Mindenképp lényegesnek gondolom azonban megkülönböztetését az ironiától. Akárhogy nevezzük is, az általam önironiának nevezett jelenségből kiindulva vizsgáltam meg részletesen a zsidó amerikai irodalom három meghatározó tematikus részterületét: a bevándorlást, a holokausztot, illetve néhány többségi versus kisebbségi pozícióból fakadó dilemmát, és számos ide sorolható irodalmi művet elemeztem az ironia, önironia és humor szempontjából.

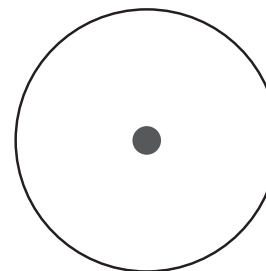
Munkámat tehát becsülettel elvégeztem, mint az egyszerű PhD-tanonc Matt Might *Illusztrált útmutató a PhD-hoz* című ábráján.⁵

⁵ Matt MIGHT, *The Illustrated Guide to a PhD*, <http://matt.might.net/articles/phd-school-in-pictures/>.

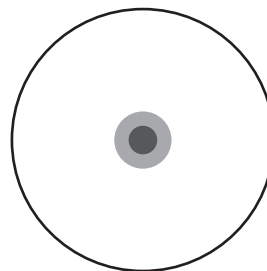
1. Képzeld el egy kört, amely az emberi tudás egészét tartalmazza:



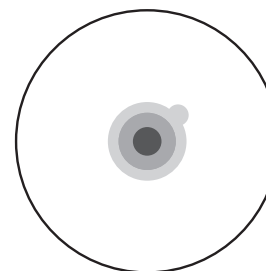
2. Mire elvégzed az általános iskolát, már tudsz egy keveset:



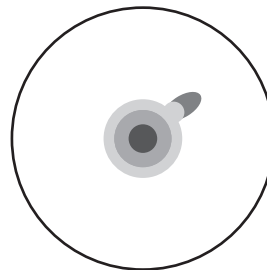
3. Mikor leérettségizel, már valamivel többet tudsz:



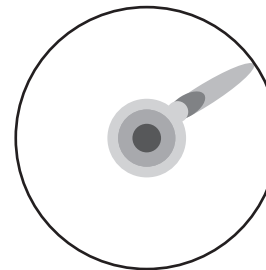
4. Mire megszerzed az alapképzéses diplomát, van szakterületed:



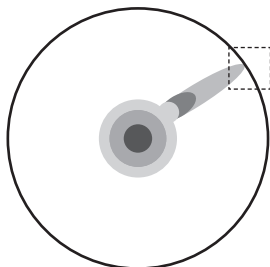
5. A mesterképzés idején elmélyülsz a szakterületeden:



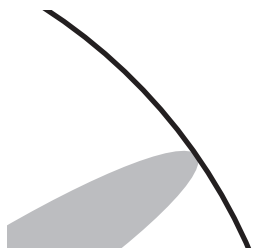
6. A szakirodalom olvasása eljuttat az emberi tudás határáig:



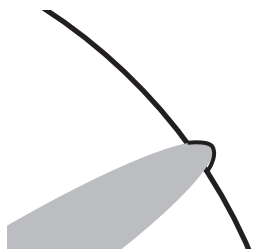
7. A határra érve
összpontosítasz:



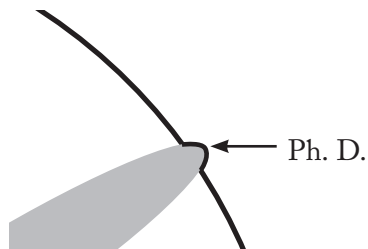
8. Néhány éven át fessegeted
a határt:



9. Míg egy nap
a határ végre enged:



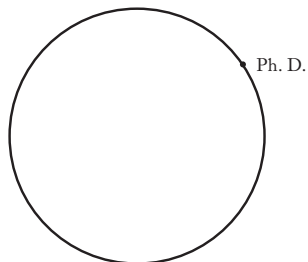
10. És ez a te műved: ezt a
horpadást nevezik PhD-nak:



11. Természetesen most már
egész másképp látod a világot:



12. De azért el ne feledkezz
az összképről:



13. Folytasd a határfessegetést!

Vagy mint a székely bácsi, aki reggel fog egy nagy farönköt, és nekiáll megfaragni. Arra jár a szomszéd, megkérdi:

- Mi készül, szomszéd?
- Gerenda, fiam! – válaszol a székely.

Pár óra múlva a szomszéd ismét arra jár, látja, hogy az öreg még mindig dolgozik.

- Mégis, mi lesz ebből?
- Ebből, fiam, kocsirúd.

Déltájt a székely térdig forgácsban ül, és még mindig farag. A szomszéd ismét kíváncsiskodik:

- Hát mi lesz ez?
- Ez, fiam, széklábnak készül.

Estére már nagy halom forgács gyűlik össze az öreg lábánál, de ő még mindig farigcsál. A szomszéd nem bír magával, újra érdeklődik:

– Kicsi ez széklábnak, szomszéd, árulja már el, de igazán, mi lesz ebből?

Mire az öreg:

- Ebből, fiam, fogpiszkáló, ha el nem rontom...

2. Bevezetés: terminológia

2.1. Irónia, önirónia és humor

Az iróniaelmélettel foglalkozó teoretikusok szemlátomást csak abban értenek egyet, hogy nem tudnak egyetérteni. Søren Kierkegaard elődeinek iróniaértelmezéseit áttekintve arra a konklúzióra jut, hogy az idők folyamán „az irónia fogalma [...] más-más jelentést nyert”, bár reméli, hogy „hátha mégis ideilleszthető ezeknek az idők során nyert más-más jelentéseknek mindegyike”⁶ az irónia definíciójába, amelynek megfogalmazására alapvető művében, *Az irónia fogalmáról – állandó tekintettel Szókratészra* című könyvében tesz kísérletet. Másfél évszázaddal később Paul de Man már kevésbé optimistának hangzik ugyanezen vállalkozást illetően a szándékosan Kierkegaard-éhoz hasonló címet viselő esszéjében, *Az irónia fogalmában*: „az irónia definiálási titokzatos nehézségekbe ütközik [...] Lehetetlennek tűnik pusztán csak egyetlen definícióra is ráakadnunk, s e tény maga is bizonyos mértékig bevéssződött (*inscribed*) a szövegekről való írás hagyományába”.⁷ Henri Bergson feltűnően hasonló kétségeknek ad hangot a komikum szélesebb kontextusában – amelynek keretében, több egyéb terminus között, az iróniáról is beszél – *A nevetésről* szóló értekezése elején.

⁶ SØREN KIERKEGAARD, *Egy még élő ember írásaiából – Az irónia fogalmáról*, ford. SOÓS ANITA – MISZOGLÁD GÁBOR, Jelenkor, Pécs, 1997, 250.

⁷ PAUL DE MAN, *Az irónia fogalma = Esztétikai ideológia*, ford. KATONA GÁBOR, Osiris, Budapest, 2000, 164.

Mit jelent a nevetés? Mi van a nevetséges mélyén? Miféle egyezést találhatnánk egy pojáca fintora, egy szójáték, egy bohózati félreértés és egy nagy vígjátéki jelenet között? [...] Arisztotelész óta a legnagyobb gondolkodók birkóztak ezzel a kis problémával, amely mindig kitér az erőfeszítés elől, félresiklik, elillan, majd megint felbukkan, mint afféle arcátlan kihívás a filozofikus gondolkodással szemben. Most, hogy mi is szembenézünk ezzel a problémával, hadd hivatkozzunk mindjárt egy mentségre: nem akarjuk a komikus képzeletet egyetlen meghatározás béklyójába zárni.⁸

Számos oka lehet annak, hogy az irónia – és a többi vonatkozó fogalom, mint például a komikum vagy a humor – a jelek szerint ellenáll a definíciós kísérleteknek. Először is általános probléma a bölcsészettudományok területén, hogy terminológiájuk tekintélyes része olyan szavakból áll, amelyeket egyidejűleg a hétköznapiak során is használunk. Így az egyes szakszavak tudományos pontosságát sokszor megingatja szubjektív, intuitív, esetleges értelmezésük, amely elterjedt a nem tudományos beszélők körében; és mi lehetne szubjektívabb annál, mint hogy kit mi készítenet nevetésre? Főképp, mivel nemcsak személyes, hanem kulturális tényezők is befolyásolják, hogy az egyén mit talál viccesnek. Bergson például bőséges példákkal szolgál az olvasónak, amelyek java részét valószínűleg a huszonegyedik századi olvasó is mulatságosnak tartja. Ám amikor azt írja, hogy „miért nevetnek egy négeren? Fogas kérdés ez [...] nem tudom, nem az az egyszerű kocsis oldotta-e meg, aki egyszer

⁸ HENRI BERGSON, *A nevetés*, ford. SZÁVAI NÁNDOR, Gondolat, Budapest, 1986, 35.

az utcán, fülem hallatára, mosdatlannak nevezte a kocsjában ülő néger utast”,⁹ azonnal érzékeljük az évszázadnyi távolságot, amely minket, a politikai korrektség fogalmán szocializálódott olvasókat a szerző által ártalmatlanul viccesnek talált jelenettől és annak korabeli értelmezésétől elválaszt. Az egyes jelenségek mulatságos voltának mulandóságát Sigmund Freud is elemzi *A vicc és viszonya a tudattalanhoz* című alapvető írásában az *aktuális viccek* kapcsán.

Az az emberi igény, hogy gondolkodásunk folyamatai révén örömezzettséghez jussunk, folytonosan újabb vicceket alkot, amelyek az épp időszerű eseményeken alapulnak. Az aktuális viccek ezektől az eseményektől kapják éltető erejüket, s az események elenyészése a viccek sorsát is meghatározza.¹⁰

Azon kívül, hogy időtől, helytől és számos egyéni tényezőtől függ, kiből mi vált ki nevetést, adódnak kifejezetten az iróniával kapcsolatos nehézségek is. Claire Colebrook tömör összefoglalása szerint: „az iróniának van egy gyakori és közös definíciója: a beszélő annak az ellenkezőjét állítja, amit gondol [...]. De ez a definíció olyan egyszerű, hogy minden belefér az egyszerű alakzatoktól teljes történelmi korokig”.¹¹ A probléma nem annyira abból fakad, hogy az iróniát olyan szomszédos, mégis eltérő tudományterületek tárgyalják, mint a retorika, a nyelvészet, az irodalomtörténet, az irodalomkritika, az esztétika vagy a pszichológia, inkább abból, hogy

⁹ *Uo.*, 59–60.

¹⁰ Sigmund FREUD, *A vicc és viszonya a tudattalanhoz*, ford. BART István = *Uó.*, *Esszék*, Gondolat, Budapest, 1982, 47.

¹¹ Claire COLEBROOK, *Irony*, Routledge, London – New York, 2004, 1.

a különféle diszciplínák és iskolák gyakran jutnak egymással összeegyeztethetetlen eredményre. Ezek az eltérések az antik görög forrásokból erednek, amelyekben egyfelől az *iron* szó a komikus színpad sztereotipikus szereplőjére vonatkozott, aki rendre azzal arat győzelmet ellenfele, a gögös *alazon* felett, hogy úgy tesz, mintha a valóságosnál butább és gyöngébb lenne; másfelől az *eironeia* az ő jellegzetes, önmagát lekicsinylő beszédstílusát jelentette. Bár „Kierkegaard tisztázza az irónia mint alakzat [...] és az irónia mint létmód viszonyát”,¹² a két lehetséges értelmezési út valamelyikének mentén dolgozó tudósok általában ellentmondásos következtetésekre jutnak a másik út választó kollégáikhoz képest, ahogy az például látszik az Új Kritika, illetve a Yale dekonstrukciós iskolájának követői közt a témáról kialakult, hosszú vitában. Sőt, maga Kierkegaard is „két radikálisan eltérő fogalmat dolgoz ki, és a szövegei olvasása során adódó egyik nehézség épp abból a tényből fakad, hogy a minősítések nélkül megjelenő *ironia* szó egymással felcserélhetően jelölheti bármelyiket”,¹³ írja Candace Lang, aki Kierkegaard kétféle fogalmát teleologikus kontra nem–teleologikus iróniaként különbözteti meg. Az utóbbit, amely „kizárja a dialektizálást”, humornak nevezi, hangsúlyozva, hogy nem tévesztendő össze Kierkegaard saját, „vallásos értelemben vett humor” fogalmával.¹⁴

A szinonimák és egyéb vonatkozó fogalmak más módon is bonyolítják a képet. Például *A temporalitás retorikája*¹⁵

¹² Candace D. LANG, *Irony / Humor*, John Hopkins University Press, Baltimore, MD, 1988, 1.

¹³ *Uo.*, 34.

¹⁴ *Uo.*, 35.

¹⁵ Paul DE MAN, *The Rhetoric of Temporality = Blindness and Insight*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1969, 187–228.

című tanulmányában Paul de Man hevesen érvel Peter Szondi iróniára vonatkozó elképzelései ellen; miközben Man saját érvelésének java része Charles Baudelaire *A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben* című esszéjén alapul, vagyis egy olyan szövegen, amely egyetlen egyszer sem használja az irónia szó francia megfelelőjét, az *ironie*-t. De az olvasó aligha hibáztathatja de Mant, hogy egy ide tartozó, bár más címkével ellátott gondolatmenetet von be a vitába, hiszen valóban sokat lehet megtudni az iróniáról más címszavak alatt. Arthur Koestler humorelmélete például, melynek középponti fogalma a bizsziáció – az a művelet, amely az elmében „korábban teljességgel elkülönült tapasztalati mátrixokat hoz kapcsolatba”¹⁶ – megvilágító erejűnek tűnik akkor is, ha az irónia szerkezetére és működésére gondolunk.

Úgy tűnik, az iróniát nem egyszerű kategorizálni sem horizontálisan, sem vertikálisan. Friedrich Schlegel számára az irónia a mindent magába foglaló, központi fogalom, míg Bergson fent említett *Nevetése* az iróniát egyszerűen a komikum számos aleteinek egyikeként kezeli. Hasonlóképp, az önirónia D. C. Muecke *Az irónia és az ironikus* témájáról írt, részletes monográfiájában¹⁷ mindössze kétszer említésre kerülő, technikai aletet, és Cleanth Brooks alapvető esszéje *Az irónia mint a struktúra princípiuma* lapjain is csak egyszer fordul elő mint a számos többi altípus egyike, mikor a szerző emlékezteti az olvasót, hogy „az irónia körébe, még a nyilvánvaló és hagyományosan elismert formáiban is, igen sokféle megközelítés tartozik: a tragikus irónia, az önirónia, a játékos

¹⁶ ARTHUR KOESTLER, *A teremtés*, ford. MAKOVECZ Benjamin, Európa, Budapest, 1998, 37.

¹⁷ DOUGLAS COLIN MUECKE, *Irony and the Ironic*, Methuen, London – New York, 1970.

irónia, a vaskos ironizálás, a csúfondáros vagy finom irónia stb.”¹⁸ Az utóbbi két példa jól mutatja az iróniáról szóló angol nyelvű szakirodalomban általános tendenciát, amely megkülönböztetés nélkül az irónia címszó alá foglalja az öniróniát is. Ezzel szemben számos kelet-európai kultúrában az önirónia saját jogán használatos, és az iróniával ellentétes értelmű szónak tűnik, ahogy azt például a román E. M. Cioran *Irónia és önirónia*¹⁹ című esszéjében látjuk; vagy a magyar Papp Richárd zsidó humorról szóló könyvében (*Miért kell Kohn bácsinak négy hűtőszekrény?*),²⁰ ami mindjárt a bevezető után a következő, címében is sokatmondó fejezettel kezdődik: *A hagyomány mintái és az önirónia*. Ahogy azt Norman Knox megjegyzi *Az irónia fogalma és kontextusa, 1500–1755* elemzésében: „a rétorok csaknem itt a piros, hol a pirost játszottak ezekkel a szakszavakkal – *irónia, szarkazmus, antiphraszisz, aszteizmosz, mycterismus és charientismus* –, hiszen az egyik útmutató *irónia* címszó alatt használt illusztrációja jó eséllyel tűnt fel másutt a *szarkazmus*, megint másutt pedig az *antiphraszisz* alatt.”²¹

A terminológia homályossága különösen szembeűnő a zsidó amerikai irodalomról szóló kritikai kontextusban, ahol burjánzanak az irónia és humor szinonimáit tartalmazó, hosszadalmas listák, amelyek viszont nem tisztázzák

¹⁸ CLEANTH BROOKS, *Irony as a Principle of Structure* (1949) = *Critical Theory Since Plato*, szerk. HAZARD ADAMS – LEROY SEARL, Harcourt, Jovanovich & Brace, New York, 1992, 1044.

¹⁹ EMIL MIHAIL CIORAN, *Irony and Self-irony* = *The Heights of Despair*, ford. IILICA ZARIFOPOL-JOHNSTON, Chicago University Press, Chicago, 1992, 91–92.

²⁰ PAPP RICHÁRD, *Miért kell Kohn bácsinak négy hűtőszekrény? Élő humor egy budapesti zsidó közösségben*, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2009.

²¹ NORMAN KNOX, *The Word Irony and Its Context. 1500–1755*, Duke University Press, Durham, NC, 1961, 36.

e szavak viszonyát. Például a kanonikus erejű Cambridge-kézikönyvek sorozat egyik vonatkozó kötete, *Az 1945 utáni amerikai próza kézikönyve* egyik fejezetében, Victoria Aarons *Zsidó amerikai próza* című tanulmányában a szerző nem használja az önirónia szót, viszont gyakorlatilag minden szinonimáját felsorolja.

A Roth szereplőire jellemző ironikus önparódia, önvád és a kísérlet önmaguk újrateemtésére Eli-jal kezdődik [...]. Saul Bellow számára az ironikus távolságtartás az az eszköz, amelynek révén a huszadik századi, posztindusztriális ember hangot adhat az amerikai, főleg a zsidó amerikai életet illető bizonytalanságának. Bellow szereplői tipikusan intellektuálisak, öntudatosan önreflektívek, humorosan parodizálják önmagukat, és hajlanak a szarkazmusra, a keserű iróniára és a bonyolult gúnyra.²²

Az ehhez hasonló felsorolásokból világosan látszik az igény a fenti többé-kevésbé szinonim kategóriák egész sorára éppen úgy, mint a zavarba ejtő hiányosság, hogy egymáshoz való viszonyuk nem tisztázott.

Amint az eddigiekből is látható, számos kísérletet tettek már az irónia szisztematikus áttekintésére. Kierkegaard doktori disszertációja; Wayne Booth *Az irónia retorikája* című könyve;²³ Muecke két műve: *Az irónia iránytűje*,²⁴ illetve *Az*

²² Victoria AARONS, *American Jewish Fiction = The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, szerk. John N. DUVALL, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, 132–133.

²³ Wayne C. BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago, 1974.

²⁴ Douglas Colin MUECKE, *The Compass of Irony*, Barnes & Noble, New York, 1969.

irónia és az ironikus; újabban Colebrook *Iróniája*; vagy magyarul Antal Évától a *Túl az irónián*²⁵ csak néhány a monográfia terjedelmű összefoglalók sorában, amelyek megpróbálják összegezni az iróniáról szóló gazdag és sokféle szakirodalom egészét, vagy legalább annak jelentős részét. A tendencia viszont szemlátomást a mindent magába foglaló, végső terminológiai rendszer felállítására tett kísérletek (Kierkegaard, Booth) felől inkább a kronológiai áttekintések (Muecke, Colebrook) felé mutat, amelyek elismerik, sőt örömmel fogadják az irónia többé-kevésbé összeegyeztethetetlen, alternatív megközelítéseinek egyidejű létjogosultságát, bár az utóbbi tendencia képviselői is többnyire megfogalmazzák saját álláspontjukat és preferenciáikat az általuk leírt kínálat széles spektrumán belül. Főleg, mivel ezeket a különféle iróniaelméleteket összehasonlító tanulmányokat olvasva látható, hogy az ellentmondásos nézetek ugyanazon elvont jellemzők sorából építkeznek, amelyeket eredetileg az *eiron*, és főképp az ősironista, Szókratész összetett alakjából és beszédmódjából absztraháltak. Csakhogy mindegyik elmélet különböző vonásokat emel ki, miközben másokat szükségszerűen visszaszorít vagy totálisan eltöröl, míg végül látszólag egymást kölcsönösen kizáró, de egyformán jogosnak tűnő definíciókra jutnak.

Mindezen többé-kevésbé teljes kortárs összefoglalók birtokában nem érzem szükségesnek, hogy újabb áttekintéssel bővítssem a már úgyszólván hosszadalmas listát; sem az nem lehet tisztem, hogy eleve kudarcra ítélt kísérletet tegyek az imént jelzett viták eldöntésére. Különösen Paul de Man megjegyzésének fényében, miszerint az irónia és a többi, fent emlí-

²⁵ ANTAL ÉVA, *Túl az irónián*, Kijárat, Budapest, 2007.

tett vonatkozó fogalom kétértelműségei magának az iróniának a természetéből fakadnak. „Az irónia nem trópus többé, hanem minden tropologikus megismerés dekonstruktív allegóriájának szétbomlása, azaz más szóval a megértés szisztematikus szétbomlása.”²⁶ Így hát annak meghatározására szorítkozom, hogy ebben a dolgozatban milyen értelemben használom az irónia, önirónia és humor szavakat.

Az irónia Linda Hutcheon szerint úgy működik, „mint a kacs / nyúl kép”, mert az elme „az irónia értelmezésekor a kimondott és a kimondatlan között oscillál”.²⁷ Az általa említett kétértelmű rajzot először egy 1892-es német nyelvű vicclapban publikálták, majd Ludwig Wittgenstein tette

Welche Thiere gleichen ein-
ander am meisten?



Raninchen und Ente.

Melyik két állat hasonlít egymásra a leginkább?

A nyúl és a kacs.

²⁶ Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2006, 349.

²⁷ Linda HUTCHEON, *Irony's Edge. The Theory of Politics and Irony*, Routledge, New York, 1994, 57.

híressé, Hutcheon pedig *Az irónia éle. Az irónia elmélete és politikája* című könyvében elemzi részletesen az ironikus szerkezetet, azaz „a különböző jelentések oscilláló, mégis egyidejű befogadását”²⁸ vizualizáló példaként.

A fent idézett szerzők közül többen két, alapjaiban eltérő típusú iróniát különböztetnek meg. Wayne Booth például így ír:

az alapvető különbség a stabil iróniák és azon iróniák között, amelyek esetén az általuk kifejezett vagy sugallt igazság nem olyan stabil, az, hogy az irónia által felfedett romokból az utóbbit nem lehet stabilan rekonstruálni. [...] [Az instabil irónia esetén] a szerző – már amennyire azonosítható egyáltalán, és gyakran valóban igazán kivehetetlen – megtagadja, hogy kinyilvánítson *bármiféle* saját álláspontot, akár csak a finom utalás szintjén is, vagy akár annak ellentétéképp, amit iróniája élénken tagad. Az egyetlen biztos állítás a tagadás, amely beindítja az ironikus játék egészét [...].²⁹

Úgy tűnik, Candace Lang igen hasonló megfontolások mentén indokolja fent említett terminológiai javaslatát a (nagyjából Booth stabil iróniájának megfeleltethető) *irónia*, illetve a (nagyjából Booth instabil iróniájának megfeleltethető) *humor* szavak használatára.

Az ironikus szöveg elsősorban „kifejező”, amit úgy értek, hogy szándéka valamely üzenet továbbítása, egy elképze-

²⁸ *Uo.*, 64.

²⁹ BOOTH, *I. m.*, 240.

lés közlése, vagy egy gondolat, avagy érzélem kifejezése. [...] Ha az ironikus azt választja, hogy ezt az üzenetet a „direkt”, álláspontját egyenesen kifejtő szerzőnél kevésbé közvetlen módon közli, attól még munkája potenciálisan értelmezhető, és általában tartalmaz utalásokat arra nézve, hogyan olvasandó. [...] A humorista azzal a meggyőződéssel ír, hogy a nyelv *mindig* alapvető meghatározó tényezője a gondolatnak [...], így fontosabbnak tartja annak szemantikai kétértelműségeit és konnotatív rezonanciáit felfedezni és aktualizálni, mint azokat korlátozni vagy elnyomni.³⁰

Lang időben szétválasztja a két fogalmat, és a humort a posztmodernnel, míg az iróniát a – nagyon széles értelemben vett – modernizmussal kapcsolja össze.³¹ Én ezzel szemben inkább Ernst Behlerrel értek egyet, aki az irónia két radikálisan eltérő értelmezésének szétválását jelentő fordulópontot Friedrich Schlegel *Fragmentumainak* közléséhez datálja.

Közmegegyezés szerint a tizennyolcadik század végén került sor az irónia döntő kiterjesztésére alapvető kritikai fogalommá, ami egybeesett a romantikus irodalomélet kialakulásával. Addig az iróniát javarészt alakzatnak tekintették, amely a retorika körébe tartozott, és az egyértelmű definíciót is adott rá. [...] [Később azonban] az irónia tulajdonképpen azonossá vált a költészet önreflexív stílusával, amelyet a romantika idején kezdtek hang-

³⁰ LANG, *I. m.*, 5–6.

³¹ Lásd *Uo.*, 14.

súlyozni, és az irodalmi modernitás idején vált meghatározó jeggyé [...].³²

A jelen dolgozatban az *irónia* szót annak retorikai értelmében használom (hasonlóan Booth *stabil irónia*, Lang *irónia* vagy Behler preromantikus *irónia* fogalmaihoz), azaz olyan, változó terjedelmű retorikai alakzatként, amelynek elsődleges értelme szemlátomást konfliktusba kerül a kontextussal (amelybe beletartozik nemcsak a szöveggörnyezet, hanem az odaértett olvasónak a szerzőre és az adott helyzetre vonatkozó háttértudása is), így rámutat egy második, azonosítható, ironikus értelmezés szükségességére.

Fontos a „*résztevők konstellációja*”, Katharina Barbe terminusával élve.³³ Az ő megkülönböztetése szerint „háromféle résztvevő van: a beszélő vagy ironikus; az áldozat vagy hallgató; és az (értékelő) közönség. Nem minden résztvevőnek szükséges jelen lennie ahhoz, hogy a helyzet ironikus legyen. A beszélő vagy ironikus jelenléte azonban kötelező, míg a másik két résztvevő (az áldozat vagy a közönség) egyike távol maradhat, mindkettő azonban nem”.³⁴ Barbe nyelvészeti elemzése az irónia lefordíthatóságán kívül egy másik fontos tényezőre is felhívja a figyelmet: az ironikus beszélőnek mindig az a szándéka, hogy valamiféle kritikának adjon hangot.³⁵ Más szóval az irónia mindig nevetésben tetőzik valaki vagy valami: az irónia áldozata kárára, legyen az akár személy, akár személytelen jelenség. Vagy, ahogy

³² Ernst BEHLER, *Irony and the Discourse of Modernism*, Washington University Press, Seattle–London, 1984, 73.

³³ Katharina BARBE, *Irony in Context*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia, 1995, 80.

³⁴ *Uo.*

³⁵ *Uo.*, 30.

Linda Hutcheon fogalmaz: „az irónia hierarchiát teremt azok között, akik használják, akik »veszik a lapot«, és akik nem – ez utóbbiak helyezkednek el legalul”.³⁶ Szintén ő idézi Ross Chamberst: „bár nevetést vált ki, az irónia egyszersmind a hierarchia és alárendeltség, az ítékezés, sőt, talán még az erkölcsi fensőbbiség fogalmait is előhívja”.³⁷ Chambersszel némiképp vitatkozva ugyan, de Hutcheon maga is érzékeli annak szükségességét, hogy szétválasszuk az irónia két, radikálisan eltérő esetét, tegyünk distinkciót:

az új ellenzéki pozíciót megfogalmazó, esetleg építő jellegű irónia, illetve az inkább negatív es relativizáló irónia között. Ezen érv szerint az utóbbi esetben (Chambers 1990) ez [az irónia] annak a rendszernek a terméke, amely az irónia célpontját jelenti a szó negatív értelmében egy rendszeren kívüli nézőpontból. Az ironikus kívül áll, hatalmi pozíciót foglal el (vagy legalábbis takarja sebezhetőségét). Ezzel szemben az irónia konstruktívabb avagy „építőbb” működése esetén a célpont maga a rendszer, amelynek az ironikus szintén része. Ilyenkor az irónia megpróbálja „arra használni a rendszert, kihasználva annak összes játékterét, hogy megváltoztassa a végkifejletet, vagyis más terméket állítson elő a rendszer” (Chambers 1990:21). Bármennyit beszélünk is látszólag kirekesztő és véglegesítő irónia, illetve a viszonyulást kifejező és relativizáló irónia közti különbségről, az irónia politikája sosem egyszerű vagy egyértelmű.³⁸

³⁶ HUTCHEON, *I. m.*, 17.

³⁷ ROSS CHAMBERS, *Irony and the Canon*, Profession 90, MLA, 1990, 18. Idézi HUTCHEON, *I. m.*, 16–17.

³⁸ *Uo.*, 16.

A fenti gondolatokat követve a stabil értelmezhetőségre törekvő, kívülállóként artikulált és kirekesztő *iróniával* ellentétben az *öniróniát* azoknak az eseteknek a jelölésére használom, amikor az irónia áldozata maga a beszélő vagy a szerző, így mind a jelentés, mind a megszólaló szubjektum kétségessé és töredékessé válik (mint Boothnál az *instabil irónia*, Langnál a *humor*, Behlernél a Schlegel utáni *irónia*, Hutcheon szövegében pedig a *relativizáló irónia* esetén). A gesztus, amely tagadja a látszólagos jelentést, anélkül, hogy világosan jelezné, mi a lefordítható, „ellentétes” konnotáció, számos lehetséges értelmezés irányába nyitja meg a szöveget, és az (ismét a szó legtágabb értelmében vett) kontextusra támaszkodva kérdőjelezi meg a nyilvánvaló olvasatot. Míg a retorikus irónia lehetővé teszi a beszélő számára, hogy az irónia áldozatához képest hatalmi pozícióba kerüljön a konszenzuális, végső másodlagos értelmezés révén, amelyben osztozik a hallgatósággal, addig az önirónia végtelenül előtérbe hozza a szubjektum instabilitását és kettős vagy bizonytalan természetét. Azaz míg az irónia esetében a második, rejtett jelentés világosan a szó szerinti jelentés fölé helyezendő, az önirónia függőben hagyja a dilemmát, mivel egyik értelmezés sem erősebb a másikonál. Ez a megközelítés lehetővé teszi a szerző számára, hogy rámutasson a bonyolult helyzetek kétségeire és megkérdőjelezhető elmeire, valamint utaljon a megfelelő párhuzamokra, anélkül, hogy eltörölné az adott eset egyediségét azáltal, hogy az olvasónak felkínál egy azonnal hozzáférhető, megint hamisan általánosító választ.

Azért választom az *önirónia* szót a fent említett többi alternatíva (pl. Booth *instabil iróniája* vagy Lang *humora*) helyett, mert elismerem az igényt a kétféle irónia megkülönböztetésére, de egyik fenti javaslattal sem tudok maradéktalanul

egyvetérteni. Booth kizárólag strukturalista megközelítésének korlátait, főleg az instabil irónia tekintetében, több posztstrukturalista szerző kimutatta, főképp Paul de Man vagy épp Lang. Másfelől Lang humorértelmezését kissé félrevezetőnek érzem. Nem csupán azért, mert nem tűnik elég használhatónak, ahogy Kierkegaard vallásos értelemben vett „humour” szavát a saját „humor” szavától pusztán ortográfiai eszközökkel igyekszik megkülönböztetni – ami ráadásul kizárólag az angol és amerikai helyesírási hagyomány eltérése miatt használható megoldás, más nyelvre lefordíthatatlan –, hanem azért is, mert a Lang interpretációja szerinti humor esetén a jelentés pluralitása mindig a beszélő szubjektum bizonytalanságából fakad. Csakhogy számos olyan szituáció adódik – a szójátékon alapuló viccektől kezdve a képregény műfajában szokásos vizuális humor egyes megnyilvánulásaiig – amikor a szerzőnek vagy a beszélőnek nincs különösebb jelentősége, a hatás mégis humoros. Így az *irónia* és az *önirónia* szavakat azon szövegek leírására tartom fenn, amelyekben a beszélő vagy író pozíciója lényeges, a két fogalom közt pedig a jelentés egysége versus pluralitása, valamint a szubjektum pozíciójának stabilitása és fölénye versus bizonytalansága alapján teszek különbséget. Ez különösen észszerűnek tűnik, ha figyelembe vesszük, hogy az *önirónia* mint az *iróniával* ellentétes fogalom máris széles körben használatos a magyar irodalomkritikában, illetve több közép-európai nyelvben is, amelyek a témához relevánsak, hiszen a zsidó amerikai irodalom kettős hátterű szubkultúra: egy eredetét – pontosabban több évszázadnyi, közvetlen előzményét – tekintve közép-európai hagyomány, amit angolszász keretek közt értelmeztek újra.

Az irónia és önirónia mellett szükségesnek tűnik egy szélesebb, mindent felölelő fogalom bevezetése is, mint Baudelaire vagy Bergson *komikuma* vagy a Schlegel utáni *irónia*, amely alkalmas rá, hogy magába foglalja az összes, nevetést kiváltó jelenséghez kötődő, többé-kevésbé szinonim szavakat. A *humor* megfelelő választásnak ígérkezik, mert széles körben használatos verbális, vizuális vagy drámai természetű példák esetén, amikor a beszélő nem azonosítható, vagy nem lényeges. Csakhogy az irónia és az önirónia kontrasztjához hasonlóan érzékelhető az ellentét a humor és a komikum között is. A *komikum* szó valamiféle fölényt implikál Arisztotelész óta, aki *Poétikájában* így fogalmaz: „a komédia [...] a hitványabbak utánzása, nem a rosszaságé a maga egészében, hanem a csúfságé, amelyhez hozzátartozik a nevetség is”.³⁹ Hasonló megközelítéssel találkozunk Bergsonnál és Baudelaire-nél is, hiszen fent említett tanulmányaikat mindketten annak az elemien komikus jelenetnek az elemzésével kezdik, amikor egy ember elesik az utcán, és mások emiatt kinevetik. Az irónia a beszélő fölényes pozícióját fejezi ki (amelyben gyakran osztozik a közönség) az irónia áldozatához képest, míg a komikum az (odaértett) közönség fölényén alapul a komikus jelenet résztvevőihez képest. Ezzel szemben a humor, akár csak az önirónia, vagy semleges a kommunikatív szereplők vertikális rangsorának tekintetében – ahogy Koestler fent említett bizsziációs elméletében, ahol össze nem illő, de egyaránt jogos mátrixokról beszél – vagy, még inkább, egalitárius természetű, ahogy azt a vallásos humor fogalmában is hangsúlyozza Kierkegaard vagy André Comte-Sponville, aki

³⁹ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János, Lazi, Szeged, 2004, 14.

a vallásos erények közé sorolja a humort, mivel annak lényeges eleme a részvét.⁴⁰

Következésképp a nevetést keltő narratív helyzetek elemzésénél a *komikum*, illetve *humor* szavakat általános fogalmakként használom, attól függően, hogy a nevetés inkább hierarchikus indíttatású, vagy mellérendelő diszkrepanciából fakad. Ezzel a megosztással párhuzamosan pedig az *irónia* versus *önirónia* terminusokat akkor alkalmazom, ha a beszélő vagy író pozíciója fontos.

⁴⁰ Lásd André COMTE-SPONVILLE, *Kis könyv a nagy erényekről*, ford. SÁLY Noémi, Osiris, Budapest, 2005, 252–264.

2.2. Huszadik századi zsidó amerikai próza

„Ki a zsidó?” – kérdezi Simon N. Herman *Zsidó identitás* című könyve egyik fejezetének címében. Válaszul Herman részletesen elemez két, némiképp ellentmondásos izraeli bírósági döntést. Az első esetben egy Daniel testvér nevű kérelmező, aki zsidóként született, de a második világháború során kikeresztelkedett, és szerzetes lett, 1962-ben izraeli állampolgárságért folyamodott a Visszatérési Törvény alapján. Az izraeli Legfelsőbb Bíróság elutasította az állampolgársági kérelmét arra hivatkozva, hogy „az a zsidó, aki kikeresztelkedett, nem tekinthető zsidónak”. Mindazonáltal a „végső ítéletben Silbert bíró megemlítette, hogy a vallási törvény szerint Daniel testvér kikeresztelkedése nem törölte el zsidóságát. Bizonyos szempontból továbbra is zsidónak tekinthető”, összhangban a *halacha* (a zsidó vallási törvény) útmutatásával, amely szerint „egy személy akkor zsidó, ha zsidó anya szülötte, vagy az előírt módon betért a judaizmusba”.⁴¹ A bíróság érvelésének kétértelműsége abból fakad, hogy elutasításukat az identitás vallási kritériumára alapozták, miközben ellentmondanak ugyanazon vallás törvénykönyve vonatkozó szabályának. Herman összegzi a heves vitát, amelyet az általa vizsgált eset keltett a közvéleményben, és felhívja a figyelmet a végső definíció lehetetlenségére.

A zsidó etnikai identitás szerkezetét illetően alapvető fogalmi különbségek merültek fel; a vita egyes résztvevői

⁴¹ Simon N. HERMAN, *Jewish Identity*, Transaction Publishers, New Brunswick, 1989, 78.

megpróbálták szétválasztani a „vallásos” és a „nemzeti” összetevőket, míg mások ragaszkodtak hozzá, hogy ezek nem bogyozhatók szét. Míg abban a tekintetben széles körben egyetértettek, hogy szükség van [...] közösen elfogadott kritériumra (amely Izraelben és a diaszpórában egyaránt alkalmazható) annak tekintetében, hogy ki a zsidó, kérdésessé vált, milyen szinten észszerű „a zsidó *identitásról*” beszélni, mintha az egy mindenütt egyformán létező entitás volna; [...] [A] változatokat elnézve [...] megfelelőbbnek tűnik egy pluralisztikus zsidó társadalomról gondolkodni, amely *többféle* zsidó identitást is elképzelhetőnek tart.⁴²

Úgy tűnik, hogy a kulcsmozzanat mind Herman, mind Silbert bíró megközelítésében a „bizonyos szempontból”. Ezzel összhangban nem próbálom megadni a zsidó amerikai irodalom végső definícióját, mivel mindegyik összetevő lehetséges értelmezéseinek száma végtelen, és nem lehet olyan határokat meghúzni e területeken, amelyek ne volnának joggal megkérdőjelezhetők. Mindazonáltal határookra mégiscsak szükség van egy értekezés kereteinek tisztázásához, ezért alább leírom, mit kívánok vizsgálni „huszadik századi zsidó amerikai próza” cím alatt, annak feltételezése nélkül, hogy e szavakat ne lehetne joggal és lényegesen másképp értelmezni egy másik helyzetben.

Az „amerikai zsidó” helyett a „zsidó amerikai” jelzőt választottam, a kanonikus *Zsidó amerikai irodalom. Norton antológia Általános bevezetőjével* összhangban, amelyben a szerkesztők rávilágítanak, hogy a jelzőknek ez a sorrendje

⁴² *Uo.*, 81.

azt sugallja, hogy a „zsidó amerikai irodalom” elsősorban az „amerikai irodalom” szélesebb kontextusában értelmezendő, együtt a többi olyan alkategóriával, mint az „afrikai amerikai” vagy a „bennszülött amerikai” irodalmak.⁴³ Nem elhanyagolható persze a zsidó amerikai irodalom eleven kapcsolata a másik kínáló szélesebb kategória, a zsidó irodalom munkáival és irányzataival sem, de erre csak periférikusan hivatkozom.

Hasonló szellemben és szintén gyakorlati okokból csak olyan írókat tanulmányozok részletesen, akik életművük nagy részét angolul írták, bár az első generációs bevándorló zsidó szerzők első „nagy hulláma”, mint például Abraham Cahan vagy Avrom Reyzen az USA-ba érkezésük után is jiddisül írtak és publikáltak – néhányan az angol mellett, mások ahelyett. Mégis érvelni lehet amellel, hogy a zsidó amerikai irodalmat az amerikai irodalom fősodra csak attól a pillanattól ismerte el és integrálta, amikor a szerzők jiddisről angolra váltottak. Isaac Bashevis Singer pályája jól kézzelfoghatóan illusztrálja ezt a váltást, ezért is döntöttem úgy, hogy részletesen foglalkozom az életművével, bár egész életében jiddisül írt. Viszont számos könyvét először angol fordításban jelentette meg, és a fordítást maga a szerző is ellenőrizte, így tehát nem akkora kivétel a nyelvre vonatkozó kritérium alól, mint első pillantásra tűnik.

A zsidóságot illetően a vallásos vagy genealógiai kritériumok rendkívül bizonytalanok, ahogy azt Daniel testvér példáján is láttuk, sőt, akár kockázatosan baljósoknak is tekinthetők, amennyiben felidézhetik a második világháborút

⁴³ Lásd *Jewish American Literature. A Norton Anthology*, szerk. Jules CHAMETZKY – John FELSTINER – Hilene FLANZBAUM – Kathryn HELLERSTEIN, Norton & Company, New York, 2001.

diszkriminatív törvényeit. Így inkább a szövegre figyelek, mint a szerzőre, azaz olyan műveket elemzek, amelyekben a zsidó örökség és kultúra fontos, a beszélő részéről sajátjaként vállalt elemként jelenik meg tematikus szinten. Ez a megközelítés összhangban van azzal, amit Tresa L. Grauer javasol „*A változó azonos*”. *Kortárs zsidó amerikai identitások narratívái* című esszéjében.

A „zsidó” [...] a kortárs zsidó amerikai irodalomban [...] az identitás erőteljes szóképeként működik. [...] Nem annyira valamiféle „autentikus igazságot” állít a zsidó létről; ha bármi is zsidó az általam vizsgált irodalomban – éppúgy, mint a fiktív szerzőkben, akiket ide sorolunk –, az abban az igényben jelentkezik, hogy a zsidóságot a zsidó narratív tradíció újragondolásában találja meg.⁴⁴

Természetesen a tárgyalt írók többségének motivációja e témák választásában az, hogy zsidó családból származik, és sokuk reflektál is erre önéletrajzi írásaiban. De ezekre a nem irodalmi szövegekre csak másodlagos forrásként fogok hivatkozni, mivel a dolgozat fókuszában az a zsidó nézőpont áll, amely a fikciós szinten belül manifesztálódik.

Ez átvezet a következő kérdéshez, vagyis hogy milyen értelemben használom a próza szót. Az irodalom, különösen posztmodern szempontból, elképesztően széles fogalom, amelybe gyakorlatilag bármely szöveget beleérthetünk a szépirodalomtól a popkultúra termékein át a dokumentarista művekig. Emiatt használom a próza szót, hangsú-

⁴⁴ Tresa L. GRAUER, *The Changing Same. Narratives of Contemporary Jewish American Identity = Mapping Jewish Identities*, szerk. Laurence J. SILBERSTEIN, New York University Press, New York – London, 2000, 42.

lyozva, hogy a könyv elsődleges témája a képzelet alkotta művek elemzése, és a dokumentumirodalom darabjaira, így az esszékre, interjúkra és közvetlen tanúságtételekre – amelyek például a holokausztirodalom tekintélyes részét adják – csak kiegészítésképp hivatkozom. Szintén a hatalmas terület leszűkítése érdekében döntöttem úgy, hogy a költészetet és a drámát egyaránt kizárom a vizsgálatból, eltérő okokból. A zsidó amerikai költészet impozáns korpuszában messze kevesebb az irónia, önirónia és a humor, mint a zsidó amerikai prózában. Ezzel szemben a drámában rengetegszer előfordulnak ezek a jelenségek, de a darabok vizsgálata szükségszerűen vezetne el a színpadi előadások és – főképp az amerikai kultúrában – a filmek elemzéséhez, ahol a vizuális elemek és az előadás további összetevőinek taglalása könnyen elterelné a figyelmet érdeklődésem elsődleges céljától, az írott szépirodalmi szövegtől. Hasonló okokból nem vizsgálom a vicceket sem, mivel ezek elsősorban a szájhagyományhoz tartoznak, bár számos könyv terjedelmű írás rögzítette és tárgyalta a zsidó humort. Mindazonáltal ezek a korlátok nem jelenthetik azt, hogy a fent elsorolt műfajokat minden áron figyelmen kívül hagyom.

A jelen tanulmány keretein kívül esik, hogy megkíséreljek teljes áttekintést adni a kihagyott területekről, és az ide tartozó szövegeket sem fogom részletesen elemezni. Mégis, az irónia, önirónia és humor olyan erőteljesen építenek az eltérő paradigmák találkozásának dinamikájára, hogy e tanulmány számos prózapéldájának elemzéséhez szükség van olykor a vonatkozó költészeti vagy filmes kontextusokra tett utalásokra, valamint említtem néha a nem zsidó amerikai, illetve a zsidó, de nem amerikai kultúrák párhuzamos jelenségeit is. Mindezen utalásokat csak az érvelés fő vonula-

tának támogatására használom, a szomszédos területeket illető teljesség igénye nélkül, és a rokon műfajok – elsősorban a dokumentarista irodalom, a vallomások esszéi, illetve versek – néhány reprezentatív darabjának elemzését illetően igyekszem az egyes témákat bevezető, a tágabb kontextust bemutató alfejezetekre szorítkozni.

Végül tisztáznom kell, mit értek huszadik századon. Ahogy említettem, a zsidó amerikai irodalom jelentős része a huszadik század első évtizedeiben még jiddis nyelven született, bár előfordultak már jelentős teljesítmények angolul is, mint például Henry Roth első regénye, a *Mint egy álom*,⁴⁵ míg számos zsidó családba született szerző, például Gertrude Stein a korszak legjelentősebb angol nyelvű könyveit írta meg anélkül, hogy különösebben foglalkoztak volna zsidó témákkal. Következésképp, nyilvánvaló, de bonyolult történeti okokból, amelyekről a következő fejezetben lesz részletesebben szó, az angol nyelvű zsidó amerikai irodalom a második világháborút közvetlenül megelőző és azt követő években indult virágzásnak, és napjainkig kiemelkedő szövegeket állít elő. Így a század első felének jelenségeit a háborút követő évtizedekhez képest aránylag röviden tekintem majd át. Az idővonal másik végén álló 2000 mint pusztaszám sem tűnik elégséges oknak, hogy megálljak a huszadik század utolsó éveiben induló, izgalmas és máig tartó irányzatok vizsgálatában. Így néhány, már a huszonegyedik században született könyvről is szót ejtek majd.

Összegzésképp tehát célom e könyvben olyan angol nyelvű prózai művek elemzése, amelyeknek szerzői pályájuk

⁴⁵ Henry Roth, *Call It Sleep*, Robert O. Ballou, New York, 1934.

legalább egy jelentős részét az USA-ban töltötték a huszadik század folyamán, és fikciós prózájuk tematikus szintjén foglalkoznak a zsidó kulturális örökséggel. A következő fejezetekben az alábbi kérdésekre keresem a választ. Mik azok a témák, amelyeket a zsidó amerikai szerzők gyakorta ironikus, önironikus vagy humoros módon mutatnak be? Természetesen a zsidó amerikai irodalom máris hatalmas korpusza lehetetlenné teszi, hogy egyetlen könyv az *összes* ilyen témát felsorolja. Ezért néhány olyan motívumra fogok koncentrálni, amelyek több jelentős szerző írásaiban visszatérnek, előzetesen elismerve, hogy válogatásom némiképp szubjektív, és messze nem végső érvényű, így további példákkal kiegészíthető. Mégis, a három nagy tematikus terület, amelyekre ez az írás kitér, máris bőséges példát ad a szoros olvasaton alapuló elemzéshez, és lehetővé teszi a második és még fontosabb kérdés tanulmányozását: vagyis annak elemzését, hogy az irónia, az önirónia és a humor hogyan működik ezekben a szövegekben. A fenti részletes vizsgálódások eredményeképp végül megkísérlek választ adni az utolsó és legfontosabb kérdésre. Nevezetesen arra, hogy milyen többletjelentéseket, árnyalatokat és aspektusokat ad hozzá az irónia, önirónia és humor konkrétan a vizsgált szövegekhez, illetve a zsidó amerikai prózához általában. Főképp, mivel annak megfigyelése, hogy a három irodalmi fogalom hogyan helyezi át a hangsúlyokat a szépirodalom egy részterületén, a zsidó amerikai prózában, maguknak a fogalmaknak a természetéről is sokat elárulhat.

3. A bevándorló: az identitás transzformációi

3.1. Bevezetés: generációk

A generáció a zsidó amerikai irodalom egyik kulcszava, akárcsak a többi bevándorló csoport esetében. A szó jelentése azonban ebben a szubkultúrában messze nem egyértelmű. Két többé-kevésbé ellentétes irányú változásra utal, amelyek kronologikusan követik egymást, de részben átfedésben is vannak. A szó egyik értelmében a generációk számlálását az Európából az Egyesült Államokba frissen érkezett bevándorlóval kezdhetjük, többnyire a tizenkilencedik század végén vagy a huszadik század első évtizedeiben. Az archetipikus családtörténetben az első generációs ortodox zsidók ragaszkodnak a hagyományhoz: jiddisül beszélnek, betartják a vallási előírásokat, és idejük jelentős részét a *gettó* aránylag zárt közösségében töltik, ami a *stetl*, vagyis a számottevő zsidó lakosságú európai kisváros amerikai nagyvárosi változatának tekinthető. A második generáció integrációs erőfeszítéseinek célja a beilleszkedés a többségi társadalomba: e nemzedék tagjai inkább angolul beszélnek, a *jesíva*, azaz a héber nyelvű vallásos iskola helyett világi egyetemre járnak, lazábban tartják be a vallás előírta szabályokat, és egy-egy jobb állás kedvéért kiköltöznek a *gettóból*. A harmadik és az őket követő generációk pedig a második nemzedék által kijelölt irányba haladnak tovább: fokozatosan elfelejtik a jiddis, majd a héber nyelvet, nem járnak zsinagógába, mind ritkábban ülik

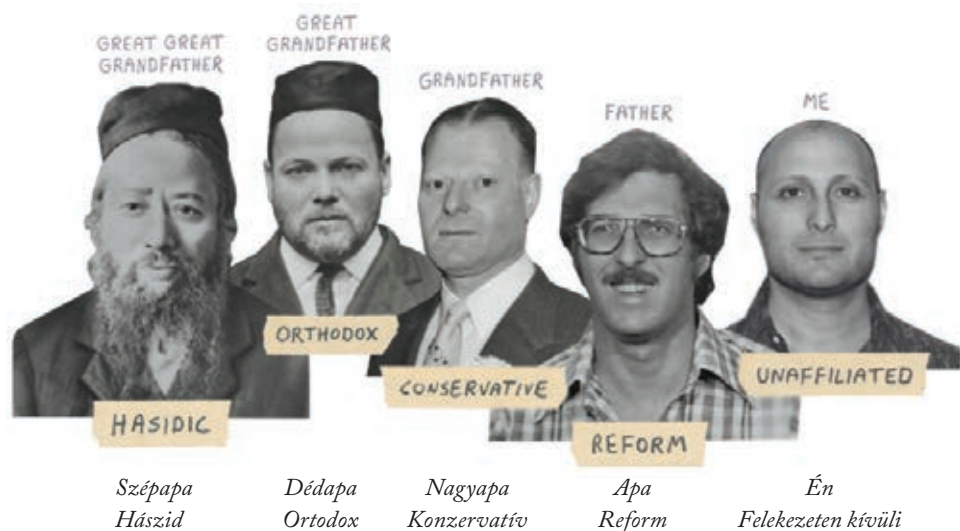
meg a vallásos ünnepeket, áthágnak a kóser étkezés szabályait, és egyre többször kötnek vallási szempontból vegyes házasságot. E folyamat során a huszadik században általános szekularizációs tendencia egybeesik az etnikai kisebbség integrációs törekvéseivel, ami összességében abba az irányba mutat, hogy a zsidó identitás teljesen feloldódjon az összamerikai identításban. Ezt a transzformációs folyamatot és a vele óhatatlanul együtt járó nemzedéki konfliktusokat számos irodalmi mű mutatja be igen részletesen, az első generációs Abraham Cahan 1917-ben megjelent, *David Levinsky felemelkedése*⁴⁶ című bevándorló-regényétől vagy Anzia Yezierska novelláitól kezdve a második nemzedékbe tartozó szerzők, például Saul Bellow vagy Tillie Olsen munkáin át a harmadgenerációs Philip Roth *A Shylock-hadművelet* című regényének következő részletéig.

A héberiskola végeredményben nem is volt iskola, csak része annak az alknak, amelyet a szüleink kötöttek az ő szüleikkel, a lekenyerezés, amellyel megbékítették az idős nemzedéket, mert a nagyszülők olyan zsidónak akarták unokáikat, amilyenek ők voltak: a régi, ezeréves szokásokhoz kötött zsidóknak, és póráz is volt az iskola, amellyel visszafogták a kapálódzó ifjakat, akik fejükbe vették, hogy úgy lesznek zsidók, ahogy azt háromezer éves történelmünkben soha senki nem mert: amerikai angolt beszélve, és úgy is gondolkodva: *kizárólag* amerikai angol módon, az ezzel járó hitehagyással együtt. Elnyomott szüleink, szegények, két tűz közé szorultak ebben a klasszikus

⁴⁶ Abraham CAHAN, *The Rise of David Levinsky*, Harper & Brothers, New York, 1917.

amerikai mogyorózásban: közvetíteni próbáltak a stétben születettek és a Newarkban születettek között, elszenvedve mindkét fél pofonjait...⁴⁷

A fent leírt asszimilációs folyamat egyik legtömörebb illuztrációját Elliott Malkin családi fotókból készített montázsja nyújtja, amelyben minden nemzedék képviselőjét a judaizmus egyik irányzatának címkéjével látja el, az egész mű címe pedig: *Hogyan veszítsük el a vallásunkat könnyedén, 5 lépésben.*⁴⁸



⁴⁷ Philip ROTH, *A Shylock-hadművelet. „Vallomás”*, ford. Mészáros Görgy, Helikon, Budapest, 1995, 338.

⁴⁸ Elliott MALKIN, *How to Lose Your Religion in 5 Easy Steps*, <http://dziga.com/how-to-lose-your-religion-in-5-easy-steps/>.

A kollázs összetett humora számos tényező eredménye. Először is a cím maga a Csináld magad! (Do It Yourself) brosúrák nyelvét idézi, amelyek általában arra adnak tippeket, hogy az olvasó hogyan javíthatna meg vagy hozhatna létre valamit, míg a Malkin által leírt eljárás épp az ellenkező irányba tartó folyamatot ábrázol. Ráadásul a Csináld magad! többnyire fizikai munkavégzéshez ad ötleteket, Malkin viszont az emberi lét legspirituálisabb aspektusára, a vallásra reflektál. Mindamelllett az élet két, látszólag szószakoztatóan összeegyeztethetetlen szintje közt vont párhuzam nagyon is találónak tűnik, ha arra gondolunk, hogy a Csináld magad! és a családtörténet centruma egyaránt az otthon, hiszen mindkettő nagyszabásúbb és általánosabb rendszerek személyes verziója. Sőt e párhuzamot akár megvilágító erejűnek is tarthatjuk, hiszen az identitás átalakulásának aktív természetére hívja fel a figyelmet, hangsúlyozva, hogy e változásoknak az egyén nem csupán elszenvedője, hanem felelős, cselekvő alanya is. Malkin választása különösen helyénvaló abból a szempontból is, hogy a Csináld magad! a „self-made man”, az önerejéből boldoguló ember alapvetően amerikai mítoszának mindennapi megnyilvánulása, és Malkin e műfajt kiforgatja ugyan, mégis családja amerikanizálódásának leírására használja fel.

A kollázs egyúttal önironikus. A címben Malkin saját maga és családja teljesítményét veszteségként összegzi, mégis, álláspontja több értelmezési lehetőséget hív elő a fokozatosan és végérvényesen elveszített vallás fölött érzett gyász érzésénél. Fogalmilag a családi tabló a családfa modelljét követi, amennyiben neveket és arcképeket mutat. Csakhogy a családtagokat időrendileg nem függőlegesen helyezi el, a legidősebb ismert őst vagy a családfa tetejére

írva – mintegy ezzel jelezve kitüntetett állapotát –, vagy legalulra, mint egy valódi fa gyökerét vagy törzsét, azt sugallva, hogy a későbbi nemzedékek tagjai tekintendők a gyümölcsnek, azaz a család összesített erőfeszítései beteljesülésének. E lehetőségekkel ellentétben Malkin ábrázolása horizontális elrendezésű: a generációk egy képzeletbeli idővonal mentén sorakoznak egymás mellett, és egyikük sem foglal el domináns pozíciót. Sőt, szinuszhullámra emlékeztető alakzatba rendeződnek, sejtetve, hogy a folyamatot nem egyszerű, egyenes vonalként érdemes elképzelni, amely az első ősatyától mint fix kezdőponttól egy adott irányba vezet, sokkal inkább egy bizonyos tartományon belüli, állandó oscillálásról van itt szó. Ez a megjelenítés vizuálisan érzékelteti, hogy a judaizmus névcímekben feltüntetett, különféle irányzatai nem annyira a vallás elsatnyulásának egymást követő fázisai – ahogy azt a cím sugallta –, sokkal inkább a hit egyenjogú és egyidejűleg létező változatai, ahogy az a kortárs zsidóság körében ténylegesen a helyzet.

Következésképp Malkin saját „felekezeten kívüli” álláspontja, amely a cím szerint a végső veszteséget lenne hivatott jelölni, úgy jelenik meg, mint ugyanannak az örökségnek egy újabb, vállalható verziója, amelynek kapcsán a szerző állításának két lehetséges értelmezése – a hagyomány elvesztése, illetőleg életben tartása – kölcsönösen megkérdőjelezi egymást. Maga a szóválasztás: „felekezeten kívüli”, szintén ezt a többértelműséget fokozza, hiszen a beszélő egyfelől épp azt jelenti ki a textuális szinten, hogy Elliott Malkin saját bevallása szerint semmilyen egyházi szervezetnek sem tagja. Egyszersmind azonban vizuálisan egy családi tabló részeként ábrázolja magát, amelyen hozzátartozóit rendre egy és ugyanazon vallás különféle változatainak képviselőiként ne-

vezi meg. A kollázs alatt minden szereplő portréját rövid életrajzzal egészíti ki. A sajátját a következő sorokkal zárja: „Elveszítetted a vallásodat, de továbbra is erős a zsidó identitásod”. A vallási és etnikai-kulturális identitás e megkülönböztetése ad ugyan némi magyarázatot a zsidó identitás bonyolult természetére, amit a fenti példa is jelez, de semmiképp sem oldja meg a problémát.

Szemlátomást Malkin ebben a kollázsban Richard Rorty kifejezésével élve a *liberális ironikus* pozícióját foglalja el, ahogy azt Rorty *Esetlegesség, irónia és szolidaritás* című filozófiai értekezésében meghatározza: „Az »ironikus« fogalmát arra a személyre használom, aki szembenéz saját leginkább központi meggyőződéseivel és vágyai esetlegességével”.⁴⁹ Hasonló szellemben Malkin saját agnosztikus vagy ateista meggyőződését is csupán a sok lehetséges teológiai álláspont egyikeként tünteti fel, amelyeket mind jogos alternatívaként ismer el, és a saját véleményével azonos szinten rangsorol, bár tökéletesen egyikkel sem ért egyet. Rorty saját könyvét őseinek ajánlotta: „Hat liberális, szüleim és nagyszüleim emlékére”,⁵⁰ és hangsúlyozta az egyéni vélemények – vagy saját terminológiájával élve: „az általunk használt különböző szótárak”⁵¹ – történetileg meghatározott, épp ezért esetleges természetét. Hozzá hasonlóan Malkin maga is a családtörténetből kiindulva keresi saját személyes *szótárát*, amelyről viszont nem állítja, hogy jobb vagy helyesebb lenne azoknál, amiket örökölt, bár azok egyikével sem azonosul teljes mértékben.

⁴⁹ RICHARD RORTY, *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*, ford. BOROS JÁNOS – CSORDÁS GÁBOR, Jelenkor, Pécs, 1994, 13.

⁵⁰ *Uo.*, 5.

⁵¹ *Uo.*, 15.

A szótár mint meghatározó tényező fontos fogalom a fenti Roth-idézetben is. Ott a szerzővel azonos nevű narrátor szülei nemzedékét komikus figurákként ábrázolja, akik két erőteljes identitás közé szorultak, és hiába próbálnak kompromisszumot találni a „stetlben született” nagyszülők erős zsidó öröksége és a „Newarkban született” unokák éppoly erős amerikai törekvései között. Csakhogy a narrátor saját zsidó örökségét az új, asszimilálódott identitás kedvéért elutasító, szilárd pozícióját szintén megkérdőjelezi a kontextus, hiszen a nemzedékek viszonyáról folytatott töprengés ürügyét a helyszín adja: a narrátor főhős egyedül üldögél egy üres teremben, ahol egy táblán rövid, héber felirat látható, amely gyerekkora zsidó iskoláját juttatja eszébe, bár a szöveget nem képes elolvasni. Ez az oktatást asszociáló tantermi helyzet sűrített, metaforikus modellje az egész regénynek, amelyben Roth arra kényszerül, hogy zsidó identitására vonatkozó nézeteit újraértékelje, miközben belebonnyolódik az Izraelben játszódó, kalandos és veszélyes cselekménybe. A következtetés, amelyre a fenti idézetet követően jut, ellentmond a regényben általa korábban képviselt, teljesen asszimilált pozíciónak. „Az a titkosírás, amelyet immár nem tudtam megfejteni, az jelölt meg engem vegytintával négy évtizeddel azelőtt; az olvashatatlan szavakból, melyeket az itteni táblára is felírt valaki, nőtt ki minden angol szó, amelyet valaha leírtam.”⁵² E felismerés fényében immár nem a szülők nemzedéke tűnik komikusnak, akik hiába vágyakoztak a lehetetlen kompromisszumra, hanem a narrátor saját generációja, akik azzal áltatták magukat, hogy teljes mértékben megszabadulhatnak a múltjuktól. Másfelől

⁵² ROTH, *Shylock-hadművelet*, 338.

a *Shylock-hadművelet* központi témája a hamis és valós identitásokat illető kétségek széles spektruma. Ennek megfelelően mind a tanteremről, mind az életveszélyes fenyegetésről, amelynek nyomása alatt Roth a fenti problémákon eltöprengett, később kiderül, hogy nem volt igazi, ami viszszaemelőleg kétségbe vonja az adott körülmények közt felismert tanulságok és megfogalmazott megállapítások érvényességét is. Ennek eredményeképp úgy tűnik, nem lehet végső, szilárd megállapításokra jutni a regény önironikus szerkezetének köszönhetően, mivel az rendre ellentmondó álláspontokat kínál, amelyek között a beszélő gondolatai ideoda oszcillálnak a cselekmény minden egyes fordulatánál, némiképp Malkin szinuszhullámaihoz hasonló módon.

Roth-hoz hasonlóan, akit a fenti regényben a cselekményt irányító izraeli-palesztin konfliktus kényszerít identitásának átértékelésére, az USA-ban élő zsidóság is egy történelmi trauma, a holokauszt hatására gondolta újra viszonyát a zsidó hagyományhoz. Korábban számos zsidó családból származó szerző nem tartotta identitásának ezt az aspektusát elég jelentősnek ahhoz, hogy művének középpontjába helyezze, a holokausztot követően azonban sokuk figyelme fordult a téma felé. E váltásra jó példa Karl Shapiro gyűjteménye, az *Egy zsidó versei*, amely 1958-ban jelent meg. Ennek bevezetőjében ír a „szörnyű vérontásról, amelyet a németek követtek el a zsidók ellen a huszadik században”, és hozzáteszi, hogy „ezeket a verseket hosszú időn át írtam, és többségük olyan kötetekből származik, amelynek semmi köze a jelenlegi témához. De verseim zömében rejtett áramlatként ott vonul a Zsidó témája, ezért gyűjtöm össze most ezeket a példákat különálló gyűjteménybe”.⁵³ Vagyis ami

⁵³ KARL SHAPIRO, *Poems of a Jew*, Random House, New York, 1958, xii.

csupán „rejtett áramlat” volt Shapiro addigi pályája során, az a holokausztot követően előtérbe kerül. Persze az időbeli távolság a második világháború és 1958 között nem elhanyagolható. A két, látszólag távoli esemény – az 1940-es évekbeli tömegmészárlások traumája és az 1950-es évek végén megjelent verseskötet – közti összefüggés megértéséhez figyelembe kell vennünk, hogy a PTSD (Posttraumatic Stress Disorder, poszttraumatikus stressz szindróma) egyik jellemzője a késleltettség, ahogy Stanislav Kolář fogalmaz a *Traumaábrázolás a háború utáni amerikai és angol irodalomban* című tanulmánykötetbe írt bevezetőben.⁵⁴

A „generáció” másik jelentése a zsidó amerikai irodalomban a holokauszt- és a traumakutatás terminológiájához tartozik. LaCapra definíciója szerint a „trauma bomlasztó tapasztalat, amely felszámolja a kialakult ént, és lyukat szakít a létezésbe”.⁵⁵ A traumakutatás a PTSD Freud és kortársai által felállított pszichológiai és orvosi diagnózisában gyökerezik, akik az első világháborúból hazatérő veteránokat vizsgálták; az egymástól független kutatások azonban csak a második világháború után egyesültek nagy, interdiszciplináris területté traumakutatás néven, szoros kapcsolatban a holokauszt kutatás hasonlóképp összetett vizsgálataival. A trauma „intergenerációs és transzgenerációs továbbadása”, más szavakkal „a gondolat, hogy a trauma átadható az utódoknak, először a holokauszt kutatás területén bukkant fel”.⁵⁶ Ebben az értelemben az elsőge-

⁵⁴ Lásd Stanislav KOLÁŘ, *Introduction = Reflections of Trauma in Selected Works of Postwar American and British Literature*, szerk. Stanislav KOLÁŘ, Pavol Jozef Šafarik University, Kassa, 2010, 7.

⁵⁵ Dominic LACAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2001, 41.

⁵⁶ KOLÁŘ, *I. m.*, 11.

nerációs túlélők maguk a holokausztáldozatok; másodgenerációs túlélők az ő gyermekeik számítanak; míg a harmadgenerációs túlélők az unokák. A holokauszt- és traumakutatás megállapította, hogy az áldozatok – mind egyénként, mind közösségként – gyakran tagadással és elfojtással reagálnak az atrocitásokra, mivel a traumatikus élmény olyannyira kívül esik a számukra elérhető fogalmi rendszer keretein, hogy hosszú időn át képtelenek értelmezni és feldolgozni a velük történeteket. Ez a jelenség magyarázza, hogy az első Auschwitzról szóló tanúságtételek, mint Primo Levi *Ember ez?* (1958)⁵⁷ című munkája vagy Elie Wieseltől az *Éjszaka* (1960)⁵⁸ oly sok évvel az események után íródtak, és még később jelentek meg. Más szóval a holokausztot a zsidó amerikai irodalom csupán jelentős késéssel ismerte el fontos kérdéseként, de amint erre sor került, a téma meghatározóvá vált.

Ilyen tekintetben a „generáció” szó kétféle értelmezése ellentétes irányokba mutat. Az asszimilációs folyamat során a későbbi generációk fokozatosan távolabbra kerülnek a bevándorló ősök hagyományától – amint azt Elliott Malkin családfája is illusztrálja –, míg a poszttraumás narratívában az első generációs túlélők megghiúsuló próbálkozása, hogy felejtessenek és továbblépjenek, valamint a második generáció nehézségei egyaránt felkeltik az érdeklődést a családtörténet iránt, ami tipikusan a harmadik generáció idejére jut el a hagyományok újrafelfedezésén keresztül a feloldásig.

A holokauszt amerikai fogadtatását tovább bonyolította az európai áldozatok többé-kevésbé asszimilálódott zsidó

⁵⁷ Primo LEVI, *Ember ez?*, ford. MAGYARÓSI Gizella, Európa, Budapest, 1994.

⁵⁸ Elie WIESEL, *Az éjszaka*, ford. BALABÁN Péter, Láng, Budapest, 1990.

amerikai kortársainak sajátos helyzete. Utóbbiaknak azzal kellett szembesülniük, hogy európai háttérországukat a náci politika gyakorlatilag eltörölte a föld színéről, és alig valaki maradt ott, aki életben tarthatta volna a hagyományt, amelyből maguk is érkeztek. Az asszimilációról korábban inkább egyénenként meghozott döntésekre ráakódott a zsidó közösség egésze iránt érzett felelősség fokozott érzése. E dilemmák kölcsönhatásának és a különféle személyes válaszok széles spektrumának eredményeképp is magyarázható a „zsidó amerikaiak irodalmi reneszánsza”,⁵⁹ amely az 1950-es évek végén kezdődött, ahogy azt Cynthia Ozick írja *Egy új jiddis felé* című esszéjében.

Továbbá a fordulat az amerikai zsidóság körében az asszimilációs törekvésektől a hagyomány erőteljesebb, tudatosabb ápolása felé egybeesett azzal a jelentős fogalmi váltással, amely az 1960-as évek amerikai társadalmában ment végbe. Azelőtt az Egyesült Államokat „olvasztótégelynek” tekintették, amelyben különböző etnikai háttérrel érkező emberek kovácsolódtak egygé. Az asszimiláció folyamata elsősorban az egyén alkalmazkodását jelentette a többséghez. A huszadik század közepétől azonban mind több figyelmet kaptak a kisebbségek, és azok saját, különféle értékei. Az „olvasztótégely” metaforáját fokozatosan felváltották a „salátástál”, illetve a „mozaik kultúra” fogalmai, amelyek értelmében a homogén társadalom végső céljának helyére a többé-kevésbé eltérő csoportok kölcsönös tolerancián és tiszteleten alapuló egymás mellett élése került.⁶⁰ E multi-

⁵⁹ Cynthia Ozick, *Toward a New Yiddish = Art & Ardor. Essays*, E. P. Dutton Inc., New York, 1984, 157.

⁶⁰ Lásd Philip Q. Yang, *Ethnic Studies. Issues and Approaches*, State University of New York, New York, 2000, 86.

kulturális nézeteket nem csupán a második világháború tanulságai tették szükségessé, hanem a zsidó közösség határain túl más tényezők – pl. az afrikai amerikai kisebbség polgárjogi mozgalma – is előhívták.

A fenti kontextusban ábrázolt helyzetben a generáció szó első és második értelméhez sorolható jelenségek nem mindig választhatók szét teljesen. Ennek megfelelően e könyv 2. fejezete a bevándorlók és leszármazottaik asszimilációs folyamatát követi lépésről lépésre, míg a 3. fejezet elsősorban a holokauszt témájú szépirodalomra koncentrál rendre az első, a második és a harmadik generációs túlélők nézőpontjából. Ezzel együtt a vizsgálódás során érdemes végig szem előtt tartanunk, hogy az egyes szerzők esetében a fenti két kategória gyakran egybeesik, így a kettő kölcsönösen és kivédhetetlenül befolyásolja egymást.

3.2. A stettől a nagyváros felé

A második világháború előtti európai zsidó élet archetipikus helyszíne a stett volt, míg az Európából az Amerikai Egyesült Államokba érkező bevándorlók java része egy hasonlóképp emblematikus amerikai tájképen: New York városán keresztül lépett be új hazájába. A kisvárosból a metropoliszba költözés sok tekintetben jelentősen befolyásolta mind az egyén, mind a közösség különféle egységeinek életét a nukleáris családtól az újonnan formálódó városi kerületekig. A mindennapi élet gyakorlati változásai gyakran megkérdőjelezték és megváltoztatták nemcsak a rég bevált szokásokat, hanem az ezek alapjául szolgáló értékrendeket is, és ezek az átalakulások gyakran jelentkeztek a „rég” és az „új” közötti konfliktus formájában.

Abraham Cahan *Esküvő a gettóban*⁶¹ című, 1898-ban megjelent novellája két első generációs bevándorló New Yorkban kötött házasságáról szól. A házasság általában véve hálás téma, és különösen az egy amerikai kontextusban publikált zsidó elbeszélés esetén. A házasságban tetőző szerelmi történetek romantikus vonzerején kívül a lakodalom azért is vonzó narratív terep, mert a személyes és a publikus metiszében helyezkedik el, és így lehetővé teszi a szerző számára, hogy a szerelmespár intim viszonyát és a család, valamint a vendégek ösztársadalmi tablóját egyidejűleg ábrázolja. Ráadásul a túlnyomóan WASP (White Anglo-Saxon Protestant: fehér angolszász protestáns) amerikai közönség

⁶¹ Abraham CAHAN, *A Ghetto Wedding = Jewish American Literature. A Norton Anthology*, szerk. Jules CHAMETZKY – John FELSTINER – Hilene FLANZBAUM – Kathryn HELLERSTEIN, Norton & Company, New York, 2001, 123–134.

különösen érdekesnek találhatta a zsidó házassági szertartás egzotikus részleteit: nem csoda, hogy a zsidó életmódról alkotott amerikai képet oly hosszan meghatározta a *Hege-dűs a háztetőn* című musical, amely Sólem Aléchemnek erről az időszakról szóló – 1898 és 1914 közt írt – novelláin alapul, és szintén a házasság témája körül szerveződik. Igaz ugyan, hogy a korrekt happy enddel végződő romantikus történetre vonatkozó hollywoodi elvárásoknak teljes mértékben sem Sólem Aléchem Tevjéről, a tejesemberről és lányairól szóló történetei nem felelnek meg, sem Cahan elbeszélése. Mindkét szerzőre – és a jiddis irodalom számos, velük kortárs alkotójára – ehelyett a finom, szomorúsággal határos humor jellemző, ami végül realista hitelességet eredményez, miközben az elbeszélő hang mindkét író esetében halványan emlékeztet a népmesékre.

Cahan történetében a bonyodalom a fiatal szerelmespár szegénységéből fakad. Nathan, a vőlegény beletörődne a szerény esküvőbe, de kedvese, Goldy ragaszkodik a méltó lakodalomhoz.

Meg kell jegyezni, hogy a „méltó lakodalom” nem csupán esetleges kifejezés volt Goldy esetében. Ellentétével, a „slampos lakodalom”-mal együtt olyan szerepet töltött be a lány szótárában, mint egy megalapozott tudományos szakkifejezés, amelynek jelentését olyan világosan definiálták, mint a „centrifugális erő”-ét vagy a „geometriai haladvány”-ét.⁶²

A harmadik személyű elbeszélő egyfelől ironikusan túloz, amikor egy olyan szubjektív és gyakorlati ügyet, mint a há-

⁶² *Uo.*, 125.

zasság, a természettudományokhoz hasonlít. Másfelől a hasonlat implikációi rendkívül pontosak. Egy tudományos szak kifejezés csak abban az esetben működik, ha világosan meghatározták, és a terület minden szakértője konszenzuálisan használja; következésképp egy terminus módosítása vagy cáfolata szükségképp befolyásolja, vagy akár meg is döntheti a rendszer egészét. Hasonlóképp, Goldy személyes szótára – amely itt Rorty kifejezéséhez hasonlóan az egyén alapvető hitelveinek összességére értendő – és annak központi eleme, a „méltó lakodalom” a stetl egész értékrendjét testesíti meg, ahonnan Goldy származik. A konfliktus épp azért bontakozik ki, mert Goldy nem csupán maga viselkedik a hagyománynak megfelelően, hanem a közösség többi tagjától is ugyanilyen viselkedést vár el.

De a manhattani Lower East Side zsidó gettója igen távol esik a stetltől. Az emberek részben ugyanazok – a történetet a szoros közösségben élő, kerületbéli rokonok és barátok népesítik be –, de a régi szabályok már nem igazán érvényesek. Ezt jelzi a pár változó viszonyulása a lakodalomhoz. A történet első részében csupán egy „slampos lakodalom”-hoz elegendő pénzük van, aminek Goldy a pusztá gondolatát is elutasítja, úgyhogy a szerelmespár vár, és dolgozik egymásért. Csakhogy a gazdaság válságba jut, magas a munkanélküliség, így ahelyett, hogy sikerülne pénzt gyűjteniük, egyre csökkenő megtakarításaikat is lassan felélik. Így aztán két év után Goldy beleegyezik a szerény szertartásba és lakásba, amelyet megengedhetnek maguknak. A történetnek ebben a második szakaszában a törekvések teljesen megfordulnak: a százhusz dolláros összeg, amely az elbeszélés elején nem tűnt elégnek, most közös erőfeszítéseik legfőbb céljává lesz. A lelkesedés,

amellyel Goldy az újonnan felállított, bár korábban megvetett célnak nekiveselkedik, ironikusan megkérdőjelezi hitének és érvelésének érvényességét, különösen, mivel a Goldy „méltó lakodalom” fogalmának definíciójába tartozó összes elem a társadalmi státusz anyagi markere: megfelelő ruha, vendégekkel teli, hatalmas bálterem, illetve finom bútorok, amelyekkel a friss házások első közös otthonukat berendezhetik.

Ennek ellenére a narrátor sem a jegyespárt, sem a menyasszonyt nem ábrázolja komikus figuraként. A novella nyitómondata nem csupán közvetlenül megszólítja az olvasót, hanem mindjárt a szintér közepére helyezi. „Ha azon a csillogos februári éjszakán a Grand Streeten jártál volna, aligha jutott volna eszedbe, hogy a gettó a kényszerű tétlenség és ínség hosszú időszakának mélypontját nyögi”.⁶³ Így az események nem a fensőbbes megfigyelő nézőpontjából kerülnek ábrázolásra, hanem az utca szintjéről, ahol az olvasó is elhelyezkedik mint a járókelők egyike, mint valaki a többiek közül, beleértve a főszereplőket, akiknek jellemzésével a következő bekezdésekben folytatódik a történet. Ez a technika a helyzetet személyesebbé teszi, felkelti az együttérzést, ami Comte-Sponville szerint a humor alapja.

A cselekmény harmadik szakasza Goldy ötletével kezdődik, miszerint a pár költse összes pénzét egy látványos szertartásra, ahelyett, hogy megosztanák azt a szerény esküvő költségei és az első közös otthonukhoz szükséges, alapvető bútorok ára közt, ezzel kényszerítve a vendégeket arra, hogy az ünnep színvonalához méltó ajándékokkal érkezzenek, így a pár a terv szerint végül hozzájuthatna mindenhez, amiről a menyasszony álmodik. Nathan eleinte kétségeinek

⁶³ *Uo.*, 123.

ad hangot, később azonban beleegyeznek a tervbe, egyszerűen azért, hogy boldoggá tegye kedvesét. És a narrátor hangja is tele van részvétellel. Olyan mulandó tárgyak, mint egy szaténruha vagy egy brüsszeli szőnyeg spirituális aspektusát hangsúlyozza például abban a jelenetben, amikor Goldy ingyenes termékmintaként kap egy darabka szőnyeget egy üzletben, és azt postán elküldi az édesanyjának. Nathan érdeklődésére, hogy „honnan tudod, hogy épp ilyen szőnyeget fogsz kapni nászajándékkul?”, Goldy vidáman így válaszol: „Mintha számítana, miféle szőnyeg! Így is látom anyut, ahogy körbemegy a szomszédságban, és eldicsekszik a drága asztalterítővel, amin a lánya fog tapodni. Milyen boldog lesz!”⁶⁴ Más szóval Goldyt nem úgy ábrázolja a történet, mint földhözragadt, anyagi és önző lányt, hanem mint olyasvalakit, aki hatalmas erőfeszítéssel igyekszik megfelelni a társadalmi normáknak, amelyek fontosságában hisz.

Az esküvő kudarca elkerülhetetlen, és hűséges részletességgel ábrázoltatik. A történet zárlata mégsem nyomasztó. A meghívott vendégek közül nagyon kevesen jönnek el, és közülük még kevesebben küldenek vagy hoznak valami olcsó ajándékot, mivel az egész közösséget sújtja a munkanélküliség. Ráadásul Nathannak és Goldynak annyi pénze sem marad, hogy taxit hívjanak, így amikor hazafelé gyalognak éjnek idején, csavargók bandája támad rájuk, és megalázza őket. Mindennek ellenére az emberi válaszok a komor helyzetre többségükben szívmengetőek. „[A] vőfély [...] annak heves vágyától vezérelve, hogy az este vállalhatatlan nyomorúságán könnyítsen, felülmúlta önmagát alkalmi versek és tréfák tekintetében. Mondani sem kell,

⁶⁴ *Uo.*, 127.

hogy erőfeszítéseit hálásan jutalmazták bőséges nevetéssel”;⁶⁵ Goldy pedig őszinte odaadással súgja Nathan fülébe: „Férjem! Férjem!”,⁶⁶ aki így válaszol neki: „gyöngyöm, mádárkám”.⁶⁷ Az utolsó jelenetben a pár a sötét utcán halad bérelt otthonuk felé: „maguk voltak az egész világegyetemben, hogy egymásban örömet találjanak és éljenek”.⁶⁸ Így a fehérre meszelt falak és az üres szobák a lakásban, amely felé igyekeznek, nem csupán a veszteséget vagy a régi értékek hiányát szimbolizálják, hanem a gátló konvencióktól szabad, új kezdet ígérését is.

A Cahan történetét meghatározó humor sok első generációs bevándorlóról szóló zsidó amerikai narratívára jellemző. A kétértelműségek együttérző, de realista ábrázolása és a cselekmények többé-kevésbé nyitott vége lehetővé teszi a Cahanhoz vagy Bernard Malamudhoz hasonló szerzők számára, hogy kikerüljék a didaktikus hang csapdáját, mégis azt sugallják, hogy az embernek úgy kell elfogadnia az életet, ahogy az adatik, beleértve annak hibáit, kétségeit és tökéletlenségeit, kinyitva az elmét ahhoz, hogy képes legyen megküzdeni a kihívásokkal, és alkalmazkodni a realitáshoz, ahelyett, hogy előzetesen kialakított fogalmi kereteket próbálna hiába ráerőltetni a valóságra.

Ezen is túllép I. B. Singer, akinek humora nem csupán abból fakad, hogy elfogadja és feltárja a témáiban rejlő pluralitást, hanem abból is, hogy megbízhatatlan narrátorok és a jiddis irodalmi hagyomány ironikus használata révén produkál bizonytalan és többszörös jelentéseket. Az idéző-

⁶⁵ *Uo.*, 132.

⁶⁶ *Uo.*

⁶⁷ *Uo.*, 133.

⁶⁸ *Uo.*, 134.

jelek között írásnak ez a modernista gesztusa lehet az egyik oka annak, hogy életműve olyan kiemelkedően népszerű lett az angol nyelvű közönség körében, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy a huszadik század közepe táján lett igazán elismert, amikor az uralkodó irodalomelméleti iskola az USA-ban az Új Kritika volt, amely mindennél nagyobbra értékelte a modernizmust és az iróniát.

Isaac Bashevis Singer valószínűleg a jiddis irodalom legismertebb képviselője, legalábbis 1978-ban kapott Nobel-díja óta sokan tekintenek rá így. Díjátvevő beszédében maga is hangsúlyozta munkájának ezt az aspektusát. „A Svéd Akadémia által rámruházott, magas megtiszteltetés egyben a jiddis nyelvnek szóló elismerés is.”⁶⁹ Mindamellet szerzői identitása messze nem egyértelmű, ahogy az az általa használt számos írói névben tükröződik. Leslie Fiedler *Isaac Bashevis Singer – vagy az amerikai-zsidó író amerikai-sága*⁷⁰ című esszéjében meggyőzően fejti ki, hogy egy-egy álnév miképp feleltethető meg nem csupán egy-egy korszaknak Singer pályája során, hanem egy jellegzetes szerzői pozíciónak is. A majdani szerző 1902-ben Lengyelországban született Izaak Zzynger néven, majd fiatal íróként 1935-ben vándorolt ki az USA-ba a náci fenyegetés elől menekülve, követve bátyját, Israel Joshuát, aki akkor már elismert írónak számított. New Yorkba érkezve Isaac először a jiddis nyelvű *The Daily Forward* folyóirat munkatársa lett Isaac Warshafsky néven. Később kifejlesztette amerikai imidzsét:

⁶⁹ Isaac Bashevis SINGER, *Nobel-díjátadó beszéd*, 1978. december 8. https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1978/singer-lecture.html.

⁷⁰ Leslie FIEDLER, *Isaac Bashevis Singer; or The American-ness of the American-Jewish Writer* = Uő., *Fiedler on the Roof: Essays on Literature and Jewish Identity*, David R. Godin, Boston, 1991, 73–84.

Isaac Bashevis Singer néven; középső neve, amelynek jelentése „Bathshebaé”, édesanyja nevére utal; művei java részét először angol fordításban, ezen név alatt jelentette meg. Amit viszont könyv terjedelemben eleve jiddis eredetiben publikált, azt a borítón neve újabb verziójával, „Isaac Bashevis”-ként küldte a nyomdába. Ahogy Fiedler fogalmaz: „Zsurnalisztaként szülővárosa szülötte, jiddis regényíróként anyja fia, amerikai szerzőként pedig az apja fia, vagy talán még inkább elismert bátyja, Israel Joshua Singer öcsöcse”.⁷¹ Vitatható, milyen mértékben tükrözi a név, amellyel Singer világhírű lett, apja, anyja vagy korán elhunyt bátyja örökségét, illetve érdekes válaszokat provokálhat a kérdés, miért a varsói örökséget hangsúlyozza jiddis esszéírói munkásságában, miközben ezt kihagyja amerikai szépirodalmi önképéből; de ezek a kérdések félrevinnének a dolgozat eredeti témájától. Ami jelentősnek és relevánsnak tűnik itt, az a szerző tudatos döntése, amellyel megalkotja önmagát, ahelyett, hogy identitását eleve készen kapottnak tekintené.

Singer kísérletezése saját neve különféle verzióival Kierkegaard-ra emlékeztet, aki egyes munkáit különböző álnevek alatt publikálta, amit több kritikus ironikus gesztusként értelmez.⁷² Mégis, alapvető különbség van a két szerző ironikus öntöbbszörözése között. Kierkegaard azzal, hogy képzeletbeli személyeket helyez bele az olvasás folyamatába – Johannes Climacust, az író, vagy Victor Eremitát, a szerkesztőt –, az eredetileg szándékolt értelem és a végül megvalósult szöveg közötti távolságra hívja fel az olvasó figyel-

⁷¹ Uő., 75.

⁷² C. Stephen EVANS, *Kierkegaard on Faith and the Self. Collected Essays*, Baylor University Press, Waco, TX, 2006, 68.

mét, így tárva fel bármiféle megszólalás, illetve interpretáció közvetett természetét, következésképp megbízhatatlanságát. Ezzel szemben Singer azzal, hogy önironikusan szétválasztja szerzői identitásait, inkább személyesebb vonatkozásokat fejez ki: kötődését családjához és szülővárosához, és az ellentmondásokat, amelyek gyermekkorá hagyománya, valamint azon kultúra között feszülnek, amelyet felnőttként választott, és amelyben sikeres lett. A Kierkegaard álneveinek többértelműsége által sugallt, episztemológiai problémák az igazságra, valamint az igazságról érvényes állításokat megfogalmazni kívánó szubjektumra vonatkozó elméleteket kérdőjelezi meg. Ezzel szemben Singer megközelítése sokkal érzelmesebb és irodalmibb: külön kezelve tevékenységének különböző területeit azt hangsúlyozza, hogy sem az identitás, sem pedig az örökölt vagy továbbított kultúra nem kezelhető egyetlen homogén egység részeként, bár az a tény, hogy nevének egyes részei álneveiben rendre visszaköszönnek, egyben azt is jelzi, hogy a töredékek nem is teljesen függetlenek.

I. B. Singer gyakran játssza ezt a destabilizációs játékot nemcsak saját szerzői identitásával, hanem narrátorainak hangjával is. Első kötetének címadó története, *A bolond Gimpel* szintén kierkegaard-i öniróniával indít, már az artikuláció első pillanatától tagadva a beszélő szubjektum állításainak igazságtartalmát. „Én vagyok a bolond Gimpel. Nem tartom magamat bolondnak. Ellenkezőleg. De a többiek így hívnak.”⁷³ Több másik történetben – például *A láthatatlan*,⁷⁴

⁷³ Isaac Bashevis SINGER, *A bolond Gimpel*, ford. GERGELY Ágnes = Uő., *A hét kicsi suszter*, Európa, Budapest, 1984, 5.

⁷⁴ Isaac Bashevis SINGER, *The Unseen* = Uő., *The Collected Stories*, The Noonday Press, New York, 1996, 57–79.

Krešev lerombolása,⁷⁵ *Zeidlusz, a pápa*⁷⁶ vagy *Az utolsó démon*⁷⁷ – a narrátor „a Gonosz”, aki nem csupán gonosz tetteiről hírhedt, hanem arról a törekvéséről is, hogy manipulálja az embereket: a szereplőket és az olvasókat egyaránt. Következésképp az amúgy érzékeny nosztalgiával ábrázolt steti atmoszférája egyszerre kelt vonzó és fenyegető benyomást. Például az *Öröm*⁷⁸ egy hívő rabbi Jóbra emlékeztető szenvedéseit meséli el: gyermekeit egymás után veszíti el tüdővész miatt, és ennek eredményeképp elutasítja hitét, de jóakarató ember marad, és halálos ágyán mintha megvilágosodna. „– Most már minden világos [...] motyogta a rabbi. – Az embernek az a dolga, hogy mindig örüljön. – Ezek voltak utolsó szavai.”⁷⁹ Egyfelől a rabbi utolsó szavai világosan ellentmondanak korábbi ateista nézeteinek, amelyek a cselekmény során logikusan kibontakoztak, másfelől viselkedése – gyásza, kétségei éppúgy, mint jócselekedeteinek sora – olyan meggyőző, hogy az olvasó hajlik hinni az őszinteségében és bölcsességében utolsó állítása esetén éppúgy, mint korábban, és megpróbál koherenciát találni a látszólagos abszurditás mögött. A rabbi szavai egyfelől összhangban állnak a novella cselekményéhez modellként szolgáló eredeti Jób-történet konvencionális értelmezésével; Jób viszont épp annak a hagyománynak a része, amelyet a főszereplő korábban meggyőzően tagadott. Így a lehetséges jelentések önironikus megtöbbszörözése egyszerre ébreszt együttérzést az olvasóban, és mozgósítja az aktív együttgondolkodást.

⁷⁵ Isaac Bashevis SINGER, *The Destruction of Kreshev* = Uő., *The Collected Stories*, 94–130.

⁷⁶ Isaac Bashevis SINGER, *Zeidlusz, a pápa*, ford. BALÁZSI József Attila = Uő., *Rövid péntek*, Gondolat, Budapest, 1991, 164.

⁷⁷ Isaac Bashevis SINGER, *The Last Demon* = Uő., *The Collected Stories*, 179–187.

⁷⁸ Isaac Bashevis SINGER, *Joy* = Uő., *The Collected Stories*, 29–37.

⁷⁹ Uő., 37.

Singer fenntartja a nosztalgia kétértelműségét, és hangsúlyozza annak tudatát, hogy a múltba révedő vágy tárgya csupán a képzelet szüleménye. Ez lehet az egyik oka annak, hogy *A hét kicsi suszter* az egyik legnépszerűbb, elsőgenerációs zsidó bevándorlókról szóló elbeszélése. A népmesék hangja sehol sem szembeszökőbben domináns Singer életművében, mint ebben a lengyel Frampol nevű stetlből származó suszterek dinasztiájáról szóló sagában. A narrátor először bemutatja a családfát, amely több generáción keresztül ugyanazt a mesterséget űző, és azonos keresztnévű emberekből áll, mint a családi műhely megalapítója és annak öt fia, majd elmeséli Abba történetét, akinek hét fia egymás után Amerikába települ. Végül a náci betörés miatti közvetlen fenyegetettség okán apjuk is követi őket, és az egész család boldogan egyesül az óceánon túl. A sok megpróbáltatás után a történet meglepően teljes happy enddel zárul: az idős nagypapa erőt vesz kezdeti idegenkedésén, és utódaik sikeresen integrálják őt mind a népes család életébe, mind kiváló teljesítményű cipőgyárakba. Az egyetlen, kis disszonáns elem az, ahogy a legidősebb fiú, Gimpel, az amerikai gyár alapítója nyilvánosan bejelenti apjának érkezését. „A lapokban közzétett hirdetésekben Gimpel büszkén tárta a nyilvánosság elé, hogy a család a suszter-arisztokráciához tartozik.”⁸⁰ Az elbeszélés alapvetően érzelmes megközelítéséből a hirdetés nem csupán az erősen amerikai gesztus miatt lóg ki, amellyel a bensőséges családi ügyet az üzlet élénkítésére használják, hanem nyelvezetét tekintve is, amely az újsághirdetések üzleti tömörségével foglalja össze a családtörténetet. Ez a törés azonban nem vonja kétségbe

⁸⁰ Isaac Bashevis SINGER, *A hét kicsi suszter*, ford. GERGELY Ágnes = Uő., *A hét kicsi suszter*, 68.

a történet többi részének hihetőségét. A kontraszt csupán hangsúlyozza a tündérmese-jelleget, amely szembevetően jelen volt már a cselekmény több fontos pontján feltűnő, a kis suszterek nevét felsoroló dalocskában éppúgy, mint a saga egészének szerkezetében. Ezek az elemek végig figyelemztetik az olvasót, hogy fiktív történetet olvas.

A szerzőn és a narrátoron kívül a szereplők szintjén is megjelenhet az ironia és az önironia. Az előző példához hasonló módon Bernard Malamud novellája, *Az első hét esztendő*⁸¹ szintén New Yorkban és a suszterszakmában játszódik, egy Lengyelországból származó, első generációs zsidó bevándorló kis műhelyében. Feld, a suszter legfőbb gondja tizenkilenc éves lánya, Miriam közelgő házassága. Az apa vőlegénynek Maxet szemelte ki, aki környékbeli főiskolai hallgató, jövőre könyvelő, de a lány nem érdekli a fiú iránt, bár engedelmesen elmegy arra a néhány randevúra, amit Feld kérésére Max javasol. A helyzetet tovább bonyolítja Feld segédje, Sobel, egy fiatal, második világháborús menekült, szintén Lengyelországból, aki ügyesen és becsületesen dolgozik a műhelyben hét éve, de mikor munka közben véletlenül kihallgat egy beszélgetést Feld és Max között, magyarázat nélkül felpattan és elrohan. A történetet egy harmadik személyű elbeszélő meséli el Feld nézőpontjából, aminek révén az olvasó hajlamos lehetne a suszterrel azonosulni. Csakhogy a narráció bűjtötten, de állandóan ez ellen dolgozik. A nyitómondat a főhőst ábrázolja, amint a műhelyben Miriam esküvőjéről álmodozik. „Sokat mérgeledött magában Feld cipész-mester a segédje miatt. Mert ezt a Sobelt olyan mérhetetlen hidegen

⁸¹ Bernard MALAMUD, *Az első hét esztendő*, ford. RÓNA Ilona = Uő., *Az első hét esztendő. Elbeszélések*, Európa, Budapest, 1974, 5–16.

hagyják az ő ábrándjai. Csak ül ott a padon vele szemközt, és a viláért sem hagyja az eszeveszett kalapálást egy pillanatra sem.”⁸² Eközben ironikusan épp Feld az, akiről kiderül, hogy érzéketlen módon nem vette észre a régóta bontakozó vonalmat Sobel és Miriam között.

A narráció iróniájára másik példa a Feld és Max közötti, már említett első beszélgetés. Az egész helyzet sok szempontból a feje tetejére áll. Először is a románcot nem Max vagy Miriam indítványozza – ők ezen a ponton még fel sem tűnnek együtt –, hanem az apa, aki a házasságkötő szerepét igyekszik betölteni. A szóban forgó párbeszéd a nevetségesség határán billeg mind a romantikus szerelemről alkotott amerikai nézőpontból, mind a zsidó hagyomány kontextusában, mivel Feld messze nem objektív, profi házasságkötő; álmodozása Maxról inkább teszi hasonlatossá egy éretlen lányhoz, aki elszakadt a valóságtól; olyasvalakihez, akinek ő tartja a saját lányát. Mindennek tetejébe az egész párbeszéd a tervezett randevúról keveredik az üzleti tranzakcióval, aminek céljából Max eredetileg belépett a boltba: megjavíttatni az elnyűtt cipőjét. Az anyagi és pénzügyi keveredése a spirituálissal és romantikussal az egyik legkonvencionálisabb technika, amely humoros hatást kelt. Mindamellet *Az első hét esztendő* olvasójára nem annyira az ironikus narrátor tesz mély benyomást, aki rávilágít a főhős illúzióira, hanem Feld öniróniája, amivel jelzi, hogy teljesen tudatában van saját helyzete ügyetlenségének, és a jelenet során folyamatosan reflektál arra. Például amikor árengedményt kínál a cipőjavításra, hogy ezzel is bátorítsa Maxet, azonnal meg is jegyzi magában, hogy hiba volt a két külön folyama-

⁸² *Uo.*, 5.

tot összekapcsolnia az ár megállapításának gesztusában. „Hirtelen rossz érzés fogta el. Máskor ilyen javításért kető-huszonötöt szokott kérni. Vagy megfizettette volna a rendes árát, vagy csinálná meg ingyen.”⁸³

Az önirónia a történet vége felé kulminál, a Sobel és Feld közti utolsó beszélgetésben, mikor a susztert egészségi állapota és üzleti nehézségei rákényszerítik, hogy visszakönyörögje a segédjét. Sobel tovább már nem bírja titkolni, hogy azért szolgálja Feldet olyan régóta, olyan alacsony bérért, mert abban reménykedett, hogy feleségül veheti Miriamot, aki mintha viszonzná az érzéseit, bár az atyai engedély híján nyíltan soha nem beszéltek szerelemről. A megdöbbsent Feld kitor: „Maga megbolondult, Sobel – mondta keserűen –, soha nem megy az a lány feleségül ilyen csúf vénemberhez, mint maga.”⁸⁴ Egy perc múlva azonban már ki is javítja önmagát.

Hogy csúf, azt nem így értettem – mentegetőzött félhangoosan a cipész, mert hirtelen rádöbbsent, hogy a csúf nem is Sobelnek szólt, hanem Miriam élete lenne csúf, ha feleségül menne hozzá. Különös bánat szorította marokra szívét a lánya miatt, mintha máris Sobel menyasszonya, vagyis cipész felesége lenne, és az ő élete se lenne különb, mint amilyen az anyjának jutott.⁸⁵

Feld megfigyelése – amit a narrátor fogalmaz meg – ironikusan saját álláspontja ellen fordul; fel kell ismernie, hogy amit Maxben elutasít, az saját identitása. Másfelől, *ő maga* ismeri be ezt a felismerést – bár csak önmaga, és nem Sobel előtt –, úgyhogy ebben az értelemben a csúcspont a főhős

⁸³ *Uo.*, 8.

⁸⁴ *Uo.*, 15.

⁸⁵ *Uo.*

öniróniájának köszönhetően ad lehetőséget a konfliktus feloldására. Nagyon hasonló feloldás jelenik meg Malamud *Nyári olvasás*⁸⁶ című novellájában, amelyben a nemtörődöm kamasz főhős jó útra tér, és önművelésbe kezd, miután idősebb, tanulatlan és kispénzű barátja önironikusan arra inti, hogy „George, ne tégy úgy, ahogy én tettem”.⁸⁷

Érdemes megjegyezni, hogy Malamud története egy bibliai eset többértelmű parafrázisa. A címben jelzett „első hét esztendő” az az idő volt, amíg Jákob szolgálta Lábánt Ráchel szerelméért (Gen 29, 15–30.). Malamud ezt az előzményt igazította a kortárs városi kerethez. A Bibliában Lábán szántsándékkal csapja be Jákobot, és fiatalabbik lányát, Ráchelt idősebb lányára, Leára cseréli ki a nászéjszakán, így Jákob szakértelmét további hét évig kihasználhatja. Ezzel szemben Malamud verziójában Feld csupán figyelmetlen, és nem szándékosan csal, illetve a cselekmény vége nyitva marad, mivel az apa még két év türelmet kér Sobeltől, mielőtt beleegyezne a leánykérésbe. A bibliai elbeszélés Jákob helyzetére fókuszál, és jóváhagyja cselekedeteit egy, állítólag Isten angyala által mondott beszédben, míg a modern verzió a bibliai Lábán megfelelőjeként Feldre, az apára koncentrálna, és ezúttal nincs olyan mindentudó hang, amely nyilváníthatná, hogy a szereplők melyikének viselkedése teljesen helyes vagy helytelen. Bár mindkét narratíva azt sugallja, hogy az új generáció igénye győzedelmeskedik az idősebbek törekvése fölött, Malamud nem csupán együttérzőbb a Feld által képviselt idősebb generációval, hanem a két generációt is kevésbé élesen különbözteti meg. Pél-

⁸⁶ Bernard MALAMUD, *Nyári olvasás*, ford. DEZSÉNYI Katalin = Uő., *Az első hét esztendő*, 97–104.

⁸⁷ Uő., 103.

dául Feld fő, önironikus kifogása Sobel ellen, hogy az utóbbi „vén”, nemcsak a kérő életkorára, sokkal inkább első generációs bevándorló státuszára utal. Emellett Feld törekvését, hogy családja asszimilációjának elősegítése végett a társadalmi integráció folyamatában előbbre tartó könyvelőhöz adja a lányát feleségül, az hátráltatja, hogy lánya inkább a stétből ismerős „lelket” választja, amelyet oly nagyra értékel Sobelben, és amit hiányol Maxból.⁸⁸ Más szóval a lány választását az új amerikai szerelemfogalom igazolja, amelynek értelmében a fiatalok maguk választanak házastársat, ahelyett, hogy a házasságot alapvetően a szülők döntenék el, míg a lány vágyának célpontja a „rég” világ képviselője. Sőt a szerző gesztusa, aki egy modern dilemmát egy hagyományos történet újrameselésével érzékeltet, szintén tekinthető egy szavazatnak a „rég” mellett.

A „rég” és az „új” közti, hasonlóképp humoros kontraszt áll Saul Bellow novellája, *A régi rendszer*⁸⁹ középpontjában is. Csakhogy a feszültség itt nem a rejtett „eredeti” narratíva és modern parafrázisa között feszül, hanem két referenciarendszer között, amelyek egyfelől a keretben, másrészt a történet fő cselekményében öltenek testet. A keret bemutatja Dr. Braunt, a biokémikust, aki egyedül tölt otthon egy téli szombat délutánt, és felidézi gyerekkorából két unokatestvére családi konfliktusát. Így a tényleges cselekmény elválik a kerettől kronológia és főhős tekintetében is. Ráadásul az elbeszélői hang váltása még ennél is jelentősebbnek tűnik: bár az egész történetet ugyanaz a semleges, harmadik személyű hang meséli, akinek tudása Dr. Braunéra szorítko-

⁸⁸ Lásd MALAMUD, *Az első hét esztendő*, 12.

⁸⁹ Saul BELLOW, *The Old System* = Uő., *Mosby's Memoirs and Other Stories*, Fawcett Crest, New York, 1969, 47–84.

zik, a keret monológjában objektív, leíró részek váltakoznak filozofikus kommentárokkal, míg a fő cselekmény csupa érzelmes és drámai párbeszédből építkező, élénk jelenetből áll. Ezt a kontrasztot a „régis rendszer” és Dr. Braun jelenlegi életmódja között Dr. Braunnak a keretben megjelenő meditációi is explicitté teszik.

Dr. Braun nézőpontja ironikusan távolságtartó. Biokémikus, aki „maga is világra segített macskákat és kutyákat. Az ember, jól tudta, éppúgy egy áttetsző zsákban vagy magzatburokban lép be az életbe, mint a többi lény”;⁹⁰ és aki saját családtagjait – önmagát is beleértve – ugyanazzal az analitikus hozzáállással kezeli, ami felülről néz rá tárgyára, és amit korábban, pályája során a „többi lény”-nél használt. E megközelítés szembevető példája saját érzelmi életének önironikusan pontos kiértékelése: „Alkalmanként azt mondták róla, hogy senkit sem szeretett. Ez nem volt igaz. Senkit nem szeretett állandó jelleggel. De állandótlannal, becslése szerint, átlagos gyakorisággal szeretett”.⁹¹ Ennek megfelelően a tudós objektivitás és pontosság határozza meg az egész keret stílusát: az olvasó tömör, gondosan precíz mondatokban kap tájékoztatást Dr. Braun napirendjéről déltől, amikor felkel, egészen a korai napnyugtáig. Az idő rövid és késői: egy téli nap második fele az év legvégén, ami azt a benyomást kelti, hogy az év- és napszak egyaránt az adott pillanat Dr. Braun életén belül elfoglalt helyzetét szimbolizálja. A hideg színtér, a főhős magánya és tétlensége, és főleg annak igénye, hogy az ember eltöprengjen életén és családtörténetén, valamiféle summázatot adva annak, mind a közelgő halál képzetét keltik.

⁹⁰ *Uo.*, 51.

⁹¹ *Uo.*, 48.

Mindezzel ellentétben a fő cselekményszál nyüzsgő az élettől, bár – ironikus módon – a felidézés idején már az összes szereplő halott. Dr. Braun visszaemlékezésének fókuszában két személy áll: Isaac és a nővére, Tina, mindketten Dr. Braun idősebb unokatestvérei. Bár mindketten a bevándorló zsidó család ugyanazon második generációjához tartoznak, Isaac „az idősebb, majd hogyanem egy nagybácsi tekintélyével viselkedett”, és ő meg Tina egyaránt egy korábbi nemzedék képviselői, mint Dr. Braun, aki az egyetlen olyan szereplője a történetnek, aki végig a családnévén szerepel. Valójában a családtagok keresztnévre gyakorlati megfontolásból lehet szükség az elbeszélésben, hogy az olvasó meg tudja őket különböztetni; továbbá a „Dr.” előtag használata azt is szolgálhatja, hogy állandóan emlékeztesse az olvasót az elismert tudós képére. Mégis, az a következetesség, amellyel Braun minden helyzetben ezen a néven tűnik fel, még akkor is, amikor gyerekként csupa vele azonos nevű családtag szerepel az adott jelenetben, hangsúlyozza a helyzete többértelműségét. Egyfelől megveti a Tina és Isaac közti harcot, és annak eseményeit „európai zsidó, operai ökölrázásoknak” vagy „parodisztikus helyzeteknek” minősíti.⁹² Másfelől az, hogy Dr. Braun végig saját családnévén keresztül gondol saját magára, azt sugallja, hogy ő mindenekelőtt családjának képviselője. Különösen árulkodó, hogy Dr. Braun keresztnéve, a Sam csupán egyszer kerül említésre, és ez egyszerűen az egyetlen alkalom is, amikor aktívan részt vesz a testvérpár konfliktusában, amit amúgy próbál távolról, elfogulatlanul szemlélni. Más szóval folyamatosan arra törekszik, hogy vizsgálata tárgyából kimaradjon, és általános

⁹² *Uo.*, 69, 72.

érvényű, racionális kijelentéseket tegyen, ezzel egyidejűleg azonban mélységesen részese is a törtéteknek, így fensőbb-ségesen ironikus elutasításának java része öniróniába vált.

Az egész novella dichotómiák köré szerveződik, amelyek végül humorosan számolódna fel. Braun előbb említett racionalitása és preferenciája az általános elméletek iránt éles kontrasztban áll a többi családtaggal, akiket impulzív, érzelmeik által irányított egyéniségekként ábrázol a történet. Isaac és Tina összetűzése során az előbbi sztereotipikus férfiként viselkedik: multimilliomos, nőzik, és szeret így beszélni magáról: „Sokfelé megfordultam már, mondta Isaac bátyám, és ezen nők hasát értette”.⁹³ Vele szemben Tina a zsidó anya archetípusaként, sőt, karikatúrjaként jelenik meg: ő a család középpontja, aki elnyomó befolyást gyakorol másokra, például az öccsére, Muttra, sőt még Isaacra is. A két nem közötti konfliktus összekapcsolódik az asszimiláció két lépcsőfoka közti konfliktussal: Isaac nagy üzletbe fog WASP üzlettársa megvesztegetése révén, míg rokonai túl kockázatosnak érzik, hogy csatlakozzanak, bár ő biztatja őket. Ennek eredményeképp később Tina Isaacot hibáztatja, hogy nem osztotta meg a kétes üzleten szerzett, hatalmas vagyonát a tágabb értelemben vett családdal, míg Isaac azért dühös Tinára, mert magára hagyta az első, döntő pillanatban. Úgy tűnik, hogy Dr. Braun, a diplomás tudós, aki szemlátomást mentes a két testvér zavaros ügyeitől, sikeresebben integrálódott az amerikai társadalomba, mint unokatestvéreinek bármelyike. Mértéktartó stílusa összhangban van azzal, amit ő maga mond a nem zsidó amerikaiakról: „a gójok bennszülött, másféle bölcsessége, akiknek sok a mondanivalója, de visszafogják magukat”, s velük szemben „ezek

⁹³ *Uo.*, 63.

a zsidók – ezek a zsidók! Az érzéseik, a szívük! Dr. Braun gyakran mást se szeretett volna, csak megállítani mindezt”.⁹⁴ A kétféle megközelítés kétértelműsége az utolsó „haláloság-jelenet” avagy „haláloság-vicc” leírásában tetőzik,⁹⁵ ami a történet legkatartikusabb és legparodisztikusabb pillanata, mikor a haldokló Tina teátrálisan békét köt Isaackal, érzelmi kibékülést ajánlva, de egyszersmind eltörölve az összes korábbi esemény értelmét is. Mindazonáltal Dr. Braun logikus és stabil élete statikusnak, élettelennek és elhagyatottnak tűnik az unokatestvérek odaadó nosztalgiával felidézett, érzelmekben gazdag és mozgalmas világhoz képest.

Mindegyik fenti történet a család kontextusában ábrázolja az átmenetet az európai zsidó stetlből a multinacionális amerikai városba, ami a nagyobb társadalmi változások sűrített modelljeként szolgál. Az első és második generációs bevándorlók gyakran közvetítőként szolgálnak a hagyományos zsidó és az amerikai értékrend között. A harmadik generációs bevándorlók sorsának különféle változatairól és attitűdjeiről később lesz szó, mivel időben javarészt egybeesnek a holokauszt utáni évtizedekkel, és a túlélők következő nemzedékeivel. A fejlődés iránya szükségképp az amerikai többséghez való asszimilálódás irányába mutat, mégis, a „rég-i” rend iránti nosztalgia erős, és sohasem teljesen feloldható vagy eltüntethető az egyén szintjén. A történetek többsége önirónia vagy humor formájában kínál valamiféle feloldást, ami lehetővé teszi a szerző és a szereplők számára, hogy teljes mértékben kifejezzék a zsidó amerikai identitás mindkét összetevőjét és a kettő közti konfliktust anélkül, hogy bármelyik mellett letennék a voksukat.

⁹⁴ *Uo.*, 74, 83.

⁹⁵ *Uo.*, 70, 77.

3.3. A vallástól a világi kultúra felé

Avallás mindig is lényeges összetevője volt a zsidó identitásnak, amint azt például Alan Unterman *A zsidó identitás dimenziói* című listája is illusztrálja.

A lehető legszélesebb értelemben vett zsidóságot alkotó, különféle elemek analízise igen fontos a zsidó identitás megértéséhez mind zsidó, mind gój nézőpontból. Röviden négy kategóriát határozhatunk meg, amelyekből összeáll a zsidóság: (1) biológiai származás, (2) vallási elkötelezettség, (3) közösséghez/kultúrához tartozás, (4) etnikai vagy nemzeti hovatartozás és nyelvhasználat.⁹⁶

A zsidó emancipáció több elméletírója érvelt amellett, hogy a judaizmust elsősorban vallásnak kell tekinteni. Ennek eredményeképp „Nyugat-Európában a tizenkilencedik század közepén [...] az asszimiláció dogmája [...] megerősítette, hogy a zsidóság nem nemzet, hanem vallási közösség”,⁹⁷ magyarázza Simon Dubnow *Zsidó történelem a társadalom-elméletek nézőpontjából* című írásában. Emmanuel Levinas hasonló nézeteket hangoztat 1961-es *Zsidó gondolat ma* című esszéjében: „a zsidó gondolat a tizennyolcadik században született az Emancipációból. [...] Ezen álláspont szerint, amelyet ma is sok nyugati zsidó vall magáénak, a judaizmus szintén egy vallás a kereszténység mellett, az istenhit egy

⁹⁶ Alan UNTERMAN, *Jews. Their Religious Beliefs and Practices*, Routledge & Kegan Paul, Boston – London – Hendley, 1981, 13.

⁹⁷ Simon DUBNOW, *The Sociological Views of Jewish History = Modern Jewish Thought. A Source Reader*, szerk. Nahum N. GLATZER, Schocken Books, New York, 1977, 94.

formája”.⁹⁸ Másfelől Arthur Hertzberg azt állítja, hogy „a zsidók helyzetét és politikáját a modern korban azonosították a forradalom korával és a forradalmi erőkkkel”, illetve ezeknek „az egyenlőség jogáért”⁹⁹ folytatott harcával, amelybe a zsidó nép egyenlő jogai is beletartoztak, mindemellett ezen egyenlőségpárti társadalmi mozgalmak java része elvetette a vallást. Így a hit témája a huszadik századi zsidó amerikai irodalomban ellentmondásos: egyszerre ábrázolják az identitás meghatározó, jelképes komponenseként, és az asszimiláció akadályaként, aminek ellenében a kihívást nem annyira az amerikai többség körében domináns kereszténység, inkább a világi szemléletmód jelenti.

Az ebből fakadó konfliktus az egyén identitásában gyakori téma a zsidó amerikai irodalomban, ami gyakran kerül kifejezésre a keresztény versus zsidó ikonográfián és tantételeken keresztül. De még ezekben az esetekben is a narratíva döntő motivációja és alapvető tétje gyakran nem a két vallás konfliktusában található, hanem a történet világi aspektusában. Például Chaim Potok 1972-es regénye, *A nevem Asher Lev* főhőse egy feltörekvő, fiatal festő, akinek ambícióit korlátozza hászid családi háttere. Szembe kell néznie azzal, amit Isaac Deutscher ír le *Marc Chagall és a zsidó képzelet* című esszéjében: „hírhedt a judaizmus el-lenségessége a képzőművészeteket illetően. A »Ne csinálj magadnak faragott képet« (2Móz 20,4) parancsolatának merev betartásával a rabbinikus ortodoxia sokkal kegyetlenebbül fojtotta el a képzőművészeteket, mint akár a kál-

⁹⁸ Emmanuel LEVINAS, *Jewish Thought Today*, ford. Seán HAND = *Difficult Freedom. Essays on Judaism*, The Athlone Press, London, 1990, 160.

⁹⁹ Arthur HERTZBERG, *A Generation Later = Being Jewish in America. The Modern Experience*, Herzl Press, New York, 1979, 27.

vinizmus”.¹⁰⁰ A regény központi botránya Lev festménye, a *Brooklyni feszület*, amelyben a festő keresztény szimbólumokat használ, hogy ábrázolja anyja nyomorúságát, aki hívó férje és lázadó fia közt öröklődik. Az apa a fiú munkáját a judaizmus elárulásának és a kereszténység melletti állásfoglalásnak tekinti, Asher viszont a nézeteltérésüket nem annyira vallásos értelemben éli meg, hanem a művész és a társadalom összeütközésének hagyományos kontextusában. A *Brooklyni feszület* mottója szerint „Az Örökkévalóért, kinek nem értem meg szenvedő világát”¹⁰¹ emel szót, beleértve a könyv számos üldözött zsidó szereplőjének megpróbáltatásait, és felidézve a keresztre feszített zsidót, Marc Chagall *Fehér keresztrefeszítését* (1938), ami egyszerre utal az orosz pogromok hosszú évszázadaira és a festmény készülésének idején épp egyre közelebbi náci fenyegetésre.

Hasonlóképp, Philip Roth novellája, *A zsidók megtérése* egy iskolás fiú és egy rabbi összetűzéséről mesél a zsidó kontra keresztény doktrínákat illetően. Mindazonáltal a főhős végső konklúziója nem foglal állást egyik dogma mellett sem, hanem mindkettőt meghaladja, és azt követeli, hogy az ember „sose üssön meg mást Isten miatt”.¹⁰² Így a látszólag teológiai konfliktus a teológia határain túlra mutat, ahogy az elbeszélés minden szintjén – a cselekményben, az egyes szereplők kapcsán és a retorikában egyaránt – megjelenő ironikus eszközök rendszeresen megkérdőjelezzik mindegyik referenciarendszert, amit csak megidéz a szöveg.

¹⁰⁰ Isaac DEUTSCHER, *Marc Chagall and the Jewish Imagination = The Non-Jewish Jew and Other Essays*, Merlin Press, London, 1981, 154–155.

¹⁰¹ Chaim POTOK, *A nevem Asher Lev*, ford. Loósz Vera, Ulpius Ház, Budapest, 2000, 291.

¹⁰² Philip ROTH, *A zsidók megtérése*, ford. NEMES Anna, Szombat 1994/6., 24.

A cselekmény egy sor dogmatikus értelemben provokatív kérdezősködés mentén bontakozik ki, amelyeket a főhős, Ozzie kezdeményez az osztályban. A tudományos és társadalmi tekintély, amely ellen Ozzie lázad, héber iskolabeli tanára, Binder rabbi személyében testesül meg, akinek neve („kötő”) olyan asszociációkat kelt, mint a könyvkötő szakmája, vagy olyan személy, aki összeköti egymással a nemzedékeket a közös tudás révén, vagy olyasvalaki, akit köt a hagyomány. Ezzel szemben Ozzie teljes neve Oscar Freedman, ami olyasvalakire utal, akinek életében a szabadság meghatározó tényező. Bár az elbeszélés témája épp az, hogyan sikerül Ozzie-nak kiszabadulnia a hagyomány kötöttségeiből, a nevében lévő, befejezett igealak olyasvalakiként ábrázolja őt, aki már eleve fel van szabadítva, akinek szabadsága másvalaki előzetes aktív erőfeszítéseinek eredménye, ami a novella kontextusában, illetve Roth életművében Ozzie identitásának amerikai összetevőjére utalhat. Érdemes megjegyezni, hogy ez az interpretáció egybeesik azzal, ahogy Allen Guttman értelmezi a főhős nevét Bernard Malamud *A tó hölgye*¹⁰³ című novellájában, ahol a főhős „Henry R. Freemanra változtatja nevét, nyilvánvalóan arra téve erőfeszítést, hogy zsidó identitását lecserélje a szabad ember identitására”.¹⁰⁴ Az efféle beszélő nevek használata – amelyek többsége jiddis vagy német eredetű ugyan, de könnyen felismerhető az angol nyelvű olvasó számára is – gyakori retorikai eszköz a zsidó amerikai irodalomban.

¹⁰³ Bernard MALAMUD, *The Lady of the Lake = Uó., The Complete Stories*, szerk. Robert GIROUX, The Noonday Press, New York, 1998, 221–240.

¹⁰⁴ Allen GUTTMANN, *The Jewish Writer in America. Assimilation and the Crisis of Identity*, Oxford University Press, New York, 1971, 113.

Ozzie az ironikus kérdések szókratészi módszerével támadja meg Binder rabbi tanításait.

– Én másvalamire vagyok kíváncsi.

Ozzie mindig másvalamire volt kíváncsi. Először arra, hogyan nevezheti Binder rabbi „választott népnek” a zsidókat, amikor a Függetlenségi Nyilatkozat szerint minden ember egyenlő. Binder rabbi erre megpróbálta megvilágítani a különbséget a politikai egyenlőség meg a spirituális legitimitás között, de Ozzie csak kötötte az ebet a karóhoz, hogy ő másra kíváncsi.¹⁰⁵

Szókratész színlelt naivitása itt a gyermek ártatlanságának álcáját ölti, Ozzie mégis fenyegető jelenség a vallási doktrínákra nézve, köszönhetően kifinomult érzékének, amellyel rámutat a rendszeren belüli ellentmondásokra – amit a fenti idézet háromszor is elismétel a nyomaték kedvéért –, csaknem a derridai dekonstrukció szellemében, amely szintén a szókratészi iróniára vezethető vissza. A fiú nem csupán megkérdőjelezi a zsidó dogmákat a Függetlenségi Nyilatkozatra vonatkozó, amerikai tudása alapján – ami kettős, zsidó amerikai identitásának tünete –, hanem végig arra koncentrálni, ami „más”, így fordítja a judaizmusból vett érveket is a rabbi ellen. Egy sor szóváltás után konfliktusuk a kereszténység szeplőtelen fogantatására vonatkozó dogmája kapcsán éri el tetőpontját, mivel Rabbi Binder elutasítja ennek gondolatát azon az alapon, hogy ez biológiailag lehetetlen, míg Ozzie azt kérdezi, hogy ha Isten mindenható, akkor „azt miért nem

¹⁰⁵ ROTH, *A zsidók megtérése*, 19.

tudta elintézni, hogy egy nőnek közösülés nélkül legyen gyereke”.¹⁰⁶

Roth elbeszélése úgy is olvasható, mint Krisztus passiójának humoros parafrázisa. A hétköznapi figurák, a magasröptű hitelvek gyerekes megfogalmazása, a komikus epizódok és a happy end akár a paródia benyomását is kelthetik, de bántó él nélkül, inkább a történet emberi aspektusára irányítva az olvasó figyelmét, miszerint „Jézus ugyanolyan élő ember volt, mint te vagy én”.¹⁰⁷ Ozzie távolról nemcsak a tizenkét éves Jézusra emlékeztet, aki a templomban prédikált, hanem a felnőttre is, akit nézeteiért üldöztek. A fiatal fiút, aki rendre felbosszantja idősebb előjáróit a kérdezősködésével, előbb az anyja vágja pofon, majd a rabbi, ezért felmenekül az iskola tetejére, ahol az alatt köré gyűlő és életéért aggódó tömeggel folytatott párbeszéde fokozatosan prédikálásba fordul. Akárcsak Krisztus a kereszten, Ozzie is a többiek fölött helyezkedik el, mintha szenvedésén keresztül közelebb került volna valamiféle mennyei igazsághoz, amit hangsúlyoz a történet zárójelenetét bevezető, hosszadalmas, filozófiai elemekben gazdag tájleírás is az összefüggésről az ég, a fény és az emberi élet között. Érdeemes megemlíteni a mártírium pszichológiáját illetően, amit a narrátor kiemel: „igazából nem is ő rohant a tető felé, inkább fölkergették”.¹⁰⁸ Jézushoz hasonlóan Ozzie is karizmatikus hatással bír az emberekre: mindenkit rávesz, hogy ismételjék el a szavait térdre ereszkedve, „keresztény imádkozó pózban”.¹⁰⁹ Továbbá az anya meghatározó szerepű

¹⁰⁶ *Uo.*, 20.

¹⁰⁷ *Uo.*, 22

¹⁰⁸ *Uo.*, 23.

¹⁰⁹ *Uo.*, 24.

mindkét történetben, ráadásul Ozzie félig árva, így az apa figurája – a tekintély lehetséges hiteles forrása a szó mind evilági, mind transzcendens értelmében – hiányzik a világból, csupán fogalomként van jelen. A különbség a két személy között azonban épp olyan informatív, mint a párhuzamok. Krisztus elfogadta a szenvedést, mondván „aki arcul üt téged jobb felől, fordítsd felé a másik orcádat is” (Mt 5,39), míg Ozzie végső konklúziója nem csupán azt utasítja el, hogy megüssünk egy másik emberi lényt, hanem azt is, hogy elfogadjuk az ütést.

A történet során Ozzie-t végig kíséri az iskolatársa, Itzie, aki egyszerre hasonlít rá, és ellenpontozza őt. Azonos korúak, hasonlóan hangzik a becenevük, és az Ozzie és a rabbi közti vitáról az olvasó először az ő dialógusukból értesül. Ozzie-val ellentétben Itzie érdeklődését nem annyira az Isten mindenhatóságára vonatkozó, ellentmondásos elméleti információ kelti fel, hanem az elhangzó „közösülés” szó kapcsán az osztályban kibontakozó kiseb, vicces botrány. Később ő az első, aki Ozzie tanítványául szegődik, és bátorítja a tetőn gubbasztó barátját, hogy ne engedjen a rabbinak. Csakhogy ezt úgy teszi, hogy arra buzdítja „Ugorj!”¹¹⁰ És amikor Mrs. Freedman azért könyörög Ozzie-nak, hogy „Ne legyél mártír, kisfiam”, Izzie félreérti az eddig számára ismeretlen szót, és azt kezdi kántálni, hogy „Legyél csak Martin, legyél csak Martin!”¹¹¹ amit aztán az udvaron lévő összes többi gyerek is visszhangozni kezd. Így aztán a humor állandó forrásaként szolgál Izzie, aki először megkérdőjelezi a teológiát azzal, hogy felhívja a figyelmet a szeplőtelen fogantatás testi aspektusára – „Máriának le kellett feküdnie

¹¹⁰ *Uo.* 23.

¹¹¹ *Uo.*

valakivel”¹¹² –, majd a tudatlan tömeg megtettesítőjévé válik, akik szemlátomást támogatják lelki vezetőjüket, de gyakorlatilag épp ők azok, akik mártíromságba hajszolják őt, mivel teljesen félreértik a helyzetet és a szóban forgó gondolatokat.

Nem csak Ozzie és Itzie látja eltérően a dolgokat: a novella humorának jelentős része fakad abból, hogy Roth ugyanazt a gondolatot vagy jelenetet különböző szereplők nézőpontjából ismételtelen leírja. Például Ozzie jelenlétét a tetőn iskolatársai hősiessé tettként ünneplik, és ez az értelmezés az elbeszélés során fokozatosan gazdagodik spirituális és teológiai asszociációkkal. Ezzel szemben az iskola idős gondnoka, Blotnik radikálisan más kontextusban értelmezi a történeteket. „Akinek a macskája egyszer is fönnrekedt a tetőn, az tudja, hogyan kell lehozni. Fölhívja a tűzoltókat. [...] A fiúval is ezt csinálja az ember. Már mint hogy ezt csinálja, ha az illető Yakov Blotnik, és a macskája már rekedt fönn a tetőn.”¹¹³

Ezek a gyors váltások az ellentétes vonatkoztatási referenciakeretek közt a narratívában mozgósítják az olvasó érzékenységét egy-egy jelenség számos lehetséges értelmezése tekintetében. Így könnyen látható végül, hogy Ozzie követelése a vallási tolerancia iránt önironikusan két ellentétes irányba mutat. Egyfelől az édesanyjához, a héber iskolabeli társaihoz és a rabbihoz szól, és a cím, *A zsidók megtérése* szintén azt sugallja, hogy a történet a zsidó népet figyelmezteti, hogy ne bántsanak másokat. Másfelől a novella 1959-ben jelent meg, abban az időben, amikor a holokausztirodalom épp virágzásnak indult, és a zsidóságra elkezdtek széles kör-

¹¹² *Uo.*, 19.

¹¹³ *Uo.*, 22.

ben úgy tekinteni, mint a vallásáért üldözött nép archetípusára; sőt, ugyanabban az *Isten veled, Columbus* című kötetben olvasható, amelyben az *Eli, a fanatikus* című novella is, amelynek közvetlen témája a holokauszt. Így Roth elkerüli az Ozzie intésében – „Ígérd meg, ígérd meg, hogy soha nem ütsz meg senkit Isten miatt!”¹¹⁴ – rejő didaktikus hang veszélyét azzal, hogy kinyitja az értelmezési horizontot különféle olvasatok számára, amelyekben különböző áldozatok és agresszorok jelennek meg, az aktuális történet hatáskörén túl, de mindig is az egyén felelősségét hangsúlyozva.

Roth-tal szemben, akinek elbeszélése a vallási türelmetlenség társadalmi veszélyeire irányítja a figyelmet, és számos együtt létező teológia elfogadására szólít fel, Cynthia Ozick novellája, *A pogány rabbi* az érem másik oldalára fókuszál: azt dramatizálja, hogyan teheti tönkre az ember életét, ha beengedi a vallásos pluralitást. A történetet egy első személyű narrátor meséli, aki arról értesül, hogy gyerekkori barátja, „Isaac Kornfeld, egy kegyes életet élő és okos férfi, felakasztotta magát egy közparkban”.¹¹⁵ A narrátor meglátogatja az özvegyet, Sheindelt, és három forrás: saját emlékei, Sheindel szóbeli visszaemlékezései és Kornfeld írásos öröksége (a halálakor a kabátzsebében talált jegyzetfüzet és egy levél) alapján próbálja meg rekonstruálni az eseményeket. A műfajok – gyerekkori anekdoták, párbeszéddek, Kornfeld által a gyerekeinek mondott esti mesék összefoglalói, valamint a többnyelvű jegyzeteiből vett részletek, melyek között versidézetek éppúgy felbukkannak, mint eredeti megfigyelések – változatosságának eredménye a töredékes szerkezet,

¹¹⁴ *Uo.*, 24.

¹¹⁵ Cynthia Ozick, *The Pagan Rabbi* = *Uő.*, *The Pagan Rabbi & Other Stories*, E. P. Dutton, New York, 1983, 4.

ami jól tükrözi az elbeszélés témáját: az egyetlen végső, teljes mértékben felfogható igazság kínzó hiányát, és az összeegyeztethetetlen jelenségek, valamint lehetséges értelmezéseik egyszerre csábító és gyilkos sokféleségét.

Jegyzetei alapján a címszereplő, Isaac Kornfeld arra kényszerül, hogy „válasszon a zsidó és a pogány értékek között, amelyeket keresztneve, illetve családnéve testesít meg”.¹¹⁶ Az egykori csodagyereket, a nagy tekintélyű rabbit elbűvöli a Természet, aki driád avagy nimfa formájában jelenik meg előtte: egy fa lelkét megtestesítő, fiatal és gyönyörű lányként. A driád befolyása alatt, illetve vágyakozva a szabad lélekre, amely elfogadja a világ örömteli és tűnékeny változatosságát, a rabbi fokozatosan elfordul vallásos tanulmányaitól és a monoteizmus fegyelmeitől, míg végül öngyilkosságot követ el a driád fájánál, feltehetőleg a végső szabadságot kifejező gesztusként. Ahogy azt a lány, Iripomoñoéiá, valamint ura, Pán Úr neve is mutatja, akárcsak Kornfeld görög, héber, arameus és angol nyelvű jegyzetei: a Sok versus Egy közti dilemma itt „a hellenizmus versus hebraisztika témáján keresztül artikulálódik, amely oly gyakran jut kiemelkedő szerephez Ozick prózájában”,¹¹⁷ korai, „publikálatlan, *Görögök és Zsidók* című verseskötetétől fogva”¹¹⁸ egészen az *Uzsora* című novelláig, amelyben a főhősnek választania kell: „A Teremtő vagy a teremtmény. Isten vagy isten. A nevek neve vagy Apolló”.¹¹⁹

¹¹⁶ Lawrence S. FRIEDMAN, *Understanding Cynthia Ozick*, University of South Carolina, Columbia, SC, 1991, 8.

¹¹⁷ *Uo.*, 2.

¹¹⁸ *Uo.*

¹¹⁹ Cynthia Ozick, *Usurpation. (Other People's Stories)* = *Uő.*, *Bloodshed and 3 Novellas*, Signet, New York, 1977, 176.

Stephen Wade felveti, hogy „Ozick történetének előzményeként olvashatjuk E. M. Forster novelláját, az *Egy nagy páni történetet* (1954),¹²⁰ amelyben egy nagyon egyszerű és provinciális angol úrnak támad látomása Pánról”.¹²¹ Érdeemes ezt a párhuzamot mélyebben megvizsgálni, tekintettel a jelen dolgozat témájára, mivel a két narratíva hasonlóságai jelentősek, miközben az eltérések jól mutatják a különbséget Forster ironikus és Ozick önironikus megközelítése között azonos téma esetén, amelyet talán az érzékinek az intellektuálisnál hatalmasabb, eksztatikusan felszabadító, mégis romboló erejeként lehetne összegezni. Mindkét cím feszültséget rejt: a „pogány rabbi” fogalma önmagában oximoron, míg Forster etimológiai szójátéka a „pánik” szóval a narrátor által leírt események kettős hatására reflektál: a társaság hirtelen riadalmára és Eustache, a főhős transzcendens megvilágosodására, amit egy kiránduláson Pán isten váratlan látogatása okoz, amikor egy csoport angol turista a Ravello körülöttei hegyekben sétál. Mindkét narratíva leírja az események szürrealisztikus fordulatát, amely révén a főhős Pán tanítványa lesz, és kitör a hétköznapi társadalom kötöttségeiből. Emellett mindkét történetet hasonló típusú narrátor meséli: egy középkorú, közepszerű gondolkodású férfi, egy Akárki, aki hiába próbálja megérteni, igazából mi történt. Másfelől Eustache kamasz, aki egy pillanatnyi epifánia nyomán lesz Pán követője, s ezzel indul el számára a megvilágosodott elme „karrierje – már amennyiben ezt karriernek lehet nevezni”,¹²² míg Kornfeld elkötelezettsége

¹²⁰ Edward Morgan FORSTER, *The Story of a Great Panic = The Celestial Omnibus*, Sidgwick & Jackson, London, 1912, 1–42.

¹²¹ Stephen WADE, *Jewish American Literature Since 1945. An Introduction*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1999, 179.

¹²² FORSTER, *I. m.*, 1.

fokozatosan bontakozik ki, tanulmányainak következményeképp, és halálában tetőzik. Más szóval, az isteni jelenlét a cselekmény kezdete Eustache számára, aki ajándékképp kapja azt, míg a véget jelenti Kornfeldnek, aki keményen dolgozik érte egész életében. Ezen elemekkel összhangban a konfliktusok sem ugyanarról szólnak. Eustache spiritualitását világosan gátolja a társadalom, úgyhogy számára a szabadság azt jelenti, hogy kiszabadul a társadalmi kötöttségek közül. Ironikus módon azonban győzelme még a társadalom elismerését is megszerzi számára később; ahogy a narrátor fogalmaz: „Azóta gyakran láttam azt a furcsa mosolyt [...] a fotóin, amelyek elkezdtek megjelenni a képes magazinokban”.¹²³ Ezzel szemben Kornfeld harca belső dilemma: spirituális erőfeszítéseit nemcsak elfogadja, de nagymértékben támogatja is a társadalom, és az ironikus fordulat nem a közösségben, hanem az egyénben történik, aki elégedetlen lesz a rabbinikus úttal, amelynek mentén a szabadságát és megvilágosodását kereste, és ehelyett a hellenizmusához fordul.

Szintén eltérő a narrátor személye és viszonya a főhőshöz. Forster elbeszélője prototípusa a viszolyogtató filiszteusnak, ahogy azt Matthew Arnold leírta a *Kultúra és anarchia*¹²⁴ című tanulmányának harmadik fejezetében: konvencionális és anyagiasságú férfi, aki egy szép tájképről szóló művészeti és filozófiai vita kontextusában így beszél magáról: „Semmit sem tudok a képekről”, de „a földbirtok terén van némi tapasztalatom”.¹²⁵ Egyaránt idegesíti Eustache és az olaszok,

¹²³ *Uo.*, 14.

¹²⁴ Lásd Matthew ARNOLD, *Culture and Anarchy. An Essay in Political and Social Criticism*, Smith, Elder & Co., London, 1869.

¹²⁵ FORSTER, *I. m.*, 5, 7.

akikhez képest felsőbbrendűnek érzi magát. Következésképp teljesen félreérti az eseményeket: Pán megjelenését egyszerű szélrohamnak értelmezi, amit barátai túlreagálnak; megpróbálja bezárni Eustache-t a hotelszobájába, és így fizikailag akadályozza a fiú harcát a szabadságért; és képtelen megérteni a fiatal olasz szolga, Gennaro önfeláldozását is, aki először elárulja Eustache-t tíz líráért – Júdásra emlékeztető módon –, de végül segít neki kiszabadulni a hotelszobából, bár mikor a balkonról kiugranak, Gennaro halálra zúzza magát. Ezzel szemben Forster narrátora, Ozick krónikása nem osztozik a főhős Pánnal kapcsolatos tapasztalataiban, csupán hall és főképp olvas Kornfeld élményeiről, mégis, ezeket sokkal többre becsüli, mint megfelelője Forster történetében. Ő is művelt férfi – barátsága Kornfelddel még abból az időből ered, mikor együtt jártak a rabbiképző szemináriumba –, és ő nem csupán reprodukálja – idézi, összefoglalja, ahol szükséges, lefordítja – a barátja jegyzeteit, hanem kommentálja is azokat. Ennek eredményeképp Forster elbeszélője csak az események felszínéről ír, míg Ozick történetmondója részleges betekintést ad a szereplők lelkivilágába.

A két történet számos tematikus, motivikus és szerkezeti hasonlósága ellenére a két szerző megközelítése lényegesen eltér. Forster története egy sorozat összefüggő ellentétpáron alapul, míg Ozick humorosan sokoldalú helyzetet vázol, amelyben számos nézőpont érvényesül. Az *Egy nagy páni történet* világát minden tekintetben az ellentétek határozzák meg: például az angol és az olasz, az anyagi és a transzcendens, a racionális és a művészi, illetve az objektív és a szubjektív kontrasztja. A narrátor nem csupán explicitté teszi, hogy a fenti szópárok első fele által meghatározott csoportba tartozik, hanem megvetően beszél a második csoportba

tartozó emberekről. Például amikor a megvilágosodott Eustache melegen üdvözlí Gennarót, az egyetlen embert a hotelban, aki megérti őt, az elbeszélő felháborodik. „Mindig is nagy hangsúlyt helyezek arra, hogy udvariasan viselkedjem az olaszokkal, függetlenül attól, milyen kevésbé érdemlik ezt meg [...]. Miss Robinsont félrevonva engedélyt kértem tőle, hogy komolyan beszélhessek Eustache-sal a társadalmilag alacsonyabb rendű személyekkel való társas érintkezésről”.¹²⁶ Forster történetének megértéséhez szükséges a szerző iróniájának megértése: hiszen a történet épp azt ábrázolja, ahogy a narrátor stabilnak hitt társadalmi és ideológiai rendszerét megrázzák a transzcendens tapasztalatok, amelyeket a legegyszerűbb olasz öregasszony is jobban ért, mint az elbeszélő. A történetben más szereplők is megjelennek, de az ő helyzetük nem tér el az alapvető kettősségtől, vagyis mindegyikük elhelyezhető egy képzeletbeli vonal mentén, amely a főhős és a narrátor között húzódik: egyesek közelebb állnak az Eustache által képviselt transzcendenciához – mint a fiatal angol lány, Rose, aki a pánik után azt mondja, „azt hiszem, meg kellett volna állnom”¹²⁷ –, míg mások az elbeszélő világnézetéhez vannak közelebb. Az utóbbi pólus alacsonyabbrendűségét a történet keresztény utalásai emelik ki: az olasz táj, Gennaro önfeláldozása, Eustache áldott mosolya és végső szabadsága szemlátomást mind azt sugallják, hogy a transzcendens tudás elérhető, bár titokzatos. Forster nem mondja ki közvetlenül, mit szimbolizál Eustache – például nem jelzi pontosan, hogy a transzcendens a vallásban, a képzőművészetben, az érzékiségben, a természetben vagy másutt keresendő-e –, hanem ironi-

¹²⁶ *Uo.*, 22–23.

¹²⁷ *Uo.*, 13.

kusan, indirekt módon határozza meg azt, az Eustache el-
lentétét megtestesítő, nevetségesen szüklátóköri narrátor
kudarcának ábrázolásával.

Ezzel szemben Ozick története több, a transzcendenssel
való kommunikációra tett, hiábavaló kísérletről számol be.
Nemcsak Kornfeld keresi a spiritualitást: apja, éppúgy, mint
a narrátor apja, hívő zsidók voltak, akik büszkén tanították
fiukat rabbinak; viszont a narrátor, akit elkeserít a rivalizá-
lásuk, az ateizmushoz fordul; míg egy puritán nővel kötött
házassága a kereszténység zsákutcáját szimbolizálja. Más-
felől végül e szereplők egyikéről sem derül ki, hogy igazuk
volt-e vagy tévedtek, ahogy arra Forster elbeszélésében sor
került. Még azt is, ahogy Kornfeld a transzcendenciát keresi,
a szerző nem csupán a rabbi életének leghatalmasabb pró-
bálkozásaként – az elbeszélés központi témájaként –, ha-
nem egyszermind legnagyobb, halálát is okozó kudarc-
ként ábrázolja. Következésképp az Ozick által létrehozott
szerkezet nem kínál az olvasónak semmiféle felsőbbrendű
pozíciót, amivel azonosulhatna, megértve a szerző iróniáját
és üzenetét; önironikus elbeszélése csupán egyaránt igazol-
ható ideológiákat ír le, amelyek mindegyike megkérdőjelez-
hető a többi fényében, és szemlátomást mindegyik kudarc-
ra ítéltetett. Végül nincs Eustache, aki a transzcendens böl-
csesség birtokában lenne, és akihez fordulhatna az olvasó.
A másik ember halálán keresztüli megváltás keresztény gon-
dolata sem működik itt; Gennaro halálától eltérő módon
Kornfeld pusztulása senkit sem hoz közelebb semmiféle
megvilágosodáshoz. Sőt, végső testhelyzete, ahogy halottan
függ a fáról, az általa végig vágyott, emelkedett spirituális
státusz vizuális paródiájaként – szó szerinti akasztófahumor-
ként – olvasható, így hát még halála is megfosztatik a meg-

váltó pátosz hangulatától. Mégis, Ozick világa nem tűnik
Forsterénél pesszimistábbnak. Sőt, épp fordítva: Kornfeld
örömteli jegyzetei éppúgy, mint bensőséges kapcsolatai –
házassága, a narrátorral kötött barátsága, illetve szakmai
tekintélye – mind a keresés örömteli természetéről tanús-
kodnak, még ha nyüzsögnek is benne a kétségek, és keresése
csak halálával érhet a végére. Ozick képtelen bármiféle iro-
nikusan közölt meggyőződés közvetítésére, ahogy Forster
tette. Elbeszélését a narrátor tanácsa zárja, aki azt mondja
az özvegynek: „A férjed lelke abban a parkban van. Beszélj
vele”,¹²⁸ ami önironikus bátorításként is értelmezhető Ozick
történetének olvasására.

A vallás nem mindig teológiai alapon kérdőjeleződik meg
a zsidó amerikai irodalomban. Úgy tűnik, Bernard Mala-
mud jobban érdeklődik a téma praktikus, érzelmi és társa-
dalmi aspektusai iránt. A hívő zsidó férfi és a fiatal, prosti-
tuált nő közti kontraszt témája két helyen is előjön, először
*A varázshordó*¹²⁹ (1953), később pedig az *Isten haragja*¹³⁰
(1972) című novellájában. Mindkét történet szereplőinek
konstellációja szembeütően hasonló: egy prostituált, az
ő időse apja és a lány szeretője avagy szeretői; mindkettő
a Malamud életművére oly jellemző parabolák sorába tarto-
zik; továbbá a zárójelenet is hasonló. Ám az analóg helyzet
eltérő elemeinek hangsúlyozása egyfelől kétségekkel teli,
mégis optimista atmoszférát teremt *A varázshordó*-ban, más-
felől a legkétségbeesettebb próféták hangján szól *Az isten
haragja* lapjain.

¹²⁸ OZICK, *The Pagan Rabbi*, 37.

¹²⁹ MALAMUD, *A varázshordó*, ford. NEMES László = Uő., *Az első hét esztendő*,
105–125.

¹³⁰ MALAMUD, *God's Wrath* = Uő., *The Complete Stories*, 507–513.

A varázshordó a házasságközvetítés zsidó irodalomban sztereotipikusnak számító jelenetével kezdődik. Leo Finkle, egy fiatalember, aki New Yorkban él, és rabbinak készül, olyannyira elmélyül a tanulmányaiban, hogy nincs ideje nőkre, de jobbak az esélyei egy állásra, ha nő, így házasságközvetítőhöz fordul. Pinye Salzman egy sor kiábrándító hajadont ajánl neki – némelyikük túl öreg, van, aki testi fogyatékos, akad, aki már nem szűz –, míg végül Leo azon kapja magát, hogy egy gyönyörű lány fotójához vonzódik, amely állítólag véletlenül keveredett a többi portré közé: ő Salzman saját gyermeke, akit az apja kitagadott, amikor a lány prostituáltként állt. A házasságközvetítő vonakodása ellenére a történet a két fiatal találkozásával zárul a lány megszokott utcasarkán, miközben az apa egy fal mögött lapulva figyel őköt. A lányt megpillantva Leo „a saját megváltását vélte felfedezni benne”.¹³¹ A kérdés nyitva marad, hogy a pár tényleg összejön-e, de a happy end lehetősége kétségkívül jelen van.

A történet kulcskérdése, hogy a jövő rabbi miért vonzódik a szajhához. Társadalmilag észszerű magyarázat lehet, hogy a zsidó rabbi éppúgy az 1950-es évek amerikai WASP társadalmának peremére szorult, akár a prostituált, bár radikálisan eltérő alapokon. Erőiket egyesítve, a test női szakértője és az elme férfi szakértője együtt akár még sikeres egész is alkothatnak. Pesszimistább értelmezés szerint Leo egyszerűen a ravasz Salzman áldozata, aki csupán színleg nem volt hajlandó bemutatni a fiatalembert a lányának, hogy mesterséges akadályok állításával fokozza annak vágyát, kezdettől annak tudatában, hogy a jesíva diákját

¹³¹ MALAMUD, *A varázshordó*, 125.

könnyen elcsábítja majd a kéjnő bája épp azért, mivel az ifjú olyan tapasztalatlan a testi gyönyörökben. Akárhogy is, a történet megkérdőjelezi mind a vallási, mind a társadalmi előítéleteket, és önironikusan hangsúlyozza a zsidó bevándorlók közös örökségét, mégis sejtetve, hogy a hagyományos szabályok felszámolása akár gyümölcsöző is lehet.

Az *Isten haragjában* Malamud elsősorban nem a fiatal pár kilátásaira figyel – ebben a történetben igazából nincs is említésre méltó fiatal pár –, hanem az apa-lánya kapcsolatra. Az apa ebben az esetben „Glasser, a nyugalmazott templomszolga”,¹³² egy özvegyember, aki Lucille-lel, második házasságából származó, legfiatalabb lányával lakik. Nem gyakran látja idősebb lányait sem, mivel azok boldogtalan házasságban élnek. „Helennel rosszul bánt a férje, egy semmittevő iszákos”, míg „Faynek golyvája volt, és öt gyereke”.¹³³ Egy idő után a legfiatalabb lány is elköltözik otthonról, és Luci Glass néven prostituált lesz. A zárójelenet emlékeztet *A varázshordó* végére: az apa a sarok mögül kikukucskálva nézi, ahogy a lánya újabb kliensével találkozik, de az előző történet optimizmusa ezúttal teljesen hiányzik. Az utolsó mondatban Glasser „Isten haragját hívja a prostituáltra és vak apjára”.¹³⁴

A szöveg legalább két, egymásnak ellentmondó értelmezési lehetőséget kínál az olvasónak: a vallásit, illetve a pszichológiai. Teológiai megközelítésben a novella Jeremiás sirámaival idézi, aki az egyetlen igaz Istentől bálványok felé forduló Izraelt a férjét elhagyó prostituálthoz hasonlítja, mondván „Te pedig sok szeretővel paráználkodtál, és vissza-

¹³² MALAMUD, *God's Wrath*, 507.

¹³³ *Uo.*, 507–508, 508.

¹³⁴ *Uo.*, 513.

jönnél hozzám?” (Jer 3,1). Ebben az olvasatban Malamud története a bibliai parabola fájdalmas, modern parafrázisa, amellyel a zsidó népet figyelmezteti, hogy ismét elköveték hitük elhagyásának és törvényeik megsértésének bűnét a mulandó, világi örömök kedvéért. De éppilyen jogosnak tűnhet egy pszichológiai elemzés, amely szerint a lány viselkedése több mint logikus. Olyan családban nőtt fel, amelyben nem látott vonzó női példát: Glasser mindkét felesége korán elhunyt, Luci férjzett nővérei messze nem boldogok, és az a perspektíva sem valami kecsegtető, amelyet apja folyton ajánlott legfiatalabb gyermekének, miszerint maradjon anyagilag független, róla gondoskodó vénlány. Így hát nem túl meglepő, hogy végül egy teljesen más életstílussal kezd kísérletezni, és identitásváltását névváltoztatással is jelzi. Fő érve a választása mellett új társasági életének nyitottsága és változatossága, ami éles kontrasztban áll az apa és lány közti kommunikáció kudarcával. „Nem olyan rossz, mint ahogy az emberek hiszik – mondta Luci. [...] Sok emberrel találkozom.”¹³⁵ Glasser végső kifakadása Isten haragjáról mindkét értelmezési keretet mozgósítja, és önironikusan kijátssza a kettőt egymás ellen. A vallási törvény szerinti interpretáció alapján a prostituált a bűnös, de Glasser épp annyira hibáztatja „a vak apát”, amivel vagy szó szerint saját „csipás szemére” utal,¹³⁶ vagy metaforikus értelemben vett pszichológiai vakságára a lánya szükségleteit illetően, vagy – a pszichológia logikáját a teológia logikája ellen fordítva – az univerzális apa, Isten vakságára, aki érzéketlen a tényleges emberi lények törekeny pszichéje iránt, ahogy azt Luci Glass – az angol szó jelentése: „üveg”

¹³⁵ *Uo.*, 512.

¹³⁶ *Uo.*, 513, 507.

– neve és sorsa is jelzi; és aki azt várná el, hogy vakon engedelmeskedjünk több évezredek parancsolatoknak, amelyek sokszor kevésbé alkalmazhatók a kortárs valóságban.

A teológia és a mindennapi élet összeegyeztethetlensége gyakori témája a zsidó amerikai irodalomnak. Malamud egy másik novellája, *Az ezüst korona*¹³⁷ más szögből közelíti meg a témát: ezúttal a konfliktus nem a vallásos gátlás és az egyén között feszül, aki akár a bűn árán is teljességre törekszik, hanem a racionális és a misztikus világkép között. Ebben a történetben a hit az irracionálissal kapcsolódik össze, csaknem az örület határán; ez a megközelítés ismerős lehet I. B. Singer korábban említett *A boldog Gimpel*, illetve Malamud *Elsők az idioták*¹³⁸ című novelláiból. Azokban a történetekben a hívő főhős vagy maga is gyengeelméjű, mint Gimpel, vagy olyasvalaki, aki gyengeelméjű rokonáról gondoskodik, ahogy Malamud történetében. Singer és Malamud egyaránt hangsúlyozzák, hogy a hit nem csupán olyan alapvető szükséglet, amelyhez mégis csak akkor fordul az ember, ha már a normalitás határait feszegető helyzetbe kerül, hanem azt is, hogy a hit csupán itt, a józan ész határain túl válik hozzáférhetővé. Így mindegyik történet egyszerre kérdőjelezi meg a vallást, és érvel mellette olyan érvekkel, amelyek nem engedelmeskednek a kizárólag logikai alapú vita szabályainak.

Az ezüst korona öniróniáját fokozza, hogy a cselekmény üzleti környezetben játszódik. A főhős, az „ifjabb Gans, Albert, középiskolai biológiatanár”¹³⁹ a racionalitás megtes-

¹³⁷ MALAMUD, *The Silver Crown* = Uő., *The Complete Stories*, 536–552.

¹³⁸ MALAMUD, *Elsők az idioták*, ford. B. ELBERT János = Uő., *Az első hét esztendő*, 67–77.

¹³⁹ MALAMUD, *The Silver Crown*, 536.

tesülése: természettudományt oktató tanár, akinek szembesülnie kell a racionális tudás határaival, amikor apja halálos beteg lesz, és a szakorvosok sem a diagnózist, sem a kezelést illetően nem bírnak egyezsége jutni. Mivel nincs már mit veszítenie, meggyőződése ellenére egy „csodadoktorhoz”¹⁴⁰ fordul. A doktor egy rabbi, Jonas Lifschitz, aki ezüst koronák készítésével foglalkozik, és elmagyarázza, hogy „a korona nem az orvosság, hanem az édesapja egészsége. Istennek ajánljuk a koronát, és Isten visszaadja az édesapja egészségét”.¹⁴¹ Lifschitz és Gans párbeszédeinek humora elsősorban a két világnézet összeütközéséből fakad: az ügyfél ismételt intellektuális elemzést és tényszerű bizonyítékot kér, persze hiába, mivel a rabbi a misztikus hagyomány teljesen eltérő nyelvét beszélni. A humoros hatás különösen erőteljes, amikor Gans rávilágít a misztikus rendszerben lapuló hézagra: ha a szent áldozat olyan megszámlálhatatlan minőségek alapján működik, mint a szeretet és az egészség, akkor hogy kínálhat Lifschitz két árkategóriát? Végül Gans leleplezi Lifschitzet mint csalót. A rabbi azzal próbál védekezni, hogy minden profitra gyengeelméjű lánya, Rifkele felneveléséhez van szüksége. Végül, heves vitájukban mindkét férfi kölcsönösen egymást hibáztatja amiatt, ami a másiktól hiányzik: a racionális és az érzelmi igazság hiányáért.

– Csoda? – üvöltötte Albert – Csak rohadék szélhámosság, egy idióta lány és hipnotikus tükrök részvételével. [...]

¹⁴⁰ *Uo.*

¹⁴¹ *Uo.*, 540.

– Legyen megértő – könyörgött a rabbi. – Legyen könyörületes egy öregemberrel! Gondoljon szegény gyermekre! Gondoljon az apjára, aki szereti önt!

– Az apám gyűlöl, a szemét. Remélem, elpatkol.

[...]

– Oh – kiáltotta a rabbi vérben forgó szemmel, ujjával a mennyei Istenre mutatva. – Gyilkos – kiáltotta rémülten.

[...]

Egy órával később idősebb Gans behunyta a szemét, és eltávozott.¹⁴²

A két versengő álláspont egyike sem győzedelmeskedik: Lifschitz miszticizmusa csaló vállalkozásként lepleződik le, amelynek révén anyagilag használ ki súlyos szükségben szenvedő embereket, de Gansról is lehull a lepel, és kiderül, hogy nem szereti az apját. A történet során Malamud mindvégig humoros szisztematikussággal mutatja be a két világnézet összeegyeztethetlenségét, mégis, történetét önironikusan azzal fejezi be, hogy rámutat annak fatális következményeire, ha az ember csupán az egyikbe zárva tölti egész életét.

A fenti történetek mindegyike azt mutatja be, milyen kihívásokat tartogatnak a modern élet különféle aspektusai a judaizmus számára, de az önironikus ábrázolás sokat elárul bármely ideológiai rendszeren alapuló közösségi identitás kettős csapdájáról. Egyfelől minden közösségi tudat valami Más – az erkölcstelen, az irracionálisnak ítélt, a szabályszegő, a másik etnikumhoz vagy valláshoz tartozó

¹⁴² *Uo.*, 552.

személyek stb. – kirekesztésén alapul, így folytonos fenyegetést jelent számára mindaz, akit és amit saját köréből száműzött. A modern és posztmodern, multikulturális amerikai élet különösen bővelkedik olyan Másokban, akik jogosan követelik saját integrációjukat. Másfelől a korábban kirekesztett Más beengedése a rendszerbe mindig azt a kockázatot hordozza, hogy megjelenése nem csupán módosítja, hanem alapjaiban ingatja meg, így végső soron akár totálisan le is rombolhatja a rendszert. Az pedig az egyén korábban érvényesnek hitt, ám épp megkérdőjeleződő elvek mentén szervezett életének összeomlásához vezethet, ha ezen elvek elméleti alapja, illetve az addig közmegegyezésnek tartott értékek alapján működő, stabil közösség támogatása egyaránt megrendül. Így a fent elemzett művek tanúsága szerint a huszadik század folyamán egy hívő zsidó amerikai elmének folyamatosan és egyszerre kellett szembeülnie azzal a kihívással, hogy fenntartsa judaizmusát mint identitásának kulcsfontosságú elemét, mégis integrálódjon egy némiképp eltérő ideológiákon alapuló, amerikai társadalomba. A történetek öniróniája lehetővé teszi a szerzők számára, hogy az érem mindkét oldalát bemutassák anélkül, hogy bármelyik mellett döntenének. Emellett a humor fokozza az egyes helyzetek mind sokoldalúbb, elmélyültebb ábrázolását, bántó él nélkül tárva fel a leginkább problémás pontokat.

3.4. A jiddistől az angol felé

Az előző példákkal ellentétben, amelyekre az együttérző megközelítés volt jellemző, a zsidó amerikai irodalomban az irónia olykor szarkasztikus hangon is megnyilvánul, különösen, ha a az USA-ban tevékenykedő, jiddis nyelvű irodalmi körökről esik szó. Ez a helyzet például I. B. Singer két novellájában, amelyek mindegyikének első személyű narrátora egy elismert zsidó amerikai bevándorló író, aki feltűnően emlékeztet magára a szerzőre. *Az önkiszolgáló* című történet nyitásától a milieu leírását érdeemes hosszabban idézni:

Mára már úgy felvitte Isten a dolgom, hogy jövedelmem nagy részét elviszi az adó, arról a szokásomról mégse mondtam le, hogy ha egyedül vagyok, önkiszolgálóban eszem. Szeretem elvenni a tálcat, a pléhkanalat, kést, villát, papírszalvétát, és szeretem kiválasztani a kedvenc ételemet a pultnál. Ezenkívül itt bukkan fel a legtöbb lengyel *landszlejt*, meg a sok kezdő író és jiddisül értő olvasó. Amint leülök az asztalhoz, átülnek hozzám. – Helló, Áron! – s már folyik is a szó a jiddis irodalomról, a holokausztról, Izraelről meg olyan ismerősökről, akik a múltkor még itt ették a rizskochot és az aszalt szilvát, azóta pedig már a föld alatt vannak. Mivel ritkán olvasok újságot, késve értesülök ezekről a hírekről. Mindig megdöbbenek, pedig az én koromban az embernek már föl kell készülnie az ilyesmire. Torkunkon akad az étel, zavartan egymásra nézünk, s a szemünk némán azt kérdi: ki lesz a következő? Aztán tovább rájuk a falatot. [...]

Nincs sok időm ezekre a jiddisistákra, mindig van dolgom. Regényt írok, novellát, cikket. Ma vagy holnap előadást tartok, a naptáram hetekre-hónapokra tele van programmal. Előfordul, hogy kilépek az önkiszolgálóból, s egy óra múlva már Chicago felé vonatozom vagy Kaliforniába repülök. De mégis az anyanyelvünkön beszélgetünk, s olyan intrikákról és pitiáner ügyekről értesülök, amelyekről morális szempontból jobb lenne nem tudni.¹⁴³

A beszélő élesen megkülönbözteti „új” amerikai életét és a „régit” jiddis terepet. Az ellentétek világosak és többfélék. A narrátor sikeres és gazdag, míg az önkiszolgálóban csak alumínium evőeszközök és önkiszolgáló pultból kínált, olcsó ételek találhatók. Ráadásul kicsi és helyhez kötött intézmény, míg Áron gyakran utazik Amerika-szerte. Az összes többi szereplő a jelenetben marginális figura, aki mohón szeretne találkozni az elbeszélővel, ezzel szemben ő csupán korlátozott időt tud rájuk szánni, mivel aktív profi, akinek – a többiektől eltérő módon – sikerült kiemelkednie az önkiszolgáló szimbolizálta közegből. Még csak meg sem próbálja a két világot egyesíteni, hiszen csupán olyankor merül alá „a jiddisisták” világába, amikor egyedül étkezik. Saját, élénken ábrázolt tevékenységei éles ellentétben állnak az önkiszolgáló időtlen stabilitásával és az elhunyt barátok szellemeivel, akik szemlátomást nemcsak a beszélgetéseket, hanem az egész helyet benépesítik; és akikről később kiderül, hogy ők a cselekmény igazi főhősei.

¹⁴³ Isaac Bashevis SINGER, *Az önkiszolgáló*, ford. Kiss Marianne = Uő., *Kafka barátja*, Novella, Budapest, 2005, 7.

A beszélő látszólag fölényes pozíciója és ebből fakadó – leginkább a helyi pletykák kicsinyességére vonatkozó, utolsó megjegyzésében szembetűnő – iróniája határozzák meg az elbeszélés egészét, bár az atyáskodás élet némi képp tompítja az első mondat humoros ál-panaszkodása és a nosztalgikus hangvétel.

A halál nem csupán a vendégek beszélgetéseiben központi téma, hanem a novella egészében is. Áron szerelmi viszonyba bonyolódik egy vonzó, fiatal nővel, Eszterrel, aki az önkiszolgáló rendszeres vendége. A kapcsolatukon belül hierarchia egybeesik a történet általános hatalmi szerkezetével: az összes többi vendég hiába epekedik Eszter után, mert ő kizárólag Áron munkáját és személyét csodálja, az viszont nem érdeklődik a nő iránt eléggé ahhoz, hogy az affért túl sokáig életben tartsa. Mégis, néhányszor találkoznak, és Eszter egy alkalommal azt állítja, hogy látta Hitlert – avagy az ő reinkarnációját – az önkiszolgálóban. A narrátort elfogja a kételkedés, vajon épelméjű-e a nő, de később, ezoterikus fordulattal, ő maga is találkozik Eszter szellemével az utcán, nagyjából épp abban az időben, amikor a lány öngyilkosságot követ el; a szellem egy másik idősebb, korábban elhunyt, jiddis barát társaságában jelenik meg Áron előtt. Ő később ugyanolyan ironikus hangon reflektál a történetekre, ahogy korábban kritizálta a nő állását: a fizikai munkát, amit egy gombgyárban végzett. „A Broadwayen tényleg járkálnak hullák. De Eszter miért éppen ezt a hullát választotta? Kaphatott volna jobbat még ideát.”¹⁴⁴ Bár a narrátor szarkasztikus értékelése győzedelmeskedik a végén, „a jiddisisták” zsákutcaszerű világának

¹⁴⁴ Uő., 19.

ábrázolása nem mentes minden öniróniától. Az elbeszélő az első oldaltól fogva éppúgy részese a közösség állandó elmélkedésének saját közelgő haláláról, akárcsak a többiek, és világát, éppúgy, mint Eszterét, kísértetek népesítik be.

Hasonló váltás figyelhető meg az iróniától az önironia felé *A vicc*¹⁴⁵ című novellában. Isaac Bashevis Singer *Össze-gyűjtött novelláinak* 1982-es kiadásában, amelyben az írások sorrendjét a szerző rendezte el, ez a történet közvetlenül *Az önkiszolgáló* után jön, nyilván nem véletlenül. Kronologikusan nézve *A vicc* cselekménye sokkal korábban játszódik, mint az öt megelőző történet, 1933 és 1938 között, de a milieu ugyanaz, csak a hangsúly áthelyeződik az öniróniára.

A cselekmény alapja egy csúnya tréfa, amelynek áldozata Dr. Alexander Walden, a Berlinben élő héberprofesszor, kitervelője pedig egy amerikai bevándorló és gazdag jiddis kiadó, Liebkind Bendel. Az idősödő professzor azzal dühíti fel Bendelt, hogy egyetlen levelére sem válaszol, ezért a kiadó kitalál egy fiatal, gazdag amerikai milliomosnót – alakját Walden korábbi feleségéről mintázza –, aki örülten szerelmes a professzorba, és az ő nevében kezdeményez levelezést Waldennel. A narrátor akkor keveredik bele a történetbe, amikor Dr. Waldent a Németországban erősödő náci fenyegetés rábírja, hogy New Yorkba utazzon, ahol a személyes találkozás képzelt levelezőpartnerével immár elkerülhetetlen. Liebkind arra kéri az elbeszélőt, hogy segítsen a csalás elleplezésében: mondja azt Waldennek, hogy szerelme épp most halt meg egy repülőgép-szerencsétlenségben. A professzor vonakodik elfogadni a magyarázatot, és nem sokkal az esemény után ágynak esik, majd meghal.

¹⁴⁵ Isaac Bashevis SINGER, *A vicc*, ford. Kiss Marianne = Uő., *Kafka barátja*, 154–174.

Az utolsó jelenetben a temetésén látjuk viszont, a ravatalon fekve, „s a szeme sarkában bujkáló mosoly mintha azt mondaná: – Az életem egy nagy vicc volt – az első perctől az utolsóig”.¹⁴⁶

Az ironikus szerkezetben betöltött pozíciók a történet során állandóan cserélődnek. Kezdetben Dr. Walden a vicc áldozata nemcsak Bendel, hanem az ő hálás hallgatósága nézőpontjából is. Az elbeszélő úgy festi le Waldent, mint az önhitt tudós karikatúráját, aki magas társadalmi státuszát másvalaki pénzének köszönheti. Bendel cinkosaihoz – feleségéhez, illetve a leveleit németre fordító nőhöz – hasonlóan az olvasó szintén hajlik rá, hogy kinevesse a professzor beképzeltségét és hiszékenységét. Később az egész esemény a közelgő második világháború tágabb kontextusába kerül át, ahol mindenki a sors személytelen iróniájának áldozatává válik. A tréfacsinálónak és cinkosainak áldozatuk felett érzett fölénye együtttérzésbe, felelősségérzetbe, sőt büntudatba fordul. A kiadó, aki karikírozott tisztelettel kezelte Waldent végig az ártalmatlan komédia során, ironikusan épp saját tervének csapdájába esik a professzor tragikus megjelenésekor. Ettől a ponttól fogva Bendel a komikus figura az elbeszélésben, ahogy próbál elmenekülni tette következményei elől. Ezzel párhuzamosan Dr. Walden lassan visszanyeri fölényes pozícióját: először azzal, hogy átlát a csínyen, később pedig saját temetésén, ahol nemcsak Einstein teszi tiszteletét, akinek jelenléte épp azzal az intellektuális presztízzsel ruházza fel az eseményt, amelyet Dr. Walden korábban fokozatosan elveszített, hanem egy „feketébe öltözött, fiatal nő”¹⁴⁷ is, aki épp úgy néz ki, mint a fiktív

¹⁴⁶ Uő., 174.

¹⁴⁷ Uő., 173.

levelezőtárs megtestesülése. A fikció és realitás határai humorosan elmosódnak, ahogy a narrátor levonja a konklúziót: „Régóta tudom, hogy új találmány nincs, minden megvan már valahol”.¹⁴⁸ Ráadásul az is kísértetiesen önironikus a történetben, hogy a narrátor az utolsó nevetést a halottnak tulajdonítja.

A fenti változások a szereplők státuszában világosan látszanak a nyelvváltások szintjén is. „Miért ad ki német nyelvű irodalmi folyóiratot egy lengyel zsidó New Yorkban?”¹⁴⁹ – teszi fel a költői kérdést az elbeszélés nyitó mondata. „Lieb-kind Bendel kizárólag jiddisül tudott”,¹⁵⁰ mégis, amint New Yorkban meggazdagodott a tőzsdén és az ingatlanpiacon, vagyont arra használta, hogy egy felesége által szerkesztett, német nyelvű lapot indítson. Gesztusára magyarázatot adhat a parvenü szokásos törekvése, hogy anyagi sikerét valami magas intellektuális és társadalmi státusszal rendelkező dolog birtoklásával fejezze ki. A történet idején a német a kultúra nyelvének hírében állt, ellentétben a jiddissel, az európai szintér köznap nyelvével, amint azt a novella egy későbbi pontján a narrátor elmagyarázza. „[A] pusztá tény, hogy egy ideig egy német örökös nő férje volt, és hogy német nyelven ír, kivívta a hebraisták áhítatos tiszteletét. Ugyanakkor sznobnak is tartották, mivel keresztülnézett rajtuk. Jiddisül meg sem szólalt, pedig egy kis lengyel falu rabbija volt az apja.”¹⁵¹ Amerikai kontextusban azonban nem a német, hanem az angol a többségi nyelv, így Bendel folyóirata olyan elavultnak hat, hogy eleve önmaga paródiája.

¹⁴⁸ *Uo.*, 174.

¹⁴⁹ *Uo.*, 154.

¹⁵⁰ *Uo.*, 155.

¹⁵¹ *Uo.*, 156.

A nyelvekre vonatkozó európai tudás Dr. Walden esetében is érvénytelennek bizonyul. Érkezése után németül próbál kommunikálni az elbeszélővel, ám sikertelenül, így végül jiddisre vált „szülőfaluja jellegzetes hangzóival és lejtésével”.¹⁵² Amiatt is panaszkodik, hogy „[a]ngolul Shakespeare-ből tanultam. Számtalanszor elolvastam *A vihart* eredetiben. [...] De itt olyan angolsággal beszélnek, ami nekem kínai. Egy árva szót sem értek.”¹⁵³ A kultúra összeomlásaként éli meg európai műveltségének használhatatlanságát és azt a helyzetet, hogy visszakényszerül gyerekkora általa megvetett jiddisébe. „Maga miket ír a jiddis újságokba? Miről lehet ma írni? Szépen mászunk vissza a fára. A *Homo sapiens* leszerepelt. Ami érték volt, odavan. Az irodalom, a tudomány, a vallás. Én már feladtam a küzdelmet.”¹⁵⁴ Érdeemes azonban megemlíteni, hogy a héber státusza érintetlenül marad az elbeszélés során végig: erre a nyelvre a tekintélyes tudományos vizsgálódás eszközeként és tárgyaként tekintenek, nem pedig úgy, mint a hatalmi játékok terepére.

A nyelvek és különösen a jiddis kérdése valóban döntő fontosságú úgy volt Amerikában a zsidó irodalom első évtizedeiben. Az USA-ba érkező zsidó bevándorlók java része a jiddist beszélte anyanyelveként, így a huszadik század első felében csak úgy burjánzottak a jiddis irodalmi körök és folyóiratok. Másfelől a „huszadik század elejének bevándorló írói még azzal a művészi problémával küzdöttek, hogyan értessek meg a zsidó élményt az amerikai olvasóval”.¹⁵⁵ Továbbá a zsidó családból származó szerzőknek az USA-ban azzal

¹⁵² *Uo.*, 166.

¹⁵³ *Uo.*

¹⁵⁴ *Uo.*, 167.

¹⁵⁵ Ruth WISSE, *The Modern Jewish Canon*, The Free Press, New York, 2000, 272.

a nehézséggel is szembesülniük kellett, hogyan építsenek karriert az ország elsősorban angol nyelvű, többségi irodalmának keretei közt. Ennek eredményeképp a különböző írók az egyéni válaszok széles választékát adták ezekre a dilemmákra. „Antin művelt íróvá fejlődött, Cahan úgy lakta be az angolt, hogy a jiddist idegen nyelvként kezelte, Yeziarska pedig a bevándorlók lakta utcákat azzal keltette életre, hogy az ott uralkodó hangzavart és tört angolt imitálta”,¹⁵⁶ sorolja Ruth R. Wisse a lehetséges megoldások némelyikét.

Rendszerszinten áttekintve a helyzetet, a bevándorló zsidó író három út közül választhatott: (1) ragaszkodik az anyanyelvéhez; (2) megpróbál közvetíteni a két kultúra közt; (3) teljesen feladja zsidó örökségét a többségi amerikai irodalomhoz csatlakozás kedvéért. Az első megközelítés jól ismert volt azon zsidó szerzők számára, akik régóta éltek az európai diaszpórában, ahol egy művelt férfi héberül folytatta vallásos tanulmányait, otthon jiddisül beszélt, és eléggé elboldogult annak az országnak a hivatalos nyelvén, ahol éppen lakott, ahhoz, hogy diplomát szerezzon, vagy vihesse az üzletet a többségi társadalom által meghatározott keretek közt. Csakhogy az, aki az irodalmi önkifejezés terén a jiddisre szorítkozott, azt kockáztatta, hogy örökre a kisebbségi irodalom gettójába zárva marad. Mégis, az élénk jiddis nyelvű irodalmi élet Amerikában, elsősorban New Yorkban a huszadik század első felében jelentős lehetőséget biztosított számos író számára, így például Morris Rosenfeldnek (1862–1923), a „gyári költők” („sweatshop poets”) legnevezetesebb képviselőjének, aki a századforduló nagy szegénységben élő, bevándorló fizikai munkásainak életét ábrázoló

¹⁵⁶ *Uo.*, 272–273.

irodalom legjelesebb képviselője volt. Természetesen elsősorban épp az általuk leírt anyagi és társadalmi nehézségek akadályozták az elsőgenerációs bevándorlókat az angol nyelvű műveltség megszerzésében, és ezért ragaszkodtak anyanyelvükhöz az önkifejezésben is, de az sem véletlen, hogy e kizárólag jiddis nyelvű szerzők többsége a költészet terén tevékenykedett, ami formailag kötöttebb műnem, vagyis sokkal nagyobb mértékben építkezik a már kidolgozott konvenciókból, azaz ilyen szempontból erősebben kötődik egy adott nyelv hagyományához, mint a próza.

Az Amerikában élő zsidó szerzők többsége hamar rájött, hogy a boldoguláshoz nélkülözhetetlen az angol nyelven aratott siker, így zsidó élményeiket sokan új, választott hazájuk nyelvén kezdték ábrázolni. Ez a felismerés összhangban állt az európai asszimilációs törekvésekkel, amelyek Németországban már a tizennyolcadik század végén megkezdődtek, majd lassan és fokozatosan más országokban is kibontakoztak, és amelyek elsősorban a városban élő zsidó írókat motiválták, hogy az ország többségi nyelvén alkossanak irodalmi műveket. Abraham Cahan például elsőgenerációs bevándorló és kétnyelvű író volt: jiddis magazinok szakértő szerkesztője és a jiddis irodalmi élet lelkes szervezője, félig önéletrajzi regényét, a bevándorló-regény archetipusát, a *David Levinsky felemelkedését* (1917) mégis angolul írta. A mű még így is újrafelfedezésre szorult: 1952-ben Isaac Rosenfeldnek köszönhetően ismerték el mint az amerikai irodalom jelentős teljesítményét.¹⁵⁷ Hasonlóképp, Henry Roth regénye, a *Mint egy álom* (1934), a műfaj egy másik kiváló példája szintén megkésve kapott méltó figyelmet,

¹⁵⁷ *WISSE, I. m.*, 271.

miután 1964-ben ismét kiadták. Szemléletmást a bevándorló státusza és az ezzel kapcsolatos témák inkább megbélyegző hatást keltettek, így gátolták az irodalmi sikert a második világháborút követő évekig, amikor a posztmodern irányzatok – nem függetlenül a történelmi katalizma tanulságaitól – a korábban marginálisnak számító kisebbségi ügyeket az érdeklődés középpontjába hozták.

Egyes szerzők a harmadik utat választották: elzárkózás vagy a két kultúra összekapcsolásának kísérletei helyett eleve a többségi amerikai irodalom keretei között építették karrierjüket. Talán túlzás volna azt állítani, hogy minden efféle törekvéshez tudatosan választani kellett az amerikai és a zsidó kultúra között. Mégis, számos olyan szöveg van, amely azt sejteti, vagy nyíltan hangot ad annak, hogy az amerikai és a zsidó identitás közti választást sokan vagy-vagy kérdésként élték meg mindkét oldalon a huszadik század első évtizedeiben. David Levinsky fiktív önéletrajzát a két identitás végső összeegyeztethetlenségének hangsúlyozásával zárja. „A múltam és a jövőm nem illenek igazán egymáshoz. Davidnak, a szegény fiúnak, aki a Talmud kötete fölött hajladozik a Prédikátor Zsinagógában, mintha több köze lenne belső identitásomhoz, mint David Levinskynek, a jól ismert kabátgyárosnak”.¹⁵⁸ Cahan felosztásában a zsidó spiritualitás szembekerül az amerikai anyagiassággal, mégis, a szakadás nem mindig két ellentétes érték formáját ölti, hanem egyetlen identitáson belül is jelen lehet, akár elfojtva, akár egymás helyét elfoglalva.

Árulkodó például Gertrude Stein esete, aki német zsidó családból származott, és kétségtelenül az amerikai moderniz-

¹⁵⁸ CAHAN, *The Rise of David Levinsky*, 372.

mus virágkorának elsőrangú szerzői közé tartozott. Soha nem írt közvetlenül zsidó témákról, pedig a bevándorló-irodalom számos uralkodó témája hangsúlyos az ő életművében is. *Amerikaiakat csinálni*¹⁵⁹ (1925) című családregegye az egyén bonyolult pszichológiáját egy háromgenerációs családtörténet gazdag és ellentmondásos örökségének viszonyában vizsgálja. Sőt, az amerikai identitásról a „megcsinálás” öntudatos tevékenységének eredményeképp beszél. „Az ember életében sok minden van benne, benne van önmaga fontosságának érzése, benne van önmaga egyfajta fontosságának érzése önmaga számára, ami épp ezt a fajta embert hozza létre; ez olykor abból fakad, ahogyan mindenfajta természetei keverednek benne”.¹⁶⁰ Stein maga rendkívül érzékeny volt a kisebbségi témákra. Az elismert afrikai-amerikai író, Richard Wright szerint Stein *Melanctha*¹⁶¹ (1909) című kisregénye „a feketék témájáról szóló első komoly irodalmi mű volt az USA-ban”, idézi Stephen J. Whitfield, aki felveti, hogy kapcsolat lehet az első személyű narráció és Stein saját elnyomott identitása között: „Talán Stein épp azért lett olyan tehetséges hasbeszélő, mert saját zsidóságának tudata igen korlátozott volt, vagy esetleg egészen hiányzott”.¹⁶²

A zsidó és amerikai identitás inkompatibilitása a zsidó amerikai irodalom számos olyan szövegében is feltűnik, amelyek a huszadik század zsidó amerikai irodalmát visszatekintve ábrázolják. Például David Zimmer, Paul Auster

¹⁵⁹ Gertrude STEIN, *The Making of Americans. Being a History of a Family's Progress*, Dalkey Archive Press, Normal, IL, 1995.

¹⁶⁰ *Uo.*, 149.

¹⁶¹ Gertrude STEIN, *Melanctha* = *Uó.*, *Three Lives*, Simon & Schuster, New York, 2002, 67–202.

¹⁶² Stephen J. WHITFIELD, *American Jewish Culture*, Brandeis University Press, Hanover, 1999, 145.

Az illúziók könyve című regényének narrátora így ír a huszadik század első két évtizedéről: „Akkoriban nem volt bűn zsidónak lenni Hollywoodban. Pusztán olyasmi volt, amiről inkább nem beszélt az ember.”¹⁶³ Ennél is jelentősebb Philip Roth vonatkozó bekezdése Saul Bellow munkájáról szóló, összefoglaló elemzésében, amely Bellow harmadik regényének nyitását épp azért ünnepli, mert abban a zsidó bevándorló identitásától megszabaduló narrátor teljes értékű amerikai identitásának ad hangot.

Bellow egyszer azt mondta nekem, hogy „valahol zsigeri szinten, zsidóként és bevándorlóként ott bujkált bennem a kétség, hogy van-e jogom az írás mesterségét űzni.” Úgy vélte, hogy e kétség, legalábbis részben, azért jelentkezett benne zsigeri szinten, mert „WASP intézményi kultúránk, amelyet főképp a Harvardon képzett profeszszorok testesítettek meg” a zsidó bevándorló szülők gyermekét eleve alkalmatlannak tekintette angol könyvek írására. Ezek a fickók feldühítették. E méltó düh becses képessége is lehetett az oka, hogy harmadik könyvét nem ezekkel a szavakkal kezdi: „Zsidó vagyok, bevándorlók fia”, hanem [...] szimplán annak kinyilvánításával, mindenféle szabadkozás vagy dupla jelző nélkül, hogy „Amerikai vagyok, chicagói születésű”. [...] Ez az egyértelmű, elnyomhatatlan állampolgárság a szabadstílusú Amerikában [...] épp annak a bátor csapásnak bizonyult, amelyre ahhoz volt szükség, hogy felszámolja bárki kétségeit azt illetően, hogy egy bevándorló fia, mint Saul Bellow, alkalmas-e amerikai irodalmat alkotni. Augie a könyv végén

¹⁶³ Paul AUSTER, *Az illúziók könyve*, ford. PÉK Zoltán, Európa, Budapest, 2003, 86.

túlárado örömmel kiált föl: „Hisz én afféle botcsinálta Kolumbusz vagyok a körülöttem lévő szemében”. Bellow, mindenhova elért az amerikai nyelvvel, ahová sose hitték volna róla pedigrés előjárói, hogy valaha is joga lenne eljutni. Valóban Kolumbusz volt ő az olyan emberek számára, mint jómagam, aki bevándorlók unokája vagyok, és aki az ő nyomán lett amerikai író.¹⁶⁴

Az idézet utolsó sorai további kulcsot adnak Philip Roth első novelláskötete, az *Isten veled, Columbus*¹⁶⁵ önironikus címéhez, amely 1959-ben jelent meg, hat évvel az *Augie March kalandjai* után. Roth könyve egyfelől a zsidó amerikai szubkultúra egyik legelismertebb ábrázolása volt, amely ünnepelte a bevándorló hagyományt és státuszt, másfelől azonban búcsút is intett annak. Különböző életszakaszokban lévő, hímnemű, zsidó főhősei rendre örökségükkel birkóznak, és attól próbálnak szabadulni: iskolásfiúként (*A zsidók megtérése*), diákként (*Messziről jött ember azt mond, amit akar*),¹⁶⁶ katonaként (*A hit védelmezője*),¹⁶⁷ fiatal felnőttként (*Isten veled, Columbus*),¹⁶⁸ érett, dolgozó emberként (*Eli, a fanatikus*)¹⁶⁹ vagy időse férfiként (*Epstein*).¹⁷⁰ Emellett a fenti

¹⁶⁴ Philip ROTH, *Introduction. Rereading Saul Bellow* = Saul BELLOW, *Herzog*, Penguin, New York, 2003, xi–xiii. A Bellow-idézetek forrásai: Saul BELLOW, *Augie March kalandjai, I*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Európa, Budapest, 1982, 5; Saul BELLOW, *Augie March kalandjai, II*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Európa, Budapest, 1982, 405.

¹⁶⁵ Philip ROTH, *Goodbye, Columbus*, Houghton & Mifflin, Boston, 1959.

¹⁶⁶ Philip ROTH, *You Can't Tell a Man by the Song He Sings* = Uo., 231–246.

¹⁶⁷ Philip ROTH, *Defender of the Faith* = Uo., 159–200.

¹⁶⁸ Philip ROTH, *Isten veled, Columbus*, ford. V. BÁRSONY Erzsi, Nagyvilág 1970/3., 367–427.

¹⁶⁹ Philip ROTH, *Eli, a fanatikus*, ford. SZLUKOVÉNYI Katalin, Múlt és Jövő 2016/2., 85–101.

¹⁷⁰ Philip ROTH, *Epstein* = Uo., *Goodbye, Columbus*, 201–230.

idézet arra is magyarázatot adhat, hogy Roth – sok más kollégájához hasonlóan – miért tiltakozik annyiszor, ha zsidó amerikai íróként akarják kategorizálni. „Ezek az elgondolások az újságok közhelyei. Zsidó irodalom. Fekete irodalom. Ha valaki kinyit egy könyvet, anélkül fog az olvasásába, hogy észrevenné ezeket a címkéket”¹⁷¹ – állította például Roth egy 2005-ös interjúban, amikor pedig az érdeklődés a kisebbségi irodalom iránt nyilvánvalóan igen magas volt.

Cynthia Ozick kisregénye, az *Irigység, avagy a jiddis Amerikában*¹⁷² a fent vázolt nehézségekkel foglalkozik. A főhős, „Edelshtein, negyven éve amerikai, mohón olvasta az – ezt mindig megvető vigyorral ejtette ki a száján – »zsidó származású« írók regényeit.”¹⁷³ Edelshtein az első mondatok alapján keserű iróniával viseltetik a zsidó amerikai szerzők iránt. Maga is jiddis nyelvű költő, így saját állítása szerint zavarja irodalmár kollégáinak hiteltelensége, valamint az a hamis kép, amelyet a jiddis kulturális örökség közvetítése során kialakítanak az olvasóban. Hamarosan azonban lelepleződik, hogy éles kritikáját a féltékenység fűti, elsősorban egy másik jiddis nyelvű szerző, a regényíró Yankel Ostrover iránt, aki „Isaac Bashevis Singer alig álcázott karikatúrája”.¹⁷⁴ Egy személyes konfliktus mentén az elbeszélés élénk társadalmi tablót vázol az 1960-as évek jiddis nyelvű irodalmi életéről. Ozick teljességre törekszik nem csupán az adott szubkultúra jellegzetes figuráinak és dilemmáinak széles,

¹⁷¹ Philip ROTH, *It No Longer Feels a Great Injustice That I Have to Die*, The Guardian 2005. december 14. <https://www.theguardian.com/books/2005/dec/14/fiction.philiproth>.

¹⁷² Cynthia OZICK, *Envy, or Yiddish in America* = Uő., *The Pagan Rabbi & Other Stories*, E. P. Dutton, New York, 1983, 39–100.

¹⁷³ Uő., 41.

¹⁷⁴ FRIEDMAN, *Understanding Cynthia Ozick*, 78.

változatos körét illetőleg, hanem a felvonultatott műfajok tekintetében is: a versrészlettől a különféle formájú prózáig, beleértve a személyes levelet és akár a viccet. A bonyolult helyzet sokoldalú ábrázolásán túl a műfaji változatosság egy másik lényeges funkcióval bír: lehetővé teszi a gyors váltásokat a különböző nézőpontok közt, így elősegíti a vélemények és helyzetek újraértékelését, ami gyakran leplezi le a nyílt vagy bújtatott iróniát.

Az ironikus struktúrában a résztvevők konstellációja – Katharina Barbe terminológiájával élve – ritkán olyan világos, mint ebben a történetben, bár az irónia áldozatának, az ironistának és hálás közönségének szereposztása épp azért válik láthatóvá, mert oly gyakran átrendeződnek ezek a szerepek a történet szereplői közt. Kezdetben nem csupán Edelshtein jelenik meg a fő ironista szerepében, megvető mosollyal, de cinkos közönsége, a jiddis író társ, Baumzweig, illetve az irónia áldozata, Ostrover szintén a Barbe által leírt szerepek iskolapéldáiként tűnnek fel először a színen. „Edelshtein és Baumzweig barátságának volt egy kegyetlen titka: teljes egészében azon az utálaton alapult, amelyet mindketten éreztek a férfi iránt, akit csak így emlegettek: *der chazer*. Kivételesen fehér bőre miatt hívták Disznónak. [...] Yankee Doodle-nak is hívták. A neve Yankel Ostrover volt, és történeteket írt”.¹⁷⁵ Ezen a ponton a narrátor látszólag osztja Edelshtein álláspontját: Ostrover gúnynevei megelőzik a valódi nevet, mintha tényleges léténél előbbre való volna az, ami benne nevetség. A „Disznó” címke különösen bántó, hiszen a kasrút, a zsidó étkezés rituális szabályai szerint emblemátikusan tisztátalan állatra

¹⁷⁵ Uő., 46.

utal. Ezzel szemben a másik gúnynev, a Yankee Doodle kétélű: egyfelől ez is némiképp tisztátalan – nem elég zsidó, mivel túlságosan amerikanizált –, másfelől viszont épp arra a tulajdonságra utal, amik miatt Ostrover az irigység tárgya Edelshtein és Baumzweig szemében: konkrétan sikerességére az USA-ban. A megvetés és féltékenység hasonló kettősége határozza meg Edelshtein viszonyát a nyugati kultúrához általában véve is: „Vedd ki a zsidókat, és ó, úgynevezett Nyugati Civilizáció, mi maradt az irodalmi kultúrából?”¹⁷⁶ – kiált föl az első oldalon, az utolsón pedig így panaszkozik: „Mindent elveszítettem, az egész életemet”, mivel „nincs fordítóm!”¹⁷⁷ Ez a lelkiállapot összhangot mutat azzal, ahogy Sheldon Norman Grebstein írja le a zsidó humort.

A zsidó humor hagyományosan erős, éles, cinikus. Annak az embernek a kettős nézőpontját közvetíti, aki állítólag felette áll a hétköznapi emberiségnek, mert ő a kiválasztott, de valóságos tapasztalatai szerint arra választotta ki, hogy különösen sokszor kupán csapják, méghozzá épp azok, akiknek elvileg fölötte áll. Következésképp a zsidó humor kifigurázza és kineveti az emberi gyengeségeket és színleléseket, és ironikus megfigyeléseket tesz önmagáról, illetve a kiválasztott népről. Gyakorta határos az önutálattal („Az antiszemita az az ember, aki a szükségesnél is jobban utálja a zsidókat.”), vagy egy kivitelezhetetlenül erkölcsös viselkedés bölcsességéből fakadó kétségbeesést közvetít.¹⁷⁸

¹⁷⁶ *Uo.*, 41.

¹⁷⁷ *Uo.*, 100.

¹⁷⁸ Sheldon Norman GREBSTEIN, *Bernard Malamud and the Jewish Movement = Contemporary American-Jewish Literature. Critical Essays*, szerk. Irving MALIN, Indiana University Press, Bloomington–London, 1973, 186.

A fent leírt, keserű önirónia dominálja Edelshtein helyzetértékelését is a második világháború utáni jiddis nyelvű irodalom kétségbeejtő állapotát illetően. „Abból élt, hogy erről tartott előadásokat”,¹⁷⁹ beszédeit viccekkel fűszerezve, melyek némelyikét szó szerint idézi a kisregény. Ezek egyike az utolsó jiddis napilap szerkesztőjéről szól, aki az ablakából kinézve meglát az utcán egy jiddis temetési menetet, mire azonnal szól a kollégájának: „Hé, Mottel, eggyel kevesebbet nyomtass!”¹⁸⁰ Edelshtein ismételtlen siránkozik, hogy mind saját maga, mind „a közönség értéktelennek találta ezeket a vicceket. „Régi viccek. [...] Jiddisül beszélni olyan volt, mint egy temetésen szónokolni”, mert „a nyelv elveszett, megölték. A nyelv: múzeum”.¹⁸¹ A kisregény a jiddisnek ezt a múzeum-jellegét azzal idézi meg, hogy számos jiddis szót szűr bele az angol szövegbe, amelyeket aztán le kell fordítania vagy legalább el kell magyaráznia valamilyen képp a szöveggörnyezetben az angol nyelvű olvasó számára. Az elszórt jiddis kifejezések használata a zsidó atmoszféra megteremtésének gyakori eszköze a zsidó amerikai irodalomban, ahogy azt már említettem. Például Cahan „idegen nyelvként”¹⁸² kezeli a jiddist, Singer novellájában hasonló funkcióval bírt a „*landszlejt*” szó, Philip Roth *A hit védelmezője* című elbeszélésében pedig egy katona zsidó identitása akkor lepleződik le a bajtársa előtt, amikor az a zsinagógára véletlenül a „shul” szót használja a „templom” helyett.¹⁸³ Ozick szövege kifejezetten tobzódik a jiddis szavakban, sőt mondatokban, és ez az irónia eszközévé válik, mivel Edel-

¹⁷⁹ OZICK, *Envy, or Yiddish in America*, 43.

¹⁸⁰ *Uo.*

¹⁸¹ *Uo.*, 43, 42.

¹⁸² WISSE, *I. m.*, 272.

¹⁸³ ROTH, *Defender of the Faith*, 165.

shtein szemében a jiddis szöveg az egyetlen autentikus jelentéshordozó médium, miközben gyakorlatilag épp ezek azok az akadályok, amelyek nehezítik a megértést az olvasó számára. Így a novella a jiddisből fakadó nehézségekről nem csupán deskriptív, hanem performatív módon is beszél.

Annak, hogy az angol nyelvű történet szereplői a fikció szerint kizárólag jiddisül beszélnek és írnak, további következményei is vannak. Először is, a fent említett jiddis szavak kilógnak a szövegből, holott igazából csak ezek az „eredeti” cselekményből vett „igazi” elemek, ami a számos eszköz egyike, amely az olvasó figyelmét az elbeszélés fiktív jellegére irányítja. Emellett Edelshtein vádja, miszerint Ostrover hibás jiddist használ, nem reprodukálható a novella szövegében – ami bizonyítaná vagy cáfolná az állítást –, így a két szerző közti kontrasztot Ozick más módon jelzi: eltérő műfajok használatával. Ostrover gondosan szerkesztett szövegekben fejezi ki magát: prózarészleteket olvashatunk tőle, illetve interjúk formájában, valamint felolvasások utáni kérdések és válaszok publikus dialógjain keresztül ismerhetjük meg a gondolatait. Ezzel szemben Edelshtein médiumai végtelenen vallomásosak: egyrészt a költészet ódivatúnak ható, a prózánál sokkal kevésbé népszerű műneme, másrészt különféle privát megnyilvánulások: magánbeszélgetések, levelek, viccek és sok bekezdésnyi tudatfolyam.

Ez az ellentétpár befolyásolja az ironikus szerkezet résztvevőinek konstellációját is. Míg Ostrover minden szövege professzionális színvonalú, a fikció szerint Edelshteint idéző bekezdések esetlegesek, olykor amatőrre emlékeztetnek, és gyakorta hisztérikusan töredékesek – főleg a történet vége felé, amikor Edelshteinnek lázas hallucinációi támadnak –, így alacsonyabb rendűnek és kevésbé meggyőzőnek tűnnek.

Például a történet középső szakasza visszatekintés az 1940-es évekre, amikor Ostrovernek rövid szerelmi afférja volt Edelshtein feleségével, és az incidenst utólag mindkét szerző egy-egy irodalmi műben örökítette meg, illetve publikálta. Edelshtein négysoros „átkot”¹⁸⁴ költött, Ostrover pedig fabulát írt. A tanmese feszes szerkezete, elegánsan személytelen hangja és a végén a gúnyos csattanó könnyű győzelmet arat a rövid versike fölött, ami bántó, átlátszóan személyes hangon és régi vágású rímekben beszél. Ezt a benyomást a cselekmény is fokozza. Az elején Baumzweig Edelshtein oldalán áll, de ahogy a történet kibontakozik, csatlakozik Ostrover közönségéhez egy nyilvános felolvasóesten, és ő is nevet az Edelshteint parodizáló anekdotán. Mivel a két ellenfél közti konfliktus alapján véve irodalmi versengés, Ostrover stílusbeli fölénye általános győzelmet jelent, és teljesen feje tetejére állítja a kezdeti ironikus konstellációt. Ez az irodalom közegén keresztül elért általános, társadalmi győzelem ismét a „fikció” – mindaz, ami az elmében él – hatalmát jelzi a „valóság” fölött; ami egybehangzik az ironia schlegeli értelmezésével.

Edelshtein egyetlen általánosan ünnepeelt, minden szereplő által egyhangúlag a legjobbnak tartott verse egy korai darab. Ebben a lírai én őseihez szól: „*Kicsi apák, kicsi nagybácsik, hosszú szakállatokkal, szemüvegekkel, göndör hajatokkal*”; és arra a következtetésre jut, hogy „*nem dolgom, hogy a jövőtök legyek*”.¹⁸⁵ A verset egy fiatal nő, Hannah idézi, amikor bemutatják Edelshteinnek, és felismeri benne a gyerekkorában a nagyapjától hallott, fenti vers szerzőjét. A költőre mély benyomást tesz a következő generáció elismerése, és

¹⁸⁴ OZICK, *Envy, or Yiddish in America*, 49.

¹⁸⁵ *Uo.*, 69, 70.

megpróbálja rávenni Hannah-t, hogy fordítsa le néhány versét angolra, de a lány elutasítja. Így a vers implicit ironiáját a novella dramatikusan bontja ki. A lírai hang egyszerre ünnepli az ősatyák hagyományát, és gyászolja annak végét, mégis, az együttérzés egyetlen formája, amelyet fel tud kínálni a megszólítottaknak, saját képzeletbeli halála, amelynek révén egyesülhetnek: „*hadd hulljak sírotokba*”.¹⁸⁶ Hannah-t megismerve, és hallgatva, milyen elismerően beszél a verséről, Edelshtein először azt reméli, mindez a lány hajlandóságát mutatja arra, hogy folytassa a tradíciót, így a fenti vers hídként szolgálhatna a generációk közt. Csakhogy Hannah a vers által megfogalmazott állásponttal azonosul: „*nem dolgom, hogy a jövőtök legyek*”, így hát ironikus módon a költő épp saját szavai alapján utasítja vissza.

A kisregény központi témája a fordítás. Ostrover életműve angol fordítása révén lesz népszerű, míg Edelshtein saját sikertelenségéért a fordító hiányát okolja, és a cselekmény java része abból épül fel, hogy ismételt kísérleteket tesz egy fordító beszerzésére kiadóknak és fordítóknak írt levelek, telefonbeszélgetések, személyes találkozások, végül pedig egy lenyűgöző, hallucinációs finálé formájában, amikor az olvasó többé már nem bírja eldönteni, melyik mondat vonatkozik a cselekmény fiktív valóságára, és mi az, amit Edelshtein csupán delíriumában képzel. Ezek az utolsó oldalak ironikusan reprodukálják a költő nyomorúságát: minél pontosabban írják le lelkiállapotát, miközben annak a hagyománynak a lefordíthatatlanságára koncentrálnak, amelyet képvisel, annál inkább kiszorul mások mentális realitásából és a velük folytatott kommunikáció lehetőségéből.

¹⁸⁶ *Uo.*, 70.

A fordítás a beszélgetések során is a legfőbb téma. A különböző szereplők a probléma különböző aspektusaira mutatnak rá. Lawrence Venuti összefoglalóját idézve: „A fordítás soha nem közvetít problémátlanul, mert a fordító az idegen nyelvű szöveg nyelvészeti és kulturális különbségeit úgy kezeli, hogy csökkenti azokat, illetve behelyettesíti őket egy alapvetően hazai jellegű készlet nyelvből és kultúrából merített különbségeivel, hogy a befogadó képes legyen befogadni az idegent”.¹⁸⁷ Edelshtein a váltás során keletkező veszteségeket hangsúlyozza, és vele egyetértésben Ostrover fordítója maga is a nyelvet tekinti az irodalmi szöveg elsődleges összetevőjének: „Ki csinálja meg a nyelvet, amiről Ostrover híres? [...] Én vagyok az”.¹⁸⁸ Ezzel szemben Ostrover az irodalmi mű nyelvtől független jelentését emeli ki a rossz költőről szóló tanmeséjében, aki a Sátántól azt a tehetséget kapja, hogy bármely nyelven képes írni, de akinek végül minden versét ki kell hajítania az ablakon, mert műve „mindenképp csak szemét volt”.¹⁸⁹ A tanmese műfajához hagyományosan hozzátartozik az ironia, mivel jellemzően kritikus jelentést hordoz, amit az olvasó csak akkor ért meg, ha felfogja, milyen embertípusokra vagy viselkedésekre utal allegorikusan a szerző (amit néha a függelékként megjelenő tanulság expliciten is elmagyaráz). Ebben az esetben az ironia élet fokozza, hogy áldozata, Edelshtein jelen van a szöveg nyilvános felolvasásakor. Amikor megbántva és dühösen kiront a teremből, csupán egy örült matematikus kezdi vigasztalni, Vorovsky, aki a kisregény elsődleges témá-

¹⁸⁷ LAWRENCE VENUTI, *Translation, Community, Utopia = The Translation Studies Reader*, szerk. LAWRENCE VENUTI, Routledge, London – New York, 2004, 468.

¹⁸⁸ OZICK, *Envy, or Yiddish in America*, 55.

¹⁸⁹ *Uo.*, 61.

jának legtömörebb összefoglalását adja: „a fordítás nem azonosság”,¹⁹⁰ de aki nem tud más kiutat a fent vázolt dilemmákból, mint a nevetést. „Feldughatod magadnak a kétségbeesésedet. Én boldog ember vagyok. Én tudok valamit a nevetésről”,¹⁹¹ mondja Edelshteinnek vigasztalólag. Csak-hogy az ő érvelése is eléggé önmaga ellen dolgozik, hiszen örültségének legfőbb tünete épp azok a kontrollálhatatlan nevetőrohamok, amelyekről tizenhét éve szenved, azóta, hogy befejezte jiddis matematikai szótárának szerkesztését, amiről az a véleménye, hogy csak vécépapírnak jó.

Nem egyszerű a szerző álláspontját megtippelni a sokféle ellentétes vélemény közepette. Mégis, nem szabad afőlött átsiklani, hogy Ozick nem csupán szerzője a történetnek, hanem maga is témája, egyike az „úgynevezett zsidó regényírók”-nak, akiken Edelshtein előszeretettel gúnyolódik, például a következő mondatokban.

Az egyik úgynevezett regényben, amit egy ilyen úgynevezett zsidó regényíró írt [...] a főhős elmegy Williamsburg-be egy úgynevezett „csodarabbihoz”. Már maga a *rabbi* szó is! [...] Ennyit azért illene tudni. Legalább azt, hogy mi a különbség a *rav* és a *rebbe* között! [...] Különben hol marad a vicc, hol a satíra, a gúny? Amerikában született? Tudatlan, aki csak magát teszi nevetségessé. *Zsidó regényírók*.¹⁹²

Más szóval Edelshtein nyelvészeti követelményt javasol az igazi zsidó identitáshoz: stabil jiddistudást. Szemlátomást

¹⁹⁰ *Uo.*, 66.

¹⁹¹ *Uo.*, 67.

¹⁹² *Uo.*, 79.

ez a gondolat vissza-visszatér a zsidó amerikai irodalomban. 2008-ban például Leon Wieseltier egy konferencián *Nyelv, identitás és az amerikai zsidóság botránya* címmel tartott nyitó-előadást, amelyben a zsidó amerikai írókat „zsidó írástudatlanságuk” miatt hibáztatta.¹⁹³ Csakhogy Wieseltier, Ozick szereplőitől eltérő módon, nem a jiddis, hanem a héber nyelv magas szintű ismeretét várná el. E továbbra is létező és szenvedélyes vita fényében Ozick önironikus tablója az 1960-as évek irodalmi életéről, amelynek ő maga is része volt, ráirányítja a figyelmet a kérdés bonyolultságára, és annak reménytelenségére, hogy a vitát egyszer s mindenkorra el lehetne dönteni. Mindazonáltal Vorovsky, az a szereplő, aki kontrollálhatatlan nevetésével a végletekbe vitt önironia megtestesülése, azt illusztrálja, hogy szimplán kinevetni az összes, ennek a problémának a megoldására tett kísérletet, szintén pusztá örültség. Így hát az én olvasatomban Ozick története különféle iróniakat játszik ki egymás ellen, így dramatizálva azt a felismerést, hogy egy olyan bonyolult kérdésben, mint egy identitás átalakulása, az ember nem foglalhat el értelmes álláspontot anélkül, hogy elismerné annak szubjektivitását és esetlegességét, és épp ezért minden ilyen döntés csupán ideig-óráig tartó érvényét.

Ozick saját álláspontját a fenti problémákkal kapcsolatban *Egy új jiddis felé*¹⁹⁴ című esszéjében fejtette ki, ami a nyomtatott verziója annak a beszédnek, amelyet 1970-ben Izraelben, egy Rehovot városában tartott konferencián mondott el. Ebben „a zsidó kultúra helyzetét” vizsgálja

¹⁹³ Leon WIESELTIER, *Language, Identity and the Scandal of the American Jewry* (előadás), Conference organized by the Samuel Bronfman Foundation, Park City, 2008. június 30. <https://www.myjewishlearning.com/article/language-identity-and-the-scandal-of-american-jewry/>.

¹⁹⁴ Cynthia OZICK, *Toward a New Yiddish = Art & Ardor*, 151–177.

„az amerikai diaszpórában”.¹⁹⁵ Kezdeképp röviden áttekinti a zsidó történelem nagy kataklizmáit, és két fontos időszakot emel ki. Először rámutat a javnei akadémia szerepére a jeruzsálemi Második Templom lerombolása után a zsidó kultúra életben maradása terén, és párhuzamot húz az ottani zsidó közösség, illetve a holokauszt után az USA-ban élő zsidóság között, azt állítva, hogy az amerikai zsidó értelmiség feladata megőrizni a zsidó kultúra értékeit, ahogy Rabbi Yohanan ben Zakkai és a kollégái tették ezt annak idején Javnéban a rabbinikus irodalom írásos rögzítésével. Ezután azt javasolja, hogy a zsidó kultúra jelenlegi túlélő közege az angol legyen, amelyet „új jiddis”-nek tekint,¹⁹⁶ azaz olyan világnyelvnek, amely máris használatban van, és befogadó nyelvként képes a zsidó kultúrát közvetíteni, amiképp egykor a németen alapuló jiddis funkcionált, mivel szintén stabil és nagyszabású irodalommal rendelkezik. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy a zsidó amerikai szerzőknek az a feladatuk, hogy az amerikai irodalom fősodrához próbáljanak csatlakozni a zsidó hagyomány feladásának árán. Épp ellenkezőleg, Ozick azt állítja, hogy a zsidó szerzők számára az egyetlen lehetőség a kisebbségi témák adják, különben semmi fontosat nem lesznek képesek mondani. Mára elhíresült metaforája szerint: „Ha a sófár szűk végébe fújunk, messze hallatszik a hangunk. De ha inkább Emberiség próbálunk lenni, mintsem Zsidó, és a sófár szélesebb végét fújuk meg, senki sem fog minket hallani; akkor Amerika számunkra hiábavalónak bizonyul”.¹⁹⁷ Ozick indítványa észszerűen hangzik. Mégis ott a kérdés: ha egy ki-

¹⁹⁵ *Uo.*, 170.

¹⁹⁶ *Uo.*, 174.

¹⁹⁷ *Uo.*, 177.

sebbségnek a puszta túlélés kedvéért le kell mondania szülőföldjéről, nyelvéről, vallásáról és minden olyan szokásáról, amely nem egyeztethető össze az őt befogadó ország szokásaival – ebben a konkrét esetben a mindennapi amerikai élettel –, akkor mi marad, amit bele lehet fújni a sófár szűkebb végébe, hacsak nem maguk a történetek, amelyek ezeket a kérdéseket vetik fel?

4. A holokauszt a zsidó amerikai irodalomban

4.1. Bevezetés: európai túlélők és amerikai kortársak

„A csend vezetett” az irodalomba, írja Elie Wiesel a túlélő pozíciójáról szóló, alapvető, *Miért írok?* című esszéjében.¹⁹⁸ Írását egyfelől a túlélő szemtanú erkölcsi kötelessége motiválja, hogy tanúságot tegyen. „Hittem benne, hogy ha már véletlenül életben maradtam, kötelességem értelmet adni a túlélésemnek, igazolni életem minden percét. Tudtam, hogy a történetet el kell mondani. Egy tapasztalatot nem továbbadni annyit tenne, mint elárulni azt – erre tanít minket a zsidó hagyomány.”¹⁹⁹ Másfelől viszont folyamatosan küzd a holokauszt kifejezhetetlenségével.

Mindannyian tudtuk, hogy soha, soha nem leszünk képesek elmondani, amit el kell mondani, hogy sohasem bírjuk szavakba: összefüggő, érthető szavakba önteni az abszolút örület szintjéről eredő tapasztalatainkat. [...] Minden szó hiteltelennek tűnt [...] lovak nyerítése, sikolyok, elfojtott nyögés, vad üvöltés, az ütlegelés hangja [...] Ez a koncentrációs táborok nyelve – minden más nyelvet megtagadott és felváltott. Ahelyett, hogy összekapcsolt

¹⁹⁸ Elie WIESEL, *Miért írok?*, ford. SZLUKOVÉNYI Katalin, Múlt és Jövő 2016/3., 18.

¹⁹⁹ *Uo.*

volna, falként meredt. Át lehet-e jutni rajta? Át lehet-e segíteni az olvasót a túloldalra? Tudtam, hogy a válasz nemleges, de azt is tudtam, hogy a „nem”-nek „igen”-né kell válnia. Ez volt a holtak végakarata. [...] Emlékezz, mondta az apa fiának, és a fiú a barátjának. [...] Ezt az esküt tettük le mindannyian: „Ha valamely csoda folytán életben maradok, annak fogom szentelni az életemet, hogy tanúskodjak azok nevében, akiknek árnyéka az enyémet kíséri, örökkön örökké.”²⁰⁰

A csend metaforája Wiesel írásában egyszerre vonatkozik a halottakra, akik már nem tudnak beszélni, így szükségük van a szerzőre, aki kölcsönadja nekik a hangját; és a nyelvre, amely elégtelennek bizonyul e témában bármilyen narratív kísérlet esetén. Mindenképp említésre méltó, hogy Wieselnek ez a szövege nemcsak szemléletmódjában meghatározó Nemes-Jeles László számos nemzetközi díjjal elismert filmje, a *Saul fia* (2015) reprezentációs módszerére nézve, hanem konkrét – bár közvetett – idézetként is megjelenik a stáblistában. A *Saul fia* széles körben ünnepeelt filmnyelvi újítása: a verbalitás helyére lépő, artikulátlan zajok és bizonytalanul kavargó, olykor az értelmezhetetlenségig elmosódott képek mintha szóról szóra Wiesel látomását valósították volna meg a koncentrációs táborok elmondhatatlan tapasztalatainak autentikus közvetítéséről. A köszönetnyilvánítás záró sora pedig Elek Judit *Mondani a mondhatatlant* (1995) című, Wiesel életéről készített dokumentumfilmjére utal, amelynek címe a *Miért írok?* summázó jellegű parafrázisa.

²⁰⁰ *Uo.*, 19.

Wiesel leírása összhangban van a csenddel mint pszichológiai tünettől is a PTSD esetén. A trauma Cathy Caruth definíciója szerint „a váratlan és katasztrófális események lesújtó tapasztalatát írja le, amikor az eseményre adott válasz gyakran megkésett, kontrollálhatatlan, repetitív hallucinációk és egyéb kényszeres jelenségek formájában jelentkeznek”.²⁰¹ Következésképp a csend a traumatizált egyén erőfeszítéséből következik, „hogy elfelejtse a rémületes eseményt, ami ahhoz vezet, hogy igyekeznek elkerülni minden olyan ingert, ami a traumához kapcsolódik, és aktiválhatja a traumatikus helyzet emlékét”, ami általában együtt jár „a kényszeres ismétléssel, melynek során a lesújtó élményt flashback, álom vagy hallucináció formájában éli át újra”.²⁰²

E két elv – a hallgatás és az ismétlés kényszere – mentén szerveződik Edward Lewis Wallant holokausztregénye, *A zálogos*, melynek címszereplője Sol Nazerman, egy holokauszt túlélő New Yorkban. A fő cselekményszál az 1950-es években játszódik. A hallgatag főhős nővérel és annak családjával él, és rajtuk kívül anyagilag támogatja szeretőjét és a nő családját is, mégsem képes értelmes, bensőséges beszélgetésre egyikükkel sem. Koncentrációs táborbeli élményeiről az olvasó is csak dőlt betűvel szedett hallucinációs flashbackek és rémálmok formájában értesül, amelyek rendszeresen megszakítják a kibontakozó cselekményt. „*Sol tiltakozni próbált. Meg akart szólalni, de csak mérhetetlen fojtogató fájdalom tört fel belőle.*”²⁰³ Az egyetlen ember, akihez Sol érzelmileg kötődik, fiatal unokaöccse, Morton, aki

²⁰¹ Cathy CARUTH, *Unclaimed Experience. Trauma and the Possibility of History*, Yale French Studies 1991/79., 181.

²⁰² KOLÁR, *Reflections of Trauma*, 7.

²⁰³ Edward Lewis WALLANT, *A zálogos*, ford. Sz. Kiss Csaba, Európa, Budapest, 1969, 290.

művészeti iskolába jár, így nem annyira verbálisan, inkább vizuálisan kommunikál. Egy alkalommal azt látjuk, ahogy a fiú „az asztalnál ült és rajzolt. Az ő Sol bácsiját próbálta megrajzolni egy kis fénykép alapján”,²⁰⁴ és ő az egyetlen, akivel Sol beszélni akar a történet tetőpontja, a második trauma után, amikor a zálogost nemcsak kirabolják, de akaratlanul egy gyilkoságnak is szemtanúja lesz. „Morton, Mortonnal szeretnék beszélni – mondta, mihelyt hallotta, hogy a vonal másik végén fölveszik a telefonkagylót. [...] Morton – mondta egyre. Mintha csak ez az egyetlen szó tartotta volna féken az álmodást.”²⁰⁵ Vagyis a fő cselekményszál Sol csendje határozza meg, míg a dőlt betűvel szedett bekezdések elfojtott emlékeit közvetítik, és a szótlan kötelék Morton és Sol között azt illusztrálja, hogy a holokausztra vonatkozó kommunikációhoz olyasmire van szükség, ami meghaladja a hétköznapi nyelvhasználat kapacitását.

A nyelv nem csupán azért vall kudarcot a holokauszt ábrázolásában, mert hiányzik belőle – Wiesel fenti szavait idézve – „az abszolút mértékű örület”,²⁰⁶ a tapasztalatok közvetítésére képes szókincs. A kudarc másik oka annak felismerése, hogy a nyelv eleve romlott, hiszen épp azon ideológiák végső mentális keretét és kifejező közegét adta, amelyek lehetővé tették a holokausztot. Szegedy-Maszák Mihály *A kívülálló és az érintett. A megértés ironiája* című esszéjében hívja fel erre a figyelmet. Írásában Kertész Imre *Sorstalanság* című regényét annak ironiájáért ünnepli, amely a figyelem előterébe hozza az óriási feszültséget a nar-

²⁰⁴ *Uo.*, 259.

²⁰⁵ *Uo.*, 274.

²⁰⁶ WIESEL, *Miért írok?*, 19.

rátor-főhős korabeli tudása és aközött, ahogy az olvasó későbbi ismeretei birtokában értelmezi a tragikus eseményeket.²⁰⁷

Az idézett helyen Szegedy-Maszák példaként említi, ahogy a narrátor egy idősebb hölgyről beszél, akivel egy vonaton utaznak a koncentrációs táborba, és aki szomjan hal: „De hát tudtuk: beteg meg öreg is volt, s az esetet ilyenképp mindenki, magam is érthetőnek találtam, vég-eredményében nézve.”²⁰⁸ Ez a mondat, éppúgy, mint a többi gyakori elem, amelyek jelzik, hogy a kamasz főhős maga is részese annak az ideológiai rendszernek, amely őt áldozattá teszi, felszínre hozzák az alapproblémát, miszerint az egyetlen nyelv, amely elérhető, máris diszkvalifikálódott az események megértése tekintetében. Így az elbeszélő emlékezetesen enigmatikus és ironikus utolsó gondolatai „a koncentrációs táborok boldogságáról”²⁰⁹ utalhatnak arra a lelkiállapotra, mikor hite a nyelvben – és abban a társadalmi normarendszerben és konszenzuális megértésben, amelyet az képviselni hivatott – még nem rendült meg. A nyelv összeomlása, és ettől elválaszthatatlanul az identitás összeomlása olyan helyzetet eredményeznek, ahol a kommunikációnak sem tárgya, sem rendelkezésre álló médiuma nem tűnik már megbízhatónak, így az elbeszélő számára képtelenséggé válik, hogy közvetlenül írjon az élményeiről: Szegedy-Maszák szóhasználatával csak ironikusan, e dolgot terminológiájával élve pedig önironikusan tud rájuk utalni.

²⁰⁷ Lásd SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kívülálló és az érintett. A megértés iróniája = Az elbeszélés módozatai*, szerk. JÓZAN Ildikó – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 401.

²⁰⁸ KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 55.

²⁰⁹ *Uo.*, 191.

A nyelv alkalmatlanságán túl a beszélő hang hitelessége is problémás. Valaki más nevében beszélni – olyasvalakiéban, aki már elhunyt, Wiesel felszólításának megfelelően – mindig magában hordozza a félreértelmezés veszélyét. Még maguk az első generációs túlélők sem ismerhetik a teljes tragédia minden részletét és az elhunytak végső tapasztalatait, hiszen akkor nem volnának életben, így beszélni sem tudnának. Az amerikai kortársak esetében pedig még nagyobb a távolság a szerző és témája közt, az eredmény így még inkább megkérdőjelezhető. Mégis parancsoló erejű az erkölcsi kötelesség érzete, hogy foglalkozzanak ezekkel a kérdésekkel, sőt, talán még sürgetőbb a sértetlenül maradt kortárs büntudata miatt. Ezt a dilemmát több zsidó amerikai író is megfogalmazta. Arthur Hertzberg például így ír erről *Egy nemzedékkel később* című esszéjében.

Nem haltam meg Auschwitzban, és nem is éltem túl. E tény nyilvánvaló állítás, mégis ki kell mondanom, mert belefáradtam a szemtelen metaforákba a regényírók és teológusok körében, akik beleélik magukat ebbe a témába. Muszáj nekik, mert az embernek muszáj valamit kezdenie saját népe vagy más népek nyomorúságának emlékével.²¹⁰

Cynthia Ozick az alábbi interjúrészletben szintén arról a csapdahelyzetről vall, hogy egyfelől belső kényszer vezeti folyton a holokauszt témájához, eközben viszont nem feledkezhet el róla, hogy sohasem lesz képes teljesen kielégítő hitelességgel beszélni erről.

²¹⁰ Arthur HERTZBERG, *A Generation Later = Being Jewish in America. The Modern Experience*, Herzl Press, New York, 1979, 61.

RIPORTER

A holokauszt számos történetében előfordul. Kötelességének érzi, hogy szembenézzon ezzel a témával az írásaiban?

OZICK

Írok róla. Nem tudok nem írni róla. De nem gondolom, hogy ez a kötelességem. [...] Most már mindannyian, egyénenként, zsidók és nem zsidók, akik akkortájt vagy azóta születünk, mi mind örökre tanúi vagyunk. Tudjuk, hogy megtörtént: mi vagyunk az azt követő generáció. Azt *akarom*, hogy elég legyen a dokumentum, nem akarok beleavatkozni, vagy kitalálni dolgokat, vagy szabadjára engedni a képzeletemet. És mégis megteszem. Nem tudom nem megtenni. Jön, és legyűr.²¹¹

Következésképp a holokausztról író zsidó amerikai szerzők gyakorta folyamodnak az ironikus vagy önironikus megközelítéshez. Kertész Imréhez hasonló módon így hangsúlyozzák szükségképp korlátozott hozzáférésüket a témához, és az igazi ábrázolást gátló nehézségeket. A következő alfejezetekben elemzésre kerülő esetben ezt a hatást gyakorta két cselekményszál vagy legalábbis két meghatározó nézőpont egymás mellé helyezése biztosítja, amelyek kölcsönösen megkérdőjelezik és átértelmezik egymást. Az alapmintázat egyéni megvalósításai persze nagymértékben eltérőek az egyes szerzőknél, illetve a túlélők egymást követő generációinál.

²¹¹ Tom TEICHHOLZ, *The Art of Fiction No. 95*. (Interjú Cynthia OZICKKAL), *The Paris Review* 1987/tavaszi, 102.sz. <https://www.theparisreview.org/interviews/2693/cynthia-ozick-the-art-of-fiction-no-95-cynthia-ozick>.

4.2. Elsőgenerációs túlélők

Az együttérzés kulcsfogalom a holokauszt ábrázolásában a második világháború idején élő zsidó amerikai szerzők körében. Definíció szerint többségüknek nincs közvetlen tapasztalata a holokausztról, ezért a témát csak az együttérzésen keresztül tudják megközelíteni. Az együttérzés ebben a tanulmányban is alapvető fontosságú, mert ez az a mozzanat, amely megkülönbözteti az iróniát az öniróniától. Az irónia Kierkegaard szavaival „tiszta tagadás”,²¹² míg az önironikus szöveg folyamatosan oszcillál a beszélő kezdeti álláspontja, és más, azzal ellentétes, de éppúgy igazolható, együttérzéssel szemlélt alternatívák között. Az empátia azonban kétélű eszköz: a közösségnek egyrészt szüksége van rá, mivel elősegíti a toleranciát és az együttműködést, másfelől megkérdőjelezheti és így destabilizálhatja az egyén identitását, mivel arra szólítja föl, hogy újraértékelje azt egy olyan kontextusban, ahol a beszélő már nem foglal el középponti pozíciót, csak egy a sok, hozzá hasonlóan fontos szubjektum közül, akikkel együtt érez, és akiket megfigyel. Az alábbi novellák a holokauszt témájával az amerikai kortárs nézőpontjából foglalkoznak, és reflektálnak a fenti problémákra: az együttérzés szükségességére, illetve korlátaira és következményeire egyaránt.

Mindkét elbeszélés, amellyel ez a fejezet kezdődik, „reprezentatív történet: Bernard Malamudtól *A német menekült* [...] és Philip Roth-tól *az Eli, a fanatikus*, [...] [amelyek] rámutatnak a náci korszak idején útnak indulókról és meg-

²¹² KIERKEGAARD, *Az irónia fogalmáról*, 267.

érkezőkről szóló elbeszéléseket motiváló, komplex nemzeti ironiákra és metafizikus disszonanciákra”.²¹³ Kiemelkedő kanonikus helyzetük mellett az ironikus és önironikus elemek döntő fontossága miatt is érdekesek a számunkra. Evelyn Avery például „az ironikus és tragikus »német menekült«-ról²¹⁴ beszél, Victoria Aarons szerint pedig a kétértelműség mint Roth életművének központi szerkezeti eleme először az *Eli a fanatikusban* jelenik meg.

„Én én vagyok. Ők pedig ők” – a kétértelmű nyelv, amelynek révén Eli szabadulni próbál, csak még világosabbá teszi bizonytalanságát. A komikusan zavaros, váltakozó névmásokkal folytatott szópárbaj Eli és ellenfele között – „Te mi vagy, mi te vagyunk... Ők is te... Nem... Te te vagy” – megteremti a feltételeket arra a megkettőződésre és újrakettőződésre, amely aztán végig ott kísért majd Roth szereplőiben.²¹⁵

„Az ingázás a gyilkos”,²¹⁶ mondja az *Eli, a fanatikus* cím-szereplője, ahogy először belép Philip Roth novellájának színterére, Tzuref rabbi szobájába. A nyitóparbeszéd kontextusában Eli megjegyzése a New York és Woodenton, vagyis a munkahelye és a kertvárosi otthona közötti ingá-

²¹³ H. Gilbert MULLER, *New Strangers in Paradise. The Immigrant Experience and Contemporary American Fiction*, The University Press of Kentucky, Lexington, KY, 1999, 32.

²¹⁴ Evelyn AVERY, *Introduction = The Magic Worlds of Bernard Malamud*, szerk. Evelyn AVERY, State University of New York Press, Albany, NY, 2001, xii.

²¹⁵ Victoria AARONS, *American Jewish Identity in Roth's Fiction = The Cambridge Companion to Philip Roth*, szerk. Timothy PARRISH, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, 14.

²¹⁶ ROTH, *Eli, a fanatikus*, 85.

zásra vonatkozik, de sejteti közvetítői helyzetét is, amelynek révén központi szereplője lesz „a woodentoni zsidók” – ahogy magukat nevezik – és a „woodentoni jesíva”²¹⁷ közti konfliktusnak. Az előbbi csoportot a helyi, erősen asszimilálódott, másod- és harmadgenerációs zsidó amerikai bevándorlók alkotják, míg az utóbbi közösség a rabbiból és tizennyolc gyermekből áll, mindannyian első generációs holokauszt túlélők. A kétféle nemzedék – amelynek kétféle jelentését a zsidó amerikai kontextusban a 3.1 alfejezetben részleteztem – elmentés törekvéseket jelez: a woodentoni zsidók célja az asszimiláció, és zavartalanul kívánják élvezni, amit már elértek ezen az úton, míg az újonnan betelepülő Tzuref és a gyerekek ragaszkodnak a zsidó szokásokhoz, hiszen nekik semmi másuk nem maradt. Az utóbbiak érkezése nyomán a zsidó identitás kérdése a figyelem középpontjába kerül, holott a már asszimilálódott állampolgárok szeretnének erről elfeledkezni, így a woodentoni zsidók megpróbálnak megszabadulni a jesívától. Ezért megbízzák Eli Pecket, a fiatal helyi ügyvédet, hogy találjon erre jogi lehetőséget. A kínálózó formális ürügy a jesíva (azaz zsidó iskola) ellen az a helyi rendelet, amely a lakóközvetben megtiltja bármely tanintézmény létesítését. Eli az asszimilált zsidó közösség tagjaként és választott képviselőjeként megpróbál valamilyen kompromisszumra jutni ügyfelei és az újonnan érkezők között. Az elbeszélés során a két csoport közti konfliktus fokozatosan átkerül Eli személyén belülre a szó fizikai és pszichológiai értelmében egyaránt. A folyamat dramatikus ábrázolása annak, hogy a társadalmi egyetértés hiánya hogyan okoz válságot az egyén identitásában.

²¹⁷ *Uo.*, 85, 87.

A két társaság kontrasztja az elbeszélés minden szintjén tetten érhető az emberek közti viszonyoktól a nyelvhasználaton át a különféle szimbolikus elemekig. A jesíva egy domb tetején helyezkedik el, Woodenton fölött, ami utalhat erkölcsi fölényre, a novellával azonos kötetben publikált *A zsidók megtérése* térszerkezetére emlékeztető módon. A jesíva húsz emberből áll, de csupán kettőjük arca megkülönböztethető: ők Tzuref rabbi és egy névtelen, néma szereplő, akit többnyire „zöldfülűként”²¹⁸ emlegetnek a woodentoni zsidók, akiket viszont számos gazdagon részletezett személy képvisel a történetben: olyan alakok, akiknek a kereszt- és vezetéknevét, családját, barátait, foglalkozását és többé-kevésbé kifejtett véleményét mind megismerhetjük. Más szóval a városka lakói individuumok sorozataként jelennek meg, míg a jesíva egy monolitikus közösség benyomását kelti. Eli mindkét szintéren nyomás alatt él: hamarosan apuka lesz, ami a felesége és woodentoni barátai szerint egyaránt boldog perspektívát, egyszersmind némi válságot jelent egy férfi életében, míg a jesíva tele olyan gyerekekkel, akik épp elveszítették nem csupán édesapjukat, hanem egész családjukat és az otthonukat is, ami felkelti a fiatal ügyvédben a részvétet irántuk. Ennek megfelelő módon az uralkodó retorika is eltér a két helyszínen: a jesívában a rabbi „talmudi bölcsessége”²¹⁹ uralkodik, amely a judaizmus történelmileg felhalmozott közösségi tudására támaszkodik, és a holokauszt hasonlóképp közösségi élményeinek ad hangot, míg Eli felesége a freudi pszichoterápia lelkes híve, ami viszont az egyéni pszichére koncentrál. Elit mindkettő idegesíti, mégis megpróbál a kettő

²¹⁸ *Uo.*, 87.

²¹⁹ *Uo.*, 91.

között közvetíteni, bár „túl gyakran kívánta, bárcsak az ellenfél ügyét kellene képviselnie; igaz ugyan, hogyha a másik oldalon volna, akkor meg ezen az oldalon szeretne lenni”.²²⁰

Eli kettős perspektíváját a szöveg számos elemének kétértelmősége jelzi. A történet korán felkelti az olvasó érzékenységét egy-egy kifejezés kétféle lehetséges értelmezésére eltérő szöveggörnyezetben. Ez a helyzet például már Tzuref és Eli legelső dialógusában, amikor a fiatal ügyvéd felhívja a rabbi figyelmét a helyi rendeletre, amely tiltja a jesívát, mire Tzuref így válaszol:

– A törvény az törvény – mondta Tzuref.

– Pontosan! – Eli késztetést érzett, hogy felugorjon, és járkálni kezdjen a szobában.

– És persze – Tzuref mérleget formázva tárta szét két kezét a levegőben – a törvény mégsem a törvény. Hogyan fordulhat hát elő, hogy mégsem az a törvény, ami törvény szerint a törvény? – billegtette meg a mérleg két karját. – És fordítva.²²¹

Tzuref az emberség örökkévaló, isteni törvénye és a mulandó, ember által hozott szabályok különbségére mutat rá, míg Eli kétségbeesetten próbálja védeni polgártársai álláspontját, hiszen arra kapott megbízást, hogy őket képviselje. Mégis, amikor hazaér, éppoly kétségbeesetten érvel a felesége pszichológiai megközelítése ellen:

– Rosszkedvű vagy, Eli. Megértem.

– Nem érted.

²²⁰ *Uo.*, 86.

²²¹ *Uo.*, 85.

Miriam kiment a szobából. A lépcsőről szól vissza:

– De értem, édes.

Ez csapda volt! Ilyenkor rendszerint dühbe gurult attól, hogy a felesége milyen „megértő”. Mire a felesége még megértőbb kezdett lenni, látva, milyen dühös. Amitől ő még dühösebb lett...²²²

A narrátor pontosan elemzi a „megértő” szó mögött megbúvó hatalmi harcot, amely egyrészt az együttérzést hivatott kifejezni, de ezzel egyidejűleg ironikusan agressziót is rejt: annak kísérletét, hogy saját értelmezési rendszerünket kényszerítsük rá a másokra. Miriam megértő gesztusa azt jelenti, hogy csökkenteni akarja férje növekvő nyugtalanságát, mivel azt csupán a jövő kisbabájuk miatt érzett szorongás újabb jelének értelmezi, olyasféle apró kellemetlenségnek, ami pszichoterápiával gyógyítandó. Csakhogy Eli épp ezt a hozzáállást akarja elkerülni: elutasítja a régi, önző rutint, amivel az ember figyelmen kívül hagyja a világot, és csupán saját személyes szférájában keresi a megoldást. Épp ellenkezőleg, teljes mélységében meg akarja tapasztalni a szorongást, ami megjelent az életében, hogy eljusson a közösségi cselekvés szintjére. Motivációja az a nehezen megragadható aggodalom és felelősség, amellyel Hana Wirth-Nesher szerint „az amerikai zsidók viseltetnek európai testvéreik iránt”.²²³ A fenti kétértelműségekkel összhangban Eli barátjának leírása a jesiváról önironikusan illik Woodenton asszimilált lakóihoz, akik Eli feleségéhez hasonlóan érzé-

²²² *Uo.*, 87.

²²³ Hana WIRTH-NESHER, *Traces of the past. Multilingual Jewish American Writing = The Cambridge Companion to Jewish American Literature*, szerk. Michael P. KRAMER – Hana WIRTH-NESHER, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, 119.

ketlenek a világtörténelemre. „Az egész hely olyan emberek búvóhelye, akik képtelenek szembenézni az élettel. [...] Tele vannak babonával, és szerinted mért? Mert nem tudnak szembenézni a világgal, mert nem tudják elfoglalni a helyüket a társadalomban.”²²⁴

A nyelvi kétértelműségek közepette a történet szintje is gazdag kettősségekben. A legfontosabb az Eli és ellenpontja, a „zöldfülű” közti párhuzam. Utóbbit első alkalommal hagyományos kaftánjában látjuk. „Eli meglátta; egy fa alatti padon ült. Először csak mély, fekete üregnek tűnt; aztán kirajzolódott a figura.”²²⁵ A két hasonló korú fiatalember hasonló szerepet is tölt be: ők játsszák az összekötő szerepét a két közösség között. A zöldfülű intézi a bevásárlásokat az egész jesiva számára, így ő az egyetlen, aki egyáltalán lejön a hegyről, míg Eli az egyetlen woodentoni zsidó, aki belép a jesivába – de épp annyira ellentétei is egymásnak. A név nélküli férfi sohasem beszél, ezzel szemben a történet java része Eli különféle kommunikációiból áll – személyes párbeszéd, telefonhívások, levelek stb. –, továbbá az újonnan érkezettnek semmije sincs, míg az ügyvéd nő, a saját házában él, és szakmailag is sikeres. A két csoport összebékítésére tett kísérletként Eli saját zöld öltönyét ajándékozta a túlélőnek, hogy az feltűnés nélkül elvegyülhessen a többi woodentoni lakos között; a gesztusban elrejtett szójáték mélyen ironikus, hiszen a férfinak divatos zöld álruhába kellene öltöznie ahhoz, hogy ne gúnyolják „zöldfülűnek”. Az ajándéokra válaszul a férfi nem csupán elkezd hordani újonnan kapott ruháit, hanem kaftánját és alsóneműjét egy dobozban otthagyja Eli küszöbén, aki maga is felveszi

²²⁴ ROTH, *Eli, a fanatik*, 94.

²²⁵ *Uo.*, 86.

a kapott holmit. A hagyományos öltözet feketesége nem csupán éles ellentétben áll Woodenton színes világával – „Knudsonék hátsó gyepén Harriet Knudson másodszor is rózsaszínre festette a köveit.”²²⁶ – de a kimondhatatlan és univerzális tragédiára is utalhat: a halálra mint a fény végső hiányára, ami harmonizál az ajándékozó némaságával. Amikor Eli kinyitotta a dobozt „[a] sokk elsőre olyan volt, mintha hirtelen lekapcsolták volna a napvilágot. A dobozban napfogyatkozás volt.”²²⁷ A ruhák cseréje nemcsak a személyiségek cseréjét szimbolizálja, hanem szó szerint hatással van a közösségre is: a woodentoni polgárok rendre összetévesztik a két fiatalembert, ami egy sor keserűen komikus jelenetet okoz. Sőt, maga az ügyvéd is azt érzi, hogy átalakult az identitása. Amikor találkozik a túlélővel, „akkor Elinek az a furcsa érzése támadt, mintha ő két ember lenne. Vagy egy ember két öltönyben.”²²⁸

A történet önironikus zárata minden kétértelműséget függőben hagy. Egyfelől Eli végül enged a jesíva lakói követelésének, hogy empatikusan azonosuljon velük, és káftánba öltözve látogatja meg újszülött kisfiát a kórházban. Másfelől átalakulását a kórházban idegösszeroppanásként kezelik. Allen Guttmann olvasatában – amelyet nyilván meghatároz a könyvének címe által definiált kontextus: *A zsidó író Amerikában. Asszimiláció és identitásválság* – ez a befejezés azt sugallja, hogy „csak egyetlen út vezet át a pszichológiai szakadékon, amely Woodenton és a jesíva között feszül: az örület”.²²⁹ De még Eli örültsége is olyan

²²⁶ *Uo.*, 98.

²²⁷ *Uo.*, 97.

²²⁸ *Uo.*, 98.

²²⁹ GUTTMANN, *The Jewish Writer in America*, 71.

kérdés, amelyet Roth nyitva hagy, mivel egyszerre hangsúlyozza az együttérzés elemi szükségét, ezzel egyidejűleg azonban alá is ássa ezt az értelmezést azzal, hogy destabilizáló hatását komikusan ábrázolja.

Míg Roth novellájának önironiája az asszimilált amerikai zsidóságot képviselő főhős identitását kérdőjelezte meg, Malamud *A német menekült* című története a holokausztirodalom dilemmáit artikulálja. Az elbeszélés hőse „Oskar Gassner, berlini kritikus és újságíró”,²³⁰ első személyű narrátora pedig egy zsidó amerikai főiskolás, aki abból él, hogy angolórakat ad az USA-ba újonnan érkező menekülteknek. „A legtöbb hasonló embernek, akármilyen műveltek voltak is, anyanyelvük elvesztése jelentette az igazi nagy veszteséget, hogy nem tudták megmondani, mi lakik bennük. Él a lelkükben valami tiszta gondolat, és tört cserép lesz a nyelvükön.”²³¹ A diák egy nyár kemény munkáját írja le, amit Gassnerrel szoros együttműködésben tölt, azon dolgozva, hogy felülkerelkedjen a nyelvi akadályokon, és Gassner pszichológiai gátlásain, felkészítve a menekültet új állására, amelynek keretében előadásokat fog tartani Whitman német előképeiről az őszi szemeszterben. Az első előadás jól sikerül, mégis Gassner két nappal később öngyilkosságot követ el, miután értesül, hogy otthon maradt feleségét a náci meggyilkolták.

A fordulat keserűen ironikus, elsősorban azért, mert a történet ugyan egy olyan emberről szól, akinek sikerült elmenekülnie a náci Németországból, a zárlat viszont mégiscsak azt sugallja, hogy a holokauszt idején az ember

²³⁰ Bernard MALAMUD, *A német menekült*, ford. B. NAGY László = *Uő.*, *Az első hét esztendő*, 164.

²³¹ *Uo.*, 167.

végző soron semmiképp nem kerülhette el, hogy valami képp áldozattá váljon. De ironikus az is, ahogy a történelmi fenyegetettség és szabadulás nagyszabású narratívája végül kicsinyes családi torzsalkodásoknak esik áldozatul. Gassner felesége azért marad Németországban, mert a pár némiképp elidegenedett egymástól, és ennek számos oka közül az egyik Gassner anyósa volt, egy „nagy zsidógyűlölő”.²³² Mégis, a feleséget azért gyilkolják meg, mert férje távollétében felveszi a zsidó vallást; a gesztus feltehetőleg szerelmének és annak a vágnak a kifejezésére szolgál, hogy újra egymásra találjanak, azonban ironikus módon épp ez vezet el mindkettőjük halálához, és így végző különválásukhoz, legalábbis az anyagi világ szintjén. Így hát Gassner öngyilkosságát valószínűleg saját büntudata motiválja, ami abszurd, mégis gyakori érzés a túlélők között, függetlenül attól, hogy személyesen senkinek a tragédiájáért nem voltak felelősek.²³³

Az ironikus távolságot fokozza, hogy az olvasó nem közvetlenül értesül a történekről: a részleteket egyrészt az anyós nyilvánvalóan nem elfogulatlan leveléből tudjuk meg, amely beszámol lánya halálának körülményeiről, részben pedig a narrátortól, aki – nyelvtanárként és tolmácsként már pusztá jelenlétével, de szakmai hozzászólásaival is – folyton emlékezteti az olvasót a fordítás során előforduló nehézségekre és veszteségekre. Így Malamud egyidejűleg ünnepli az irodalmat – Gassner előadása kapcsán, ami összekapcsolja a német és az amerikai kultúrát –, és önironikusan kiemeli a megfogalmazható mögött megbújó tényleges tör-

²³² *Uo.*, 174.

²³³ Lásd Katarzyna PROT, *Research on the Consequences of the Holocaust*, Archives of Psychiatry and Psychotherapy 2010/2., 63.

ténet hozzáférhetetlenségét konkrétan a Gassner-család kommunikációs csődjében és általában véve a holokauszt-irodalomban egyaránt. Kenneth M. Price hasonló, utalás-szerű kettős konnotációra mutat rá egy Gassner előadásában idézett Whitman-részlettel kapcsolatban. „*Én tudom, hogy Isten szelleme a magaméval testvér / És hogy minden anyától lett ember szintűgy testvérem*” (*Ének magamról*, Gáspár Endre fordítása).²³⁴ Price pontos leírását nyújtja az általam önironikusnak nevezett megközelítésnek: „Malamud története válasz Whitman testvériségéről szóló álmának vonzó perspektívájára, egyszersmind azonban meg is kérdőjelezi, hogy értelmezhető-e ez egyáltalán egy olyan korban, amelyben ott kísért a holokauszt”.²³⁵

Malamud egy másik novellája, *A kölcsön* némiképp indirekt módon foglalkozik a holokauszt témájával. A cselekmény egy orosz zsidó bevándorló, Lieb pékségében zajlik, akit gyermekkori barátja, Kobotsky látogat meg. A látogató a felesége számára kér kölcsönt, pontosabban, hogy követ állíthasson elhunyt hitvese sírjára. A megemlékezésnek ezt a gesztusát ötödik éve nem engedheti meg magának egy sor szerencsétlenség: betegség, szegénység és a családban előforduló váratlan halálesetek miatt. Lieb már csaknem enged a kérésnek, de felesége, Bessie úgy akadályozza meg, hogy férje szerény családi megtakarításukat megossza a látogatóval, hogy elmeséli saját élete tragédiáinak sorát, és visszaemlékezéseit németországi bátyja szomorú dicséretével zárja, „aki saját esélyeit áldozta fel, amikor őt, Bessie-t küldte ki még a háború előtt Amerikába, ő maga pedig

²³⁴ Bernard MALAMUD, *A német menekült*, 176.

²³⁵ Kenneth M. PRICE, *To Walt Whitman, America*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 2006, 85.

feleségével és lányával Hitler egyik gázkamrájában pusztult el”.²³⁶

A személyes tragédiák nyomorúságos 200 dollárért folytatott versengésében rejlő fekete humor az együttérzés legfájdalmasabb kérdéseit firtatja. Egyfelől Bessie végső, felülmúlhatatlanul győztes érve a holokauszt: az erkölcsi imperatívusz, hogy értelmet kell adnia bátyja halálának azzal, hogy ő maga életben marad, és gondoskodik a jövőjéről. Ez az érvelés a címmel is összhangban van, ami nemcsak a kölcsönre utalhat, amit Kobotsky kér Liebtől, hanem az életre is, amit ideiglenes ajándékként, kölcsönként kap az ember – ki-ki világnézete szerint Istentől vagy az őseitől –, és köteles hatékonyan használni. Másfelől a megemlékezés kötelessége a holokausztirodalom egyik alapvető eleme és fő motivációja. Ebben az értelemben Malamud önironikusan kifordítja a holokausztirodalmat: Bessie az élet elsődlegessége mellett érvel a szimbolikus kötelék fölött, amely az elhunytakkal összeköti az élőket, és ennek során a holokausztra hivatkozik, ami viszont épp egy olyan kontextus, amelyben a megemlékezésnek kiemelkedő fontossága van.

A kétértelműséget hangsúlyozza a zárójelenet is, amely képileg is felidézi a koncentrációs táborok krematóriumait. „Bessie [...] hátrafutott, és egy kiáltással felrántotta a kemence ajtaját. Füstfelhő gomolygott belőle. A cipók a tepsiben megfeketedett téglák voltak – elszenesedett hullák”.²³⁷ Malamud így figyelmezteti az olvasót, hogy az elhúzódo beszélgetés a halálról odavezet, hogy a pék elfeledkezik az élet táplálásáról. Ezzel egyidejűleg viszont a kép akaratlan, mégis szimbolikus emlékeztetőként is szolgál, és felidézi

²³⁶ Bernard MALAMUD, *A kölcsön*, ford. KÉPES Anna = Uő., *Az első hét*, 65.

²³⁷ Uő., 66.

a holtakat, akik ott kísértének a történetben; azaz képi szinten egy pillanatra éppúgy emlékműként funkcionálnak, mint a sírkő, amely ellen Bessie végig sikeresen tiltakozott. Így *A kölcsön* olvasható önironikus parabolaként a holokauszt utáni túlélést illetően. A dilemmát nem oldják fel, sőt, elmélyítik a zárómondatok: „Kobotsky és a pék megölelték egymást, és sóhajtva gondoltak az elmúlt ifjúságra. Össze-csókolóztak, és elváltak örökre”.²³⁸

Malamud elbeszélését érdemes egy másik történettel, Raymond Carver *Jól jön ilyenkor az a pár falat*²³⁹ című novellájával összevetve olvasni, mivel számos figyelemre méltó párhuzam figyelhető meg a két írás között. Mivel Carver nem tartozik a zsidó amerikai szerzők sorába, egy teljes, részletes elemzés kilógna a dolgozat keretei közül. Mégis, néhány összehasonlító megjegyzés sokat tehet hozzá mindkét történet értelmezéséhez. *A Jól jön ilyenkor az a pár falat* szintén a túlélésre koncentrálna: főhősei fiatal szülők, akik a kisfiukat egy autóbalesetben épp a születésnapján veszítették el, közvetlenül a zsúr előtt. Mivel a felfordulásban teljesen elfeledkeznek a születésnap tortáról, dühíti őket, hogy a pék – aki mit sem tud a tragédiáról – egyfolytában hívogatja őket: „Talán megfeledkezett Scottyról?”²⁴⁰ A zárójelenetben – ahol tisztázzák a félreértést – számos mozzanat emlékeztet Malamud *A kölcsönére*. Mindkét kísérteties beszélgetés egy pékségben zajlik, és mindkettő témája a túlélés egy szeretett személy halála után. Csakhogy Carver novellájának zárata mintha épp az ellentéte lenne *A kölcsönnek*. Malamudnál

²³⁸ Uő.

²³⁹ Raymond CARVER, *Jól jön ilyenkor az a pár falat*, ford. BARABÁS András = Uő., *Kezdők*, Magvető, Budapest, 2010, 87-126.

²⁴⁰ Uő., 106.

odaég a kenyér, míg Carver pékje édes és étvágygerjesztő, „meleg, fahéjas süteményt” kínál a gyászoló szülőknek.²⁴¹ Kobotsky végső, keserű távozásával ellentétben Carver szereplői „[e]gészen kora reggelig beszélgettek, amikor már megjelentek az első sápadt fénysugarak az ablakokon, és eszükbe se jutott hazamenni”.²⁴² Míg Malamud szereplői azért válnak szét, mert kifogynak a szavakból, Carver története ott ér véget, ahol a pék és a szülők között megindul egy beszélgetés, amelynek hosszát, és feltehetőleg mélységét és bensőségességét a tragédia motiválja. Ezt a nyitott zárlatot, amely oly jellemző Carver minimalista stílusára, Jingqiong Zhou akasztófahumorként értelmezi *Raymond Carver novellái és a fekete humor története* című könyvében.

Carver prózájában az akasztófahumor egyik jellegzetes formája az a zárlat, ami elmozdítja vagy áthelyezi az epifániát. [...] Carver prózája tele van eufemizmussal, közvetett megfogalmazással és sugallt utalásokkal. [...] Sok története [...] olyan pontig viszi el a szereplőit, ahol már nem látják, mit fognak megérteni, vagy mi történik velük az események következményeképp. A megértés, ha van is, függőben marad.²⁴³

Carver akasztófahumora szemlátomást az össze nem illő, de kétségkívül együtt létező tények egymás mellé helyezéséből fakad: a kisfiú születésnapja és halála napja; a pék apró bosszúsága és a szülők halálos tragédiája; a túlélés lehetetlensége,

²⁴¹ *Uo.*, 125.

²⁴² *Uo.*, 126.

²⁴³ Jingqiong ZHOU, *Raymond Carver's Short Fiction in the History of Black Humor*, Peter Lang, New York, 2006, 12.

mégis kötelessége; és a nyitott zárlat olyan mentális keretet idéz, ami az élet abszurditását teljes mértékben képes befogni. Malamud története ezzel szemben inkább egyes események eltérő lehetséges értelmezéseit állítja szembe egymással a mindennapi élet racionális érvei és a megemlékezés morális és érzelmi kötelessége közötti ellentmondás, illetve a tragikus személyes történetek formájában. Míg Bessie győz a vitában, a narrátor leírása az utolsó jelenetben, amelyet az odaégett kenyerek látványa és a tönkretett barátság háttáraz meg, önironikusan ellene tart a párbeszédnek szintjén előadott logikának. Így Carver akasztófahumora az élet abszurditására hívja fel a figyelmet, míg Malamud önróniája a rendelkezésre álló értelmezési paradigmák és személyes válaszok elégtelen természetét hangsúlyozza.

Mind Roth, mind Malamud a holokausztot az amerikai kortársak nézőpontjából ábrázolják. Mindhárom történet az együttérzésre tett kísérletek kudarcáról szól, jelezve „mind a holokauszt traumájának, mind a túlélők kultúrájának lefordíthatatlanságát”.²⁴⁴ Így az önironikus szerkezet lehetővé teszi a szerzők számára, hogy pontos és drámai kérdéseket vessenek fel, amelyek különféle lehetséges értelmezések irányába mutatnak, és az olvasóra hagyják, hogy válasszon ezek közül.

²⁴⁴ WIRTH-NESHER, *I. m.*, 119.

4.3. Másodgenerációs túlélők

Helen Epstein: *A holokauszt gyermekei. Beszélgetések túlélők fiaival és lányaival* című, 1979-ben publikált interjúkötete volt az egyik első könyv, amely széles körben hívta fel a figyelmet a holokauszt generációkon átívelő hatására, és sokat tett a másodgenerációs túlélő fogalmának elfogadtatásáért. A szerző maga is a koncentrációs táborok túlélőinek gyermeke, aki személyes érintettségéből fakadó érzékenységgel, ám a személyesen messze túlmutató pontossággal és a minél teljesebb megértés igényével mesél saját emlékeiről, illetve a sorstársaival: más túlélők gyermekeivel a témában folytatott beszélgetéseiről. A szakirodalmat feltérképezve hangsúlyozza a vonatkozó forrásokban „a zsidó identitást illető zavarodottságot. Mind-egyik kiemelte a túlélők gyermekeinél észlelt ellentmondásos érzelmek mintázatát”.²⁴⁵ A közvetetten, mégis kivédhetetlenül megtapasztalt trauma élménye így a holokauszt túlélőinek memoárjain túl a holokausztirodalom újabb rétegét hozta létre: a leszármazottak, az úgynevezett másod- és harmadgenerációs túlélők műveit.

A másodgenerációs szerzők közül Art Spiegelman a legismertebb. 2011-ben a BBC interjút készített vele a *Meta-Maus* megjelenésének apropóján. A szerző válaszát azzal a tréfával kezdi, hogy „van valami örült abban, ha az emberrel olyan könyvről készítenek interjút, ami egy interjúra épül, amelynek témája egy másik könyv, ami egy interjú

²⁴⁵ Helen EPSTEIN, *Children of the Holocaust. Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, Putnam's Sons, New York, 1979, 217.

alapul”.²⁴⁶ A megjegyzés repetitív szerkezete egyfelől a szerző két könyve: a holokauszt-túlélő apjáról szóló *Maus I-II*, valamint a *MetaMaus. Pillantás egy modern klasszikusba* belső és egymáshoz kapcsolódó rétegeit figurázza ki, melyek igencsak számosak, mivel a *MetaMaus* szándéka szerint mindazt a háttéranyagot és szerzői kommentárt az olvasó rendelkezésére bocsátja, amelyet Spiegelman meg kívánt osztani közönségével, beleértve az apjával folytatott beszélgetések hangfelvételét, családi fotókat, az író reflexióit saját művére, valamint a *Maus I-II* utóéletét egy hosszú és alapos interjú formájában. Spiegelman azt is sejteti a fenti állítással, hogy nincs feldolgozatlan valóság – nyers dokumentum, eredeti történet, szerzői szándék stb. –, ami a fikciótól (a műtől) elválasztható lenne, nincs művészi forma – például a nyomtatott könyv vagy annak műfaja –, amelyet elválaszthatnánk a jelentéstől – amit mondjuk egy szóbeli beszélgetés során közvetlenül ki lehet fejteni –, hanem a témák és interpretációi kölcsönösen függenek egymástól, kontinuumot képeznek, ugyanazon jelenség összetevői, bár pozíciót, funkciót vagy médiumot válthatnak az aktuális helyzettől és annak résztvevőitől függően.

Spiegelman hozzáállása, amelyet a fenti idézet illusztrál, fő művét, a *Maus I-II*-t is meghatározza. A *Maus* a holokausztirodalom emblematisz darabja, amely a témát a másodgenerációs túlélők nézőpontjából közelíti meg. Stílusát Amy Hungerford „önreflektív ironiának”²⁴⁷ nevezi *A szövegek holokausztjáról: népirtás, irodalom és megismerés*

²⁴⁶ Nick HIGHAM, *Meet the Author. Art Spiegelman* (Interjú Art SPIEGELMANNAL), BBC, 2011. december 8. <http://www.bbc.co.uk/news/av/entertainment-arts-16102795/meet-the-author-art-spiegelman>.

²⁴⁷ Amy HUNGERFORD, *The Holocaust of Texts. Genocide, Literature and Personification*, University of Chicago Press, Chicago, 2003, 96.

című könyvében, míg Andreas Huyssen az „önreflektivitás, önirónia”²⁴⁸ szavakat használja *Egerekről és imitációról* című tanulmányában. A jelen tanulmány terminológiájával összhangban én is javarészt az önirónia címszó alatt vizsgálom Spiegelman könyvének önreflektív vonásait, de elemzésem számos megállapítása kétségkívül rokonságot mutat más olvasatokkal, amelyek szerzői – mint például Hungerford – ezeket az elemeket inkább az irónia példáiként értelmezik. Bármelyik címkét használjuk is azonban, az Art Spiegelman öniróniája – vagy ironikus önreflektivitása – révén megfogalmazott kétségek és kérdések nem csupán a szerző, valamint a vele azonos nevet viselő narrátor elbeszélésére és identitására vonatkoznak, hanem közülük számos az általában vett holokausztirodalomra is érvényes.

A *Maus* kettős cselekményét a trauma generációk közti átadása irányítja: az a gondolat, hogy a traumát a traumatikus esemény túlélői továbbadhatják gyermekeiknek, akik azután saját magukat is e meghatározó tapasztalat fényében érzékelik.²⁴⁹ Ez a megfigyelés összhangban áll azzal, amit Elie Wiesel ír második generációs túlélő tanítványairól *Az örökösök* című esszéjében: „szüleik tragédiája az övék lesz, és tudják, hogy az ő feladatuk értelmet adni neki”.²⁵⁰ Hasonló követelés fogalmazódik meg a *Maus* első kötetének rövid bevezető fejezetében, amelyben a narrátor barátaival együtt az utcán görkorsolyázó kisgyerekként jelenik meg. Csak-hogy elesik, és a többiek otthagyják. Amikor a balesetről

²⁴⁸ Andreas HUYSSSEN, *Of Mice and Mimesis. Reading Spiegelman with Adorno = Visual Culture and the Holocaust*, szerk. Barbie ZELIZER, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 2001, 30.

²⁴⁹ HUNGERFORD, *I. m.*, 92.

²⁵⁰ Elie WIESEL, *The Heirs = A Jew Today*, ford. Marion WIESEL, Random House, New York, 1978, 41.

az édesapjának panaszkodik, válaszul a következő titokzatos kitörést kapja: „Haverok? A haverjaid? Ha egy hétre bezárod őket egy szobába, és nem adsz nekik enni... meglátod, ki kinek a haverja!”²⁵¹ A válasz irrelevanciája a tényleges balesetet illetően ironikusan árulkodik arról, ahogy a fiatal Arttól apja azt várja el, hogy életének mindennapi eseményeit a holokauszt keretei közt értelmezze, holott az egy olyan helyzet, amelyről nincs közvetlen tudása. Így a *Maus* – a fiú, Art története, ahogy próbálja apja, Vladek történetét rekonstruálni – olvasható az apa kimondatlan, mégis együttérzést követelő elvárására adott válaszként éppúgy, mint a narrátor kísérleteként, hogy megbirkózzon az örökölt traumával. Ezt a kettős motivációt fejezi ki a második kötetet záró önironikus kép is. Ezen egy sírkő áll „SPIEGELMAN” felirattal, amelyet Art szülei: Vladek és Anja neve követ, majd születésük és haláluk dátuma. Ezalatt a könyv utolsó sora a szerző aláírása, amely ugyanezt a szerkezetet imitálja: „art spiegelman 1978–1992”,²⁵² vagyis az az időszak, amíg a *Mauson* dolgozott. Így a munka befejezése a halállal zárul, ami az áldozatokkal való végső azonosulást sejteti, egyszerűen Art, a művész felszabadulását is a pusztá „tükörember” (a német Spiegelman) szerepéből, amely idáig maga alá gyűrte, a szülei sorsa által rárótt feladat következtében.

A motiváció és az identitás kérdésein túl az ábrázolás médiája szintén állandó forrása az öniróniának. Abban az időben, amikor Spiegelman nekifogott a *Maus*-nak, a képregényt még jobbára a populáris kultúra műfajának tekintették, amit összeegyeztethetetlennek tartottak olyan tragikus

²⁵¹ Art SPIEGELMAN, *Maus. Egy túlélő története*, ford. FEIG András, Ulpiusház, Budapest, 2005, 6. (Magyar nyelvű kiadás – a továbbiakban MK.)

²⁵² *Uo.*, 296.

témával, mint a holokauszt. Sokat elárul, hogy a *Maus* lett az első képregény, amely elnyerte a Pulitzer Irodalmi Díjat, így a *Maus* sikere döntő lépésnek bizonyult a képregény mint irodalmi műfaj elismertsége felé vezető úton. Több más kritikussal együtt Marilyn Reizbaum is hangot adott a könyv formáját illető, kezdeti kétségeinek: „Nem tudtam elkerülni a degradálás kérdését [...] egy olyan munka esetén, ami képregényt csinál a holokauszt áldozatainak életéből”.²⁵³ Csak hogy Spiegelman nagyon is tudatosan és gondosan alakítja a képregényíróként számára egyedül hozzáférhető médium látszólagos hátrányát olyan posztmodern eszközzé, amely bármely holokauszttörténet elmondásának nehézségeire irányítja rá a figyelmet. Egyfelől ott az erkölcsi kötelesség, hogy ezeket a történeteket el kell mondani. Ahogy Emily Miller Budick fogalmaz *A holokauszt a zsidó amerikai irodalmi képzeletben* című esszéjében: „ezeknek az amerikai zsidóknak a számára a holokauszt elfeledése nem csupán maguknak az eseményeknek az eltűnésével fenyeget, beleértve történelmi jelentésüket és tanulságukat, hanem a zsidó identitás eltűnésével”.²⁵⁴ Másfelől ott a hitelesség kapcsán felmerülő számos kérdés, amelyeket a korábbi fejezetekben már részben említettem, és amelyek a képregény műfajában különösen feltűnőek. Sőt, Paul de Man észrevétele, hogy az önéletrajz „éppannyira megfoszt és alaktalanná tesz, mint amennyire helyreállít”²⁵⁵ duplán érvényes Spiegelman elbe-

²⁵³ Marilyn REIZBAUM, *Surviving on Cat and Maus. Art Spiegelman's Holocaust Tale = Mapping Jewish Identities*, szerk. Laurence J. SILBERSTEIN, New York University Press, New York – London, 2000, 123.

²⁵⁴ Emily Miller BUDICK, *The Holocaust in the Jewish American Literary Imagination = The Cambridge Companion to Jewish American Literature*, szerk. Michael P. KRAMER, & Hana WIRTH-NESHER, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, 218.

²⁵⁵ Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompei 1997/2–3., 107.

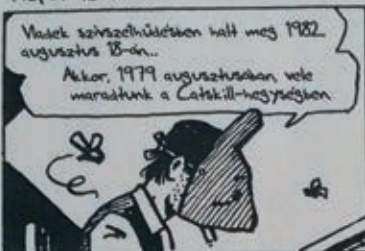
szelésére, amely egyfelől Vladek önéletrajza, amit fia rögzít és rekonstruál, de a fiúé is, aki ezzel egyidejűleg saját önéletrajzát meséli. Válaszul mindezen aggodalmakra Spiegelman hangsúlyozza könyve művészi és mesterséges természetét, saját hiányosságait és megoldásai esetlegességét éppúgy, mint a fogalmi és vizuális nyelvet, ami egyszerre lehetővé teszi, de korlátozza is a megértést. Így ismételten rámutat az adekvát ábrázolás végső lehetetlenségére, mégis meggyőzően érvel a jobb megértésért folytatott küzdelem fontossága mellett.

A jelen könyv hossza és arányai nem teszik lehetővé, hogy a *Maus I-II* teljes, részletes elemzését adjam, mégis szükségesnek látszik, hogy az öniróniát ne csupán az egész könyvet szervező narratív stratégiák szintjén vizsgáljam, hanem a mű mikrostruktúráinak szintjén is. Továbbá egy képregény esetén semmiképp sem elhanyagolható a verbális és vizuális elemek közti bonyolult és alapvető fontosságú viszony. Ezért a II. kötet 2. fejezetének első oldalát választom ki a részletes elemzéshez, mivel ez kiemelkedően tömör és összetett példáját nyújtja számos olyan önironikus jegynek, ami a könyv egészére jellemző. Különösen indokolja a választást, hogy a magyar fordításban az eredeti angol változatot meghatározó két szójáték félig-meddig elvész, így a magyar olvasó legalább itt bepillanthat ezekbe a homályban maradt rétegekbe.

A fejezet címe *Auschwitz (Repül az idő – Time flies)*. A zárójelbe tett alcím a fejezet első oldalán²⁵⁶ kétszer is megjelenik: szöveggént a fejlécben, képként pedig az oldal egészén. Az angol szójáték kettős váltáson alapul: a főnévből

²⁵⁶ Lásd Art SPIEGELMAN, *Maus*, II., Random House, New York, 1991, 41.

Repül az idő...



201

(*time*) és igéből (*flies*) álló, az idő mulandóságára utaló, rövid mondat („Repül az idő”) félreértéséből jelzős szerkezet keletkezik (*idő-legyek*), majd e második értelmezés kerül vizuális ábrázolásra. A legyek (*flies*) ábrázolását nem csupán a szójáték indokolja: az első négy képen úgy jelennek meg, mint apró bosszúságok, amelyek a munkájában elmélyült szerzőt zavarják, míg az utolsó képben nyomasztóan más környezetben tűnnek fel, a holokauszt cselekményszálába tartozó hullahegyen nyüzsgő döglegyekként.

Az olvasó figyelmét a nyelv ironikus kétértelműségére a lap alján egy másik szójáték is figyelmezteti. Az eredeti mondatban az operatőr így szólítja meg a szerzőt: „We’re ready to shoot”.²⁵⁷ Itt az angolban a „shoot” („lő”) ige egyszerre utal a filmkészítő tevékenységre és a lőfegyverrel elkövetett gyilkosságra. Így Spiegelman kétszer is dramatizálja – mind képileg, mind pedig szövegesen – a nyelv képességét a dekonstruktív iróniára, azaz kibontja a nyelvben lappangó, különféle lehetőségeket, amelyek révén a jelek elkerülhetik vagy éppen szabotálhatják a szerzői szándékot azzal, hogy nem kívánatos asszociációkat keltenek, vagy önkényesen összekapcsolnak össze nem illő kontextusokat, ahogy a közönyös legyek is, amelyek időtlenül röpködnek a különféle jelenetek között.

A fenti két szójáték jól illusztrálja a holokauszt kontextusában a humor adekvátságának kérdéséről folytatott vitát, amiről erősen megoszlanak a vélemények. Bármilyen bizarr módon hangzik, a humor a holokauszt idején is az emberek életének része volt. A korabeli viccekből, anekdotákból, mulatságos rajzokból és egyéb dokumentumokból kiváló, elem-

²⁵⁷ Uo.

zéssel kiegészített válogatást kínál például Steve Lipman könyve, a *Nevetés a pokolban: humor a holokauszt idején*.²⁵⁸ Weiss Ferdl Münchenben 1940 körül előadott kabarétréfái, Frantisek Lukasnak a saját theresianstadti fogolytársairól készített karikatúrái²⁵⁹ vagy a varsói gettó túlélője, Mary Berg (született: Miriam Wattenberg) gyermekkori naplójának tanúsága szerint a humor kétségkívül a túlélés eszközét jelentette a gettó lakói számára.

A Leszno utcai művészkávézóban nap mint nap lehet hallani dalokat és szatírákat a rendőrségről, a mentőszolgálatról, a biciklis kihordókról, sőt, leplezett módon még a Gestapóról is. A tifuszi járványról szintén vicceket mesélünk. Könnyeken át nevetünk, de nevetünk. Ez az egyetlen fegyverünk a gettóban: a mi népünk kineveti a halált és a náci rendeleteket. A humor az egyetlen dolog, amit a náciak nem értenek.²⁶⁰

A humor szerepe és létjogosultsága a holokausztról szóló irodalomban azonban már vitatott. Orbán Katalin például vitába száll Sander L. Gilman *Szép az élet? Lehet a Soa vicces? Néhány gondolat újabb és régebbi filmekről*²⁶¹ című esszéjében a témáról kifejtett véleményével. Orbán idézi Gilmant, aki „elveti ezt az akasztófahumort, mint ami »inadekvátságában

²⁵⁸ Steve LIPMAN, *Laughter in Hell. The Use of Humor during the Holocaust*, Jason Aronson Inc., Lanham, Maryland, 1993.

²⁵⁹ Ferdl és Lukás példáihoz lásd Yoni BERROUS, *Spiritual Resistance during the Holocaust. The Use of Humor in Ghettos and Nazi Death Camps* (előadás), Yad Vashem, Jeruzsálem, 2015. december 31.

²⁶⁰ Mary BERG, *The Diary of Mary Berg. Growing up in the Warsaw Ghetto*, OneWorld Publication, London, 2006, 104.

²⁶¹ Lásd Sander L. GILMAN, *Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films*, *Critical Inquiry*, 2000/2., 279–308.

tulajdonképpen bolond«, illetve a túlélőkön kívül mások nevetését válaszul erre a humorra »megmagyarázhatatlan«-nak tartja» [...] Miért van az, hogy ha a humornak van szerepe a Soa hatásainak enyhítésében, mégis olyan nagyon kényelmetlenül érezzük magunkat, ha a nevetést a Soa kontextusában képzeljük el?»²⁶² Egyetérttek Orbánnal, hogy ha a *Maus* „tartalmaz is bármely »komikus, humoros vagy szellemes« jelentést vagy szándékot, ez nem jelenti automatikusan azt, hogy a mű a holokauszt komikus ábrázolása», mivel „az akasztófahumor és szellemesség java része a jelenlegi családon belüli dinamikára, a családtagok kapcsolatára és személyiségére vonatkozik, valamint Art problémáira az ábrázolás terén, amiben ott kísért ugyan a holokauszt, de különbözik is tőle”.²⁶³ Mindkét véleményt érdemes hosszasan tárgyalni, mivel két, a jelen dolgozat szempontjából alapvető fontosságú megkülönböztetést tesznek. Először is Gilman megkülönbözteti a túlélők, illetve más emberek nevetését a holokauszt kontextusában: helyesli az előbbit, és teljesen elutasítja az utóbbit. Ez az éles kontraszt szemlátomást érvtel, hogy a terminológia szintjén világos különbséget tegyünk ironia és önironia között: erkölcsileg óriási a különbség, hogy önironikusan a saját kínjainkon nevetünk, hogy egy kétségbeejtő helyzet „hatásait enyhítsük”, vagy pedig ironikusan más fájdalomán nevetünk, amit minden jóérzésű ember elítél, különösen egy ilyen tragikus kontextusban. A második megkülönböztetés Orbáné, aki, amint láttuk, azzal védi meg Spiegelmant, hogy a *Maus*ban a humor tárgya nem a holokauszt, hanem a szerző saját ne-

²⁶² ORBÁN Katalin, *Ethical Diversions. The Post-Holocaust Narratives of Pynchon, Abish, DeLillo, and Spiegelman*, Routledge, New York, 2005, 38–39.

²⁶³ *Uo.*, 38.

hézségei családjával és művével kapcsolatban. Más szóval Spiegelman humorát Orbán szintén azon az alapon igazolja, hogy nem témáját, a holokausztot illetőleg ironikus, hanem saját munkáját és abban ábrázolt életét illetőleg önironikus: állítását egyébként a két fent elemzett szójáték is alátámasztja.

Szerkezetileg mindkét fenti szójátékot az egymás mellé helyezés teszi lehetővé, ami Spiegelman könyvének egyik alapelve. A két cselekményszál – Vladek önéletrajza, amely az 1930-as és '40-es években játszódik, és házasságára, majd a holokausztra koncentrál, valamint Art önéletrajza, abból is elsősorban a *Maus* írásának időszaka – folyamatosan egymás mellé rendelődik, mint ahogy a 201. oldalon volt látható a tények és dátumok tömör listájának esetében. De ugyanaz a megközelítés jelenik meg több más szinten is, így például a szereplők vagy a műfaj szintjén. A második kötetet például a szerző részben saját gyermekeinek, részben pedig bátyjának ajánlja, aki a háború alatt, kisgyermekként halt meg. A hármast mottó: „Richieu-nek és Nadjának és Dashiellnek”²⁶⁴ éppúgy, mint a két kötet hátsó borítói, amelyek egyfelől Közép-Európának, illetve Auschwitznak a náci rezsim alatti térképét, másrészt pedig az író gyermekkorának és felnőtt éveinek New York-i helyszíneit vetítik egymásra, vizuálisan is invitálják az olvasót, hogy a két cselekményszálat egymásra vetítve értelmezze. Ez a kettős nézőpont, ami az egész könyvet meghatározza, nem csupán a humor állandó forrása lesz – ahogy például a „shooting” („kezdhetjük”) szónál láttuk – hanem folyamatosan figyelmeztet is az önrevízió szükségességére a szerző és az olvasó részéről

²⁶⁴ SPIEGELMAN, *Maus*, 170. (MK)

egyaránt. Spiegelman gesztusa, hogy nem csupán dokumentumokat – térképeket, családi fotókat, a megidézett eseményekkel kortárs újságkivágásokat stb. – illeszt a *Maus*-ba, hanem *A pokol bolygó rabja*²⁶⁵ című saját korábbi képregényét is, amelyben az édesanyja öngyilkosságát próbálta érzelmileg feldolgozni, folyamatosan kifejezi kettős ambícióját: egyrészt emlékeztetni az olvasót, hogy amit olvas, az nem az igazság, hanem annak csupán egyik lehetséges interpretációja, másrészt viszont olyan sokoldalú ábrázolásra törekedni, amennyire az csak lehetséges, még akkor is, ha kísérletei oda vezetnek, hogy ugyanazon mozzanat különböző feltárt aspektusai teljesen kibékíthetetlennek bizonyulnak. Erre irányuló erőfeszítései legszembetűnőbbek az apa portréja esetén, aki a holokauszt történetében tragikus hősként jelenik meg, a könyv írásával egyidejű cselekményszálban viszont veszekedős, kicsinyes öregembernek látszik: olyan, „mint a zsupori öreg zsidóról rajzolt rasszista karikatúra”,²⁶⁶ Art egyik, készülő műve miatt saját magának szemrehányást tévő kommentárja szerint. Spiegelman kétségekkel teli, saját munkáját firtató megjegyzései, valamint gyors váltásai a különböző pozíciók (apja fiából jövőendő apa, íróból a saját történetének tárgya stb.), műfajok, közegek között ismételtelen és szándékosan a felszínre hozzák, hogy minden, amit leír és megrajzol, csupán egyike a lehetséges értelmezéseknek, amelyet a szerző szubjektív álláspontja határoz meg, valamint annak az adott témáról szóló diskurzusnak a közhelyei, amelyekre támaszkodhat. Így az egymás mellé helyezés Spiegelman önironikus narratív stratégiájának egyik fő eszközévé válik.

²⁶⁵ Lásd *Uo.*, 102–105.

²⁶⁶ *Uo.*, 133.

A 201. oldalon leginkább uralkodó kontraszt a szerző képmása, aki egy halom holttest fölött töpreng. Reizbaum szerint „ha eddig más nem készítetett volna rá, itt muszáj elgondolkodnunk: végig ő volt a gyilkos, mert elmondta – mert így mondta el, mert egyáltalán elmondta?”²⁶⁷ Nancy K. Miller provokatív című esszéjében szintén gyilkosnak titulálja Spiegelmant: *Az én képregényei. A szerző portréja fiatal gyilkosként. Art Spiegelman: Maus.*²⁶⁸ Ami engem illet, nem értek egyet ezzel az értelmezéssel, hiszen a forgatásra készülő stáb, és nem Spiegelman az, aki „kész löni”,²⁶⁹ ráadásul Spiegelman a célpontja a közelgő „lövésnek”, így helyzete inkább az áldozat, mint a gyilkos pozíciójával mutat rokonságot. Ez az olvasat a *Maus* általános tendenciájával is egybeesik, amely azt írja le, hogyan azonosul Art fokozatosan az édesapjával. Például az első kötet alcíme: *Apám eret vág a történelmen*, még megtartja a távolságot a narrátor, Art és a főhős, Vladek között, míg a második kötet alcíme: *És itt kezdődtek az én megpróbáltatásaim* már egyszerre utal az Auschwitzba érkező apára, illetve a fiú fokozódó kétségeire és nehézségeire. Mégis, Artnak a karrierje miatt érzett büntudata,²⁷⁰ nevezetesen az, hogy szakmailag kihasználja szülei személyes tragédiáját, jól megfigyelhető ezekben a képkockákban, és expliciten megfogalmazódik az ezt követő oldalakon is. Mindamellet az a magyarázat is logikusnak tűnik, hogy Art büntudata – amelyre a könyv folya-

²⁶⁷ REIZBAUM, I. m., 133.

²⁶⁸ Nancy K. MILLER, *Cartoons of the Self. Portrait of the Artist as a Young Murderer. Art Spiegelman's Maus = M/E/A/N/I/N/G. An Anthology of Artists' Writing, Theory & Criticism*, szerk. Susan BEE & Mira SCHOR, Duke University Press, Durham–London, 2000, 388–404.

²⁶⁹ Lásd SPIEGELMAN, *Maus*, II., 41.

²⁷⁰ Lásd SPIEGELMAN, *Maus*, 203. (MK)

mán többször utal – inkább a túlélő örökölt büntudatából eredeztethető, valamint a kisebbségi érzésből, amit fiatalon elhunyt bátyja idealizált képe iránt érez. Ahogy a narrátor fogalmaz a feleségének Richieu-t illetően: „Inkább csak egy nagy, homályos fénykép volt a szüleim hálószobájának a falán. [...] Nem beszéltek Richieu-ról, de az a kép maga volt a szemrehányás. [...] Ijesztő, hogy végig egy fényképpel kellett versengennem!”²⁷¹ Azaz a *Maus* gyakran kínál több eltérő magyarázatot egyazon jelenségre, és szinte lehetetlen bármelyiket abszolút tévesként kizárni. Saját benyomásom szerint Spiegelman épp ezzel figyelmezteti az olvasót, hogy legyen elővigyázatos a megbélyegző hatású címkék, például a „gyilkos” szó tekintetében. Az első kötetet ugyanis azzal zárja, hogy a narrátor ugyanezt a szót alkalmazza az édesapjára, amikor megtudja, hogy Vladek megsemmisítette felesége, Anja naplóját a nő öngyilkossága után. Önironikus, hogy a narrátor épp azt az embert nevezi gyilkosnak, akit két teljes kötet terjedelemben gyilkosok áldozataként ábrázol, hiszen a túlzó megfogalmazás már a kimondás pillanatában jelzi, hogy a beszélőnek nem lehet igaza. Egyszersmind azonban észszerűnek hangzik, hogy anyja saját kezével írt történetének elpusztítását a fiú gyilkosságként érzékeli, különösen egy olyan kontextusban, ahol a narratívák jelentősége elsőrendű. Így Spiegelman mintha azt állítaná, hogy nincs helyes döntés: a csend éppoly szemrehányásra méltó, mint a megszólalás, az egyik azért, mert elnémítja, a másik azért, mert eltorzítja a történetet.

A *Maus* egyik legvitatottabb vonása, hogy az emberi szereplőket állatokként ábrázolja. Egyfelől ez a karakter-

²⁷¹ *Uo.*, 175.

ábrázolás jól illik a képregény műfajába, amely hosszú hagyománnyal bír antropomorfizált állatszereplők terén. Másfelől Spiegelman kifordítja ezt a tradíciót: könyvében nem az állatok cselekednek és beszélnek úgy, mintha emberek volnának, hanem az emberek tesznek úgy, vagy velük szemben viselkednek úgy mások, mintha állatok lennének. A szerző választása részben a náci propagandán alapul, amelynek egy szövegrészletét ironikusan mottóként használja a 2. kötet elején: „Mickey Egér a valaha felmutatott leghitványabb eszménykép... [...] Ne hagyjuk, hogy a zsidók tovább aljassák az emberiséget! Le Mickey Egérrrel!”²⁷² Spiegelman ironikus elutasítása abban érhető tetten, ahogy „ezt a retorikát átvéve a fogalmi rendszer ellen fordítja az alacsonyabbrendű ember koncepcióját”, miképp azt a fent idézett interjúban magyarázza.²⁷³ Nem egyszerűen egérként ábrázolja a zsidókat, macskaként a németeket, és disznóként a lengyeleket, hanem reflektál e közhelyek önkényességére is. Például a narrátor hosszadalmas beszélgetést folytat a feleségével arról, hogy őt milyen alakban rajzolja le: békaként, mivel francia, vagy inkább egérként, mivel felvette a zsidó vallást? Egy másik jelenetben az elbeszélő pszichiáttere azzal fejezi be a beszélgetést, hogy „még meg kell sétáltatnom a kutyáimat”,²⁷⁴ ami felhívja a figyelmet a tényleges házi kedvencek, illetve a kutyaként ábrázolt amerikaiak közti különbségre.

Egy másik gyakori technika, amely gyakorta emlékezteti az olvasót az állatszereplőkben rejlő öniróniára, a 201. oldalon is megjelenik, ahol a szerző rajzasztala mellett ül egér-

²⁷² *Uo.*, 164.

²⁷³ HIGHAM, *I. m.*

²⁷⁴ SPIEGELMAN, *Maus*, 206. (MK)

maszkban. A maszk több alkalommal visszatér azokban az önreflektív bekezdésekben, amelyek elsősorban a könyv létrehozásának nehézségeivel foglalkoznak. Fontos észrevenni viszont, hogy a harmadik képkockában nem látszik, hogy az író maszkot visel – ezt csupán a szomszédos képkockák alapján feltételezzük –, azaz az adott szögből nézve az egérmaszk éppúgy a saját arcának tűnik, ahogy ezt az illúziót a könyv java részében fenntartja. Így Spiegelman nemcsak arra mutat rá, hogy szereplőit egyszerűsítő és torzító kliséken keresztül láttatja – ahogy az bizonyos mértékig minden fajta szimbolikus reprezentáció esetén szükségszerűen történik –, hanem gondosan jelzi azt is, milyen egyszerű összetéveszteni valakinek a társadalom által kijelölt szerepét vagy identitását – amit a maszk testesít meg – és a saját arcát, ami a saját „valódi”, de a képregényben soha meg nem pillantható énjére utalhat. Itt érdemes megjegyezni azt is, hogy Spiegelman egyszer sem rajzol arcot maszk nélkül (kivéve az édesanyja öngyilkossága által motivált betét-képregényben, ami viszont hangsúlyozottan fikció). A valós életből vett szereplőinek tényleges arcvonásait csupán fotók idézik fel, amelyek segíthetik az olvasót, hogy jobban el tudja őket képzelni, de nem keltik a realitás teljes érzését, hiszen a fotók archaikus, statikus és néma portrék, amelyek kilógnak a cselekmény dinamikus, drámai történetéből. Így Spiegelman egyszerre nyújt kivételesen sokoldalú ábrázolást, azonban azt is önironikusan rendre hangsúlyozza, hogy e megközelítések mindegyike csupán részgázszággal szolgálhat.

A Spiegelman által hangsúlyozott személyes érintettség, mindazonáltal az áthidalhatatlan távolságból fakadó ambivalenciát több másodgenerációs holokausztúlélő is a humor, sőt akár a komikum eszközével igyekszik feldolgozni. Suzan

Hanala Stadner önéletrajza, *A szüleim túléltek a holokausztot, nekem pedig csak ez a vacak póló jutott*²⁷⁵ már műfaji megnevezésében is a fenti összetevőket érzékelteti. Művét „Traumedy”-nek nevezi, az alábbi képlet alapján: „Tragedy + Time = Comedy”, azaz „tragédia + idő = komédia”; noha az összevont kifejezésen a trauma fogalma is átsejlik. Thane Rosenbaum regénye, a *Passzív dohányzás*²⁷⁶, illetve a szójátékot pontosabban tükröző, szó szerinti fordításban: *Füst másodkézből* szintén az akasztófahumor és a túlfeszített komédia segítségével próbál kapcsolatot teremteni a tragikusan szétszakított egész részei, ebben a könyvben egy egymástól elszakított testvérpár két tagja között. A Lengyelországban maradt Isaac, illetve Amerikában született öccse, a náciadász Duncan alvilági figuráktól hemzsegő történetének nyers realizmusa és vad komikuma olvasható a holokauszt által csak közvetve, mégis egész életükre meghatározott generáció tagjaiban lappangó feszültség dinamikus megjelenítéseként.

Hasonló feszültség a mozgatórugója Nathan Englander: *Miről beszélünk, amikor Anne Frankról beszélünk*²⁷⁷ című novellájának is. A jelenkori floridai kertvárosban játszódó történet rég bevált amerikai narratív sémára épít: két középkorú, középosztálybeli házaspár beszélget, és közben elfogyasztanak egy nagy üveg alkoholt – ez esetben vodkát, sőt amikor elfogyott, elszívnak néhány füves cigarettát is –, akár csak Edward Albee: *Nem félünk a farkastól* című, 1962-es

²⁷⁵ Suzan Hanala STADNER, *My Parents Went Through the Holocaust and All I Got Was This Lousy T-shirt*, Matter Inc., New York, 2006.

²⁷⁶ Thane ROSENBAUM, *Second-hand Smoke*, St. Martin's Griffin, New York, 2000.

²⁷⁷ Nathan ENGLANDER, *What We Talk About When We Talk About Anne Frank* = Uő., *What We Talk About When We Talk About Anne Frank*, Weidenfeld & Nicholson, London, 2012, 1–39.

drámájában, illetve Raymond Carver: *Miről beszélünk, ha a szerelemről beszélünk*²⁷⁸ című elbeszélésében, melynek címét és struktúráját Englander tudatosan idézi csaknem szó szerint. A szokásosnál felszabadultabb hangulat eredményeképp ezúttal is napvilágra kerülnek a két család sötét titkai, amelyek kapcsán a szerelem és a halál bonyodalmas viszonyát a valóság, illetve a fikció határát súroló egyéni percepció kettős fénytörésében láttatja a szerző.

Amint a cím előre sejteti, a sötét titkok ezúttal a holokausztban gyökereznek. A vendéglátó házaspár, az első személyű narrátor, illetve felesége, Debbie, az utóbbi rég nem látott, lánykori barátnőjével, illetve annak férjével töltenek egy délutánt. A vendégek Amerikában születtek, de Jeruzsálemben laknak, kettős identitásukat kettős nevük is mutatja: Laurent Shoshanának, Markot pedig Yeruchamnak szólítják, mióta – több mint egy évtizede – Izraelbe költöztek, ahol ultraortodox, tízgyermekes családként élnek, és fiatal felnőttként nevüket is a választott életformához igazították. A beszélgetés dinamikája a két női szereplő el-lentmondásos viszonyából fakad: a gyerekkorukban testvéri közelségben felnőtt lányok férjhezmenetelükkor radikálisan eltérő utat választottak. Shoshana vallásos, izraeli férje, illetve Debbie szekuláris, amerikai férje pusztán jelenlétükkel akaratlanul is arra szólítják fel a beszélgetés résztvevőit és az olvasót, hogy a kétféle választás következményeit összevegyesse. Shoshanának tíz gyermeke szemben Debbiék egyetlen fiával; az amerikai család békés jóléte szemben az izraeli család szűkös és fenyegetett, de közösségi élményekben gazdag mindennapjaival; az amerikai házaspár felszabadult

²⁷⁸ Raymond CARVER, *Miről beszélünk, ha a szerelemről beszélünk*, ford. MATOLCSI GÁBOR = Uő., *Nem ők a te férjed*, Kalligram, Pozsony, 1997, 63–73.

intimitása, mégis apró titkai, szemben az ortodox családon belüli nagyobb fokú őszinteséggel – a narrátor a beszélgetés minden újabb fordulatára efféle összehasonlítások keretében reflektál.

Eközben a diskurzus kivédhetetlenül gravitál centruma, a holokauszt témája felé, amely mindegyik szereplő család-történetét és identitását meghatározó, közös pont. Először Mark mesél – világi életutat választó – édesapjáról, aki az edzőteremben akkor ismert rá egykori sorstársára a koncentrációs táborból, mikor az öltözőben észrevették, hogy a ketőjük alkarjára tetovált azonosító szám csak az utolsó számjegyében tér el. A profánt és a tragikust briliánsan vegyítő anekdotát követően a novella a címadó Anne Frank játék során kulminál, amely a – beszélgetőtársaihoz hasonlóan – második generációs holokauszt túlélő Debbie találmánya. A résztvevők elképzelik, hogyha ismét bekövetkezne a holokauszt, nem zsidó ismerőseik köréből ki volna hajlandó elbújtatni őket – mint apja munkatársai egykor Anne Frankot – akár a saját és a családja élete kockáztatása árán is. Elegendő közös ismerős híján a baljós játék tetőpontja és a történet mélypontja Shoshana javaslatára következik be: „Akkor játszhatnátok egymás ellen – mondja Shoshana. – Mi lenne, ha egyikőtök nem volna zsidó? Bújtatnátok egymást?”²⁷⁹ A veszélyes gondolatkísérletből a narrátor – aki vállalja a nem zsidó szerepet – házasságában megerősödve kerül ki: „Persze, hogy megtenné – mondja Deb. És odalép hozzám, és szorosan átölel, és el sem enged.”²⁸⁰ Yerucham esetében azonban Shoshana igenje egyáltalán nem hangzik meggyőzően. Ahogy a narrátor fogalmaz: „Nem mondja

²⁷⁹ *Uo.*, 39.

²⁸⁰ *Uo.*

ki. És a férje sem mondja ki. És négyünk közül egyikünk sem fogja kimondani azt, amit nem lehet kimondani: hogy ez az asszony nem hiszi, hogy a férje elbújtatná.”²⁸¹

Englander szándékosan forgatja ki Albee és Carver dramaturgiáját. Míg elődei esetében a szerelemről folytatott dialógusok mélyéről a múlt és a képzelet árnyalakjai bukkannak elő, Englandernél épp fordítva: a látszólag a múlttól és a közös gyászról szóló párbeszéd a szerelem rejtett szerkezetéről árul el valamit, amiről egyik szereplő sem mer tudomást venni. Az amerikai zsidó származású, és műveiben is szinte kizárólag ezt a szubkultúrát tematizáló Englander igazán önironikus gesztusa azonban abban áll, hogy a novella zárlatának magánjellegű revelációját – azt a pillanatot, amikor fény derül egy házasság belső bizonytalanságára – a kettős identitás és a családtörténet tágabb kontextusába helyezve fogalmazza és egyszersmind kérdőjelezi meg. Nem csupán gyakorlati értelemben: „négyünk közül egyikünk sem fogja kimondani azt, amit nem lehet kimondani [...] Mit tegyünk? Mi lenne belőle?”,²⁸² hanem magának a revelációnak az érvényességét illetően is. A felismerés eleve egy „mi lenne, ha” típusú játékból fakad, amely a szereplőket a jövőbe vetített múlt fikciójába helyezi át. Ráadásul a dramaturgia, amelybe a helyzet és az elbeszélő kényszeríti a két izraeli főhőst az amerikai irodalomból kölcsönzött toposz: abból a kultúrából, amelyet Shoshana és Yerucham házasságkötésükkor tudatosan elutasított. Így felmerül a kérdés, vajon számon kérhető-e egy, a modern amerikai kulturális kódoknak vagy a holokauszt régmúlt narratívájának törvényei szerint föltett kérdésre adott válasz egy mai izraeli pár kap-

²⁸¹ *Uo.*, 40.

²⁸² *Uo.*

csolatán. Másfelől viszont: fenntartható-e úgy egy élet, hogy a szereplők szándékosan kizárják belőle a saját személyes (amerikai) vagy közösségi (holokauszthoz kapcsolódó) múltjukból fakadó tudás kínálta értelmezési lehetőségeket? És ismét megfordítva: élhető-e az élet folyamatosan a múlt nyomasztó árnyékában, ahogy azt Debbie teszi, akinek a férje az elbeszélés során többször tesz többé-kevésbé burkolt szemrehányást amiatt, hogy folyton egy következő holokausztra készül? Engländer éppúgy nyitva hagyja a kérdést, ahogy Bernard Malamud tette *A kölcsön* végén.

A második generációs holokausztúlélő helyzete hasonló a második világháború zsidó amerikai kortársaiéhoz. A szerző dilemmája mindkét esetben abból fakad, hogy úgy érzi, csapdahelyzetben van a holokauszt témájával kapcsolatban a kifejezés erkölcsi kötelessége, egyszersmind a megszólalás személyes hitelességének megkérdőjelezhetősége miatt. Mindegyik elemezett mű a kifejezés és az identitás e kétségeire az önirónia valamely fajtájával reagál, más narratív stratégiákkal kombinálva. De mindegyik szerző más oldalt emeli ki a hasonló problémának. Roth elsődlegesen arra mutat rá, hogy a holokauszt tapasztalata nem hozzáférhető a hétköznapi kívülálló számára; Malamud a kommunikáció tragikus csődjeire fókuszál; Spiegelman a bármilyen fogalmi keretben ott rejlő torzító hajlamot emeli ki; míg Engländer a több felől meghatározott identitás belső feszültségeit bontja ki. E történetek humora lehetővé teszi a szerzők számára, hogy tompítsák ezeknek az elkésztítő felismeréseknek az élet, egyszersmind sokoldalúan és az olvasót bevonva ábrázolják a múlt történéseit anélkül, hogy a végső válasz ismertetének hamis illúzióját keltenék.

4.4. Harmadgenerációs túlélők

A harmadik generációnak tekinthető nemzedék is gyakorta fordul a holokauszt témájához. E történetek többsége azonban nem annyira a szerző saját korosztályának holokauszthoz való viszonyulására reflektál közvetlenül, inkább a harmincas-negyvenes évekbe helyezett vagy képzelt események regényes feldolgozása. E könyvek sorába tartozik például Michael Chabontól a *Kavalier és Clay csodálatos kalandjai*,²⁸³ amely az első népszerű képregenyek születésének világát kapcsolja össze a második világháború elől menekülő, európai zsidóság történetével.

Jonathan Safran Foer *Minden világnál* című regénye, a harmadik generációs holokausztirodalom világszerte ünnepelelt darabja viszont számos, Spiegelman *Mausával* rokon vonást mutat. Szerkezetileg mindkét regény kettős cselekményszálra épül: az egyik nagyjából egy időben játszódik a könyv tényleges megírásával, és egy fiatal férfi főhős identitáskeresésének folyamatát ábrázolja a családtörténet feltárásán és újramondásán keresztül, amiből aztán kirajzolódik a másik cselekményszál. Mindkét könyv a narráció nehézségeire irányítja a figyelmet azzal, hogy hangsúlyozza az elbeszélés médiumának torzító jellegét. Mindkét esetben az elbeszélő a szerzővel azonos nevet visel, és Foer, akárcsak Spiegelman, dilemmáit és bizonytalanságait az önirónia és a humor eszközeivel fejezi ki. Mindamellet jelentős különbségek is vannak a két könyv között. Bár az irodalomra mint közvetítő közegre vonatkozó dilemmák java részét

²⁸³ Michael CHABON, *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*, Random House, New York, 2000.

mindkét szerző artikulálja, a holokausznarratívák más-más aspektusát illető kétségeiknek adnak hangot. Spiegelman kérdéseinek java része pszichológiai jellegű: mennyire érthet meg valaki egy másik embert, milyen mértékig határozza meg az egyén identitását az, hogy egy adott csoport tagja, és mennyiben befolyásolja a családi örökség az egyén képességét, hogy bizonyos társadalmi szerepeket betöltsön stb. – míg Foer a politikai szintre koncentrál, és arra kérdez rá, vajon lehetséges-e olyan konszenzuális elbeszélés megkonstruálása, ami az összes ellenfél számára elfogadható. Mintha Spiegelman traumatizált másodgenerációs túlélőként személyes örökségével és identitásával igyekezne kibékülni, míg Foer mint harmadgenerációs túlélő az egykori ellenséggel keresné a békülést.

A *Minden vilángol* egyik cselekményszála szórakoztató pikareszk. A Foerrel azonos nevet viselő, fiatal, zsidó amerikai diák húszas éveie elején Ukrajnába érkezik, hogy felkeresse Trachimbrodot, a kis stettl, ahonnan nagyapja a holokauszt idején elmenekült, és megtalálja ott azt az Augustine nevű nőt, aki állítólag segített nagyapjának megszökni a náci üldöztetés elől. Az unoka szeretne az asszonynak köszönetet mondani saját létezéséért. Mivel nem beszél ukránul, Jonathan két helybélit fogad fel, hogy segítsenek neki útja során: egy Alex nevű fiú a fordítója, a fiú nagyapja pedig az idegenvezetőjük. Alex néhány évvel fiatalabb Jonathannál, és lelkesen tanulja az angol nyelvet. Portréja annak a fiatal posztszovjet nemzedéknek a paródiája, amely az 1990-es évek elején fenntartások nélkül „szerelmes Amerikába”.²⁸⁴ Alex nagyapja, aki az autó sofőrje, azt állítja, hogy

²⁸⁴ Jonathan Safran FOER, *Minden vilángol*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Ulpiusház, Budapest, 2003, 54.

vak, ami nem csupán fokozza az utazás abszurditását, de ironikusan arra is utal, hogy olyasvalaki vezet végig Jonathant a helyi történelmen, aki nem látja – vagy, ahogy az később kiderül, nem akarja látni – azt.

Foer – a szerző – hasonló játékot játszik, mint Gertrude Stein az *Alice B. Toklas önéletrajza*²⁸⁵ című könyvében, amelyben Stein úgy ábrázolja önmagát, mintha a címben megnevezett társnője írná a szöveget. Éppígy a Foer nevű szereplő személyes története – az örökségének és identitásának kereséséről szóló útinapló – narrátora Alex, míg a szerzővel azonos nevű narrátor Trachimbrod történelmét igyekszik rekonstruálni, bár a stettl sosem találja meg, mivel azt a második világháborúban teljesen lerombolták. Ezzel az önironikus szerzői gesztussal Foer könyve mindkét alaptörténetének elbeszélőjévé egy-egy kifejezetten kívülálló és látványosan inkompetens figurát tesz meg: Jonathan munkáját a helyi történelemre vonatkozó ismereteinek hiányossága hátráltatja, míg Alexnél a megfelelő szintű angol nyelvtudás hiányzik. Ráadásul ez a szerkezet lehetővé teszi Foer számára, hogy a különféle iróniákat kijátssza egymás ellen. Például Alex mint narrátor elég megvető portrét rajzol Jonathanról, a főhősről: „Amikor megtaláltuk egymást, nagyon hanyatt vágódtam a külsejétől. Ez egy amerikai?, gondoltam. Meg azt, hogy ez egy zsidó? Súlyosan alacsony volt. Szemüveget viselt és kicsinyítő hajat”.²⁸⁶ Ugyanakkor Jonathan, a szerző hasonlóképp megvető portrét ad Alexről nyelvhasználata fogyatékoságainak révén. Összességében a kettős ironia önironikus hatást eredményez.

²⁸⁵ Gertrude STEIN, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Harcourt, New York, 1933.

²⁸⁶ FOER, *I.m.*, 52.

Jonathan és Alex egymás hasonmásai, illetve ellentétei sok tekintetben. Hasonló korúak, mindketten első regényükön dolgoznak; Alex közös útjuk történetét meséli el, és a frissen elkészült fejezeteket rendre elküldi Jonathannak mint a készülő regényt magát is kommentáló levele mellékleteit, kiegészítve a retrospektív beszámolót olyan információkkal, amelyek a Jonathan Amerikába való hazatérését követő időkre vonatkoznak; azonkívül mindkettőjük nagyapja ugyanarról a környékről, a szomszédos Trachimbrod, illetve Kolki nevű stetlőkből származik. Ezt erősíti meg Alex első benyomása is, amikor Jonathan hajáról a saját beceneve, a Sapka jut eszébe: „sehol se volt elválasztva, hanem úgy feküdt a fején, mint egy Sapka. (Ha olyan volnék, mint apa, elneveztem volna Sapkának.)”²⁸⁷ Elbeszéléseik ki is egészítik egymást: Jonathan a múltat kutatja, míg Alex a jelennel foglalkozik, és a két cselekményszál tragikus metszetében a két stetl egymást követő lerombolása áll.

A számos hasonlóság ellenére – vagy épp azok miatt – eleinte mégis inkább ellenségeként, illetve riválisokként viszonyulnak egymáshoz. Alex családja az ukránok képviselőiként jelenik meg, akik korábbi antiszemita pogromjaikról hírhedtek, míg Jonathan identitását zsidó menekült ősei határozzák meg. A regény kezdetén Alex, aki jártas a helyi viszonyokban és a nyelvben, domináns pozícióban van Jonathanhoz képest, aki az autó hátsó ülésére szorul, ahol a kutya mellett kuporogva kell utaznia, bár fél a kutyáktól; nem kap választ a kérdéseire; és rendszeresen kigúnyolják, amiért vegetáriánus. Később a hatalmi viszonyok megfordulnak. Világossá válik, hogy Jonathan többé-kevés-

²⁸⁷ *Uo.*

bé az a személy, akivé Alex szeretne válni: nem csupán néhány évvel idősebb, és sokkal jobb anyagi körülmények közt él, de az angolt anyanyelveként beszéli, és az USA-ban lakik, ahová Alex felnőttként szeretne kivándorolni. Sőt, legvégül az is kiderül, hogy Alex nagyapja nem csupán Kolkiban élt, hanem maga is zsidó, aki egész életében titkolta zsidó identitását, mert szégyellte, hogy saját családja megmentéséért cserébe elárulta a náciknak a legjobb barátját. Ez az információ Alexből és Jonathanból mintegy testvéreket kovácsol: mint ugyanazon történelmi kataklizma túlélőinek unokái, az azonos történet nagyban eltérő végkifejleteit testesítik meg. Mégis, ez a kibékülés sem mentes a kétségektől. Az elbeszélés szerint ahhoz, hogy a harmadik generáció képes legyen megszabadulni a múlt terhéből, az szükséges, hogy az előző két generációtól fizikailag is megszabaduljanak: Alex nagyapja öngyilkosságot követ el nem sokkal azután, hogy titkait felfedte, Alex apját, aki erőszakos, diszfunkcionális családfővé lett – alighanem részben épp amiatt, mert elfojtott, erőszakos emlékekkel terhelt környezetben nőtt fel – pedig a saját fia küldi el otthonról.

Az önironikus kétértelműség a regény címében is megjelenik. Az angol „illuminated” szó egyszerre sugall revelációt és pusztítást, amint azt a 29. fejezet, amelynek címe épp *Vilángolás*, részletesen kifejti. Egyfelől ezeken a lapokon derül ki a legtöbb családi titok, amely ott kísért végig a könyvben, és hajtja a szereplőket a keresés során. Másfelől a fejezet központi eseménye az a tűz, amely elpusztítja a kolki zsinagógát, amit a nácik gyűjtanak fel úgy, hogy előtte a helybéli zsidók java részét szándékosan bezárják az épületbe. Így a megértés és a pusztítás közeli kapcsolatban álló fogalmakként jelennek meg a könyv címében és a nagyapa

öngyilkosságáról beszámoló, utolsó oldalakon egyaránt. Foer a cím különféle, ellentmondásos jelentéseit egy interjúban is kifejti, hozzátéve, hogy „én mégse hívnám »ironikusnak«. Az távolságot feltételez. A könyv nagymértékben inkább a perspektívákról szól, arról, hogy különféleképp láthatóak a dolgok”.²⁸⁸ Más szóval azon az alapon utasítja el az irónia címkét, hogy az implikálná az ironikus fölényét tárgyával szemben, amit Foer itt a távolság szóval érzékeltet, egy horizontális fogalmat használva a vertikális helyett, de a gondolat hasonlónak tűnik az irónia és önirónia közti distinkció alapelvehez. Ehelyett inkább az egyazon jelenésben jelenlévő, zavarba ejtően inkongruens jelentések szimultaneitását, valamint ennek narratív feltárását hangsúlyozza, ami az önirónia alapvető jegye.

Foer maga inkább a „humor” szót használja, ami nem csupán a regény egyik fontos jellegzetessége, hanem a tematikus szinten megjelenő kulcsfogalom is. Alex például nagyon fontosnak tartja az akaratlanul komikus és a szándékosan humoros közti megkülönböztetést:

Szerinted én humoros személyiség vagyok? Azt, hogy humoros, én szándékaimmal juttatom kifejezésre, nem úgy vagyok humoros, hogy ostoba dolgokat művelek. Anya egyszer mondta, hogy humoros vagyok, de ez akkor volt, amikor megkértem, hogy vásároljon részemre egy Ferrari Testarossát. Mivel nem kívántam, hogy nemkívánatos módon képezzen nevetség tárgyát, igényemet dísz tárcsára módosítottam.²⁸⁹

²⁸⁸ Marion ETTLINGER, *Questions for Jonathan Safran Foer. Interjú Jonathan Safran FOER-val, The New York Times*, 2004. <http://www.nytimes.com/ref/books/foer-answers.html?8bu>.

²⁸⁹ FOER, *I. m.*, 149.

Egy másik, szintén Jonathannak szóló levelében így ír: „Tudom, kértél, ne javítsam ki a hibákat, mert olyan viccesek, márpedig egy szomorú történetet csak viccesen lehet hitelesen előadni”.²⁹⁰ A nyilvánvaló oximoron, amit a fenti mondat magába sűrít, sosem kerül teljes kifejtésre, de a könyv kontextusában értelmezhető úgy, hogy egy szomorú történet mindig eltérően elfogult szereplők tragikus konfliktusát rejti, így ennek autentikus ábrázolása megköveteli, hogy ezen, gyakorta egymást kölcsönösen kizáró aspektusok mindegyike megjelenjen az események sorának elmesélésekor. Vagyis ez az állítás mintha azt implikálná, hogy a bármely elbeszélésben megbúvó inkongruens elemeket a humor hozza felszínre, egészen a dekonstrukció szellemében. Egy másik lehetséges magyarázatot Paul McDonald fogalmaz meg, aki azt állítja, hogy „ez a regény a humor megváltó hatalmát ünnepli”.²⁹¹ A humornak ezt a képességét jól illusztrálja az egyik kulcsfontosságú jelenet, amelyben a Jonathan, Alex és a nagyapja közti, már-már elviselhetetlen feszültséget végül a nevetés oldja, amit az vált ki, hogy egy krumplicsész az asztalról a padlóra esik.

Aztán nagyapja nevetni kezdett. – Isten hozott Ukrajnában – tolmácsoltam. Aztán nevetni kezdtem. Aztán a hős is nevetni kezdett. Nagyon hevesen neveltünk, nagyon sokáig. [...] Csak sokkalta utódlagosabban értettem fel, hogy mind más okból kifolyólagosan neveltünk, megvolt rá ki-kinek a maga okája, és hogy ezek közül az okok közül egyetlenegynek sem volt köze a krumplicsészhez.²⁹²

²⁹⁰ *Uo.*, 53.

²⁹¹ Paul McDONALD, *Laughing at the Darkness*, 51.

²⁹² FOER, *I. m.*, 103.

McDonald gondolata a megváltásról Foer könyvében arra is utalhat, ahogy a harmadik generációs túlélők nem csupán múltjukkal, de korábbi ellenségeikkel – pontosabban azok leszármazottaival – is megbékülnek. De ahogy a megbékéléshez a cselekmény során szemlátomást a korábbi generációk távozására van szükség, a *Minden világnál*, címéhez híven, mintha önironikusan egyszerre érvelne az emlékek meghatározó jelentősége mellett, egyszersmind azonban annak szükségessége mellett is, hogy az ember továbblépjen.

A humor gyakran fakad abból, amit Katrin Amian „parodisztikus destabilizáció”-nak²⁹³ nevez. Ez a könyvben található mindkét elbeszélést jellemzi, de a két esetben teljesen más eszközökkel éri el ezt a hatást a szerző. Jonathan fiktív történetírása „a mágikus realizmus formáját ölti”,²⁹⁴ bőséges önreflektív elemekkel, amelyek megkérdőjelezzik saját könyvének hitelességét és funkcionalitását. Például beilleszt a munkába egy allegóriát egy soha be nem fejezett házról, amely egyszerre imitálja és meg is kérdőjelezi az épp készülő művet.

De Menachem leginkább az épület állványozására volt büszke, mint annak szimbólumára, hogy a dolgok állandó változásban vannak, és mindig egy kicsikét jobbra fordulnak. Ahogy az építkezés folyt, mindinkább megszerette a gerenda- és szarufaállványzatot, már-már a háznál is jobban, és végül sikerült meggyőznie a vonakodó tervező-

²⁹³ Katrin AMIAN, *Rethinking Postmodernism(s). Charles S. Pierce and the Pragmatist Negotiations of Thomas Pynchon, Toni Morrison, and Jonathan Safran Foer*, Rodopi, Amsterdam – New York, 2008, 163.

²⁹⁴ Maurizio ASCARI, *Literature of the Global Age. A Critical Study of Trans-cultural Narratives*, McFarland, Jefferson, 2011, 126.

mérnököt, hogy azt is vegye bele a végső tervébe. A tervekben helyet kaptak a munkások is. Nem az igazi munkások, hanem helyi színjátszók, akiket azért fizettek, hogy munkásokat alakítsanak, hogy hozzák-vigyék a palánkokat, haszontalan szögeket verjenek be a funkció nélküli falakba, aztán meg kihúzzák azokat a szögeket, s tanulmányozzák a tervrajzokat. (Maguk a tervrajzok bele voltak tervezve a tervrajzba, és a tervrajzokban tervrajzok voltak, amelyekben tervrajzok voltak...) [...] mint az az ember az elhagyott szigeten, aki újra meg újra felmondja magának, mindjobban kicirkalmazva azt az egyetlen viccet, amire emlékszik. Álmai álma az volt, hogy a Kettős Ház maga a végtelen legyen, mindig önmaga töredéke – mely a feneketlen pénzkutat sejteti –: az ember mindig közelebb kerül hozzá, mégse ér soha az aljára.²⁹⁵

Egy másik bekezdés az egyik legprovokatívabb posztmodern dilemmát fogalmazza meg: vajon megelőzi-e a valóság a fikciót, vagy épp fordítva. „Emlék szült emléket, mely emléket szült. A falubeliek megtestesítőivé váltak a legendáknak, melyeket annyiszor hallottak”.²⁹⁶ Egy további példában Foer az irodalom és a történelem hiábavalóságán, sőt, akár elnyomó természetén elmélkedik, mivel mindkettő erős hajlandóságot mutat arra, hogy ne annyira rögzítse a valóságot, mint inkább a helyére tolakodjon.

Az *Ősök könyvét* valaha évente frissítették, most viszont folyamatosan, és amikor nem volt miről beszámolni, akkor az állandóan ülésező bizottság a beszámolójáról szá-

²⁹⁵ FOER, *I. m.*, 234.

²⁹⁶ *Uo.*, 367.

molt be, csak hogy nőjön a könyv, terjedjen, olyan legyen, mint az élet: *Írunk... Írunk... Írunk...*²⁹⁷

Így a különféle műfajok paródiái az évkönyvektől a népmeséken át a fiktív dokumentumokig, valamint a történelem szubjektív és mágikus destabilizációja Jonathan elbeszélésében mind elsősorban a posztmodern irodalom néhány centrális kérdését artikulálja.

A másik cselekményszálban azonban a destabilizáló „humor Alex sajátos angolja és a standard nyelvhasználat közti eltérés miatt jön létre”, ahogy arra McDonald rámutat.²⁹⁸ A Jonathan által írt részek paródiájának és kritikájának célpontja javarészt a formálisan konstruált, írásos hagyomány, míg Alex szövegei a mindennapi nyelvhasználatot parodizálják. Mindkét narratíva folyamatosan kiemeli a szövegek közvetett természetét és ekképp megbízhatatlanságát, de Jonathan esetében ez a posztmodern szerző tudatos stratégiájából fakad, míg Alex – fiktív – naivitása mintha azt tárná fel, hogy a kétértelműség nem a posztmodern irodalom kizárólagos sajátja, hanem a hétköznapi életnek is lényeges összetevője. Például Alex, aki Jonathan megérkezésére vár, ironikusan megjegyzi, hogy a vendég esetleg félreérti az ukrán nemzeti színű dekorációt, és azt hiszi, az ő tiszteletére aggatták azt ki.

Az állomás nem volt közönséges, mert kék és sárga papírok lógtak a mennyezetről. Ezeket az új alkotmány egy-éves születésnapja alkalmából akasztották oda. Ez engem nem töltött el különösebb büszkeséggel, de az megelé-

²⁹⁷ *Uo.*, 281.

²⁹⁸ McDONALD, *I. m.*, 52.

tételemre szolgált, hogy a hős majd látni fogja, amikor leszáll a prágai vonatról. Mindjárt kitűnő képet kaphat országunkról. Talán azt fogja hinni, hogy az ő tiszteletére vannak a sárga és kék papírok, mert tudom, hogy ezek zsidó színek.²⁹⁹

Alex alábbi, komikusan komplikált mondata pedig arra világít rá, hogy milyen hatalmas szükség van közös jelrendszerre nem csupán a megértéshez, hanem egyáltalán a túléléshez, és mégis, minden ilyen kód önkényes, és így csupán ideiglenes érvényes. A jelenetben a városi utazók néhány helybéli vidékivel találkoznak útközben. „Megparancsoltam a hősnek, hogy ki ne nyissa a száját, mert néha azok az emberek, akik ukránul beszélnek, akik gyűlölik azokat az embereket, akik ukrán és orosz keveréknyelven beszélnek, azokat is gyűlölik, akik angolul beszélnek.”³⁰⁰

Foer ismételten felhívja az olvasó figyelmét, hogy igazság mint olyan nem létezik: csupán közmegegyezései interpretációk léteznek ideig-óráig, amelyek igazságként funkcionálnak azok számára, akik azt elfogadják. Ez a gondolat nem csupán a stetl hangsúlyosan fiktív történelmét határozza meg, vagy a humorosan torzított útinaplót, hanem a könyv számos mikronarratíváját is. A 119 alkalommal megújított, paródiáértékű házassági szerződés például kronologikusan elsorolja egy szerelmespár összes nagyobb konfliktusát és kibékülését, humorosan kiemelve, hogy az együttműködéshez milyen részletes és gondos egyéni megegyezések hosszú sorára van szükség.

²⁹⁹ FOER, *I. m.*, 51.

³⁰⁰ *Uo.*, 165.

JOSZÉF ÉS SARA L SZÁZHÚSZ HÁZASSÁGA Az ifjú pár első ízben 1744. augusztus 5-én házasodott össze, amikor Jozsef nyolcvesztendős volt, és Sara hat, s ez a házasság hat nappal később ért véget, amikor Jozsef, Sara legnagyobb bánatára, nem volt hajlandó elhinni, hogy a csillagok az égbe belevert ezüstszőgek, amelyek a fekete hátteret tartják. Négy nappal később ismét összeházasodtak, amikor Jozsef egy cédukkát csúsztatott be Sara szülei házána ajtaja alatt: *Mérlegeltem, amit mondtál, és már elhiszem, hogy a csillagok ezüstszőgek.* [...] Házassági szerződésük a mai napig annak a háznak az ajtaja fölött lóg, amit hol megosztottak egymással, hol nem – a legfőbb gerendára szögezték, mégis egészen a SALOM feliratú lábtörlőig lelóg: Én, Jozsef és Sara L örök szerelemmel egyesülünk a házasság megbonthatatlan egységében, megfogadjuk, hogy mindhalálig szeretetben élünk és közös megegyezésben afölött, hogy a csillagok igenis ezüstszőgek az égen, attól a tényről teljességgel függetlenül, hogy van-e fenéke a Brodnak, van-e hőmérséklete a fenékének (amennyiben egyáltalán létezik), s esetleg és netalántán vannak-e tengeri csillagok az esetleges folyómederben.³⁰¹

Ez a precizításra és konszenzusra törekvő dokumentum egyfelől éles ellentétben áll az általánosító előítéletekkel, amelyek a könyv cselekményének kezdőpontját, illetve állandó hátterét adó, tragikus történelmi konfliktusokhoz vezettk. Másfelől a paródia kétségeket is ébreszt. Először is, ha két ember egyszerű házasságához olyan egyezés szükséges, amelyet az évek során 120 alkalommal kell módosítani, ak-

³⁰¹ *Uo.*, 296–298.

kor milyen hosszú és részletes paktum kellene ahhoz, hogy eljusson a harmóniáig két eltérő etnikumú, vallású vagy egyéb tekintetben különböző csoport összes igényével és értelmezésével együtt? Másfelől már a legelső passzus világossá teszi, hogy a konszenzus gyakran igen távol esik az objektív igazságtól. Harmadsorban a gyakori revíziókból látszik, hogy még a közös értelmezés sem jelenti a hosszantartó stabilitás ígértét, mivel ennek folyamatosan változnia kell maguknak az értelmezőknek a kiszámíthatatlan és kivédhetetlen változásaival együtt.

Foer nem csupán csatlakozik az önironikus holokausztirodalom zsidó amerikai hagyományához, hanem ki is tágítja annak horizontját. Ahogy a második világháborús kortársak és a második generációs túlélők esetében is, az önironia nála sem magára a holokausztra irányul, hanem annak ábrázolási nehézségeire. Mindamelllett a *Minden világgal* újabb dilemmákkal egészíti ki a sort. Míg az első és második generáció elsősorban annak problémáját artikulálta, hogy a holokauszt tapasztalata vajon kommunikálható-e egyáltalán, azaz adekvát módon ábrázolható és teljes mértékig megérthető-e, Foer a megbékélés kérdéseire koncentrált. Az azonban, ahogy folyton a narratívák megbízhatatlanságát hangsúlyozza, posztmodern kétségeit sejteti azt illetőleg, hogy lehetséges-e egy mindent felölelő, végső, közös értelmezés, amely minden résztvevő számára elfogadható lenne. A regény inkább az összebékíthetetlen értelmezések folyamatos újrendeződését festi meg, amelyek vég nélkül küzdenek a hatalmi pozícióért, és csupán humorral elviselhetők.

5. A többségi, illetve kisebbségi pozíció dilemmái

5.1. Bevezetés: a „Zsidó” mint metafora

A kisebbségi pozíció mindig is fontos összetevője volt a zsidó identitásnak. Az egyiptomi kivonulásról megemlékező Pészah ünnepéhez kötődő, rituális történetmeséléstől kezdve a kozák pogromok ábrázolásán át – például I. B. Singer *A sátán Gorajban* című regényében – a holokausztirodalom hatalmas anyagáig rengeteg szöveg számol be a zsidóság mint üldözött kisebbség tapasztalatairól. Az elnyomottság azonban nem kizárólag a zsidóság tapasztalata, hanem többé-kevésbé más kisebbségeknek is osztályrészül jut, ahogy arra több szerző rámutat. Simone de Beauvoir például korszakos jelentőségű feminista könyve, *A második nem* bevezetőjében hevesen érvel az „olyan embertípusok [...] mint a Nő, a Zsidó, a Néger” sztereotipikus fogalmai ellen, mégis közös mozzanatként fedezi fel helyzetükben „az Ugyanaz és a Másik dualizmusa” jelenségét: „Az »örök női« pontos megfelelője a »néger lélek«-nek vagy a »zsidó jellem«-nek”.³⁰² Beauvoir az idézőjelekkel finoman jelzi a fenti általános fogalmakban rejlő sztereotípiák veszélyeit, amelyekkel ezért óvatosan kell bánnunk, és végül „alapvető különbséget tesz a zsidók és a nők helyzete kö-

³⁰² Simone de BEAUVOIR, *A második nem*, ford. GÖRÖG Livia – SOMLÓ Vera, Gondolat, Budapest, 1969, 8, 11, 20.

zött”,³⁰³ amikor azt állítja, hogy „az antiszemita szemében a zsidó nem annyira alacsonyabb rendű lény, mint inkább ellenség”.³⁰⁴ Mindamellett a különféle kisebbségi csoportok közt vont párhuzamok gyakran bizonyulnak fontos gondolatnak, amely izgalmas vitákhoz vezethet mind a közéleti, mind a tudományos diskurzusban, így érdemel némi figyelmet. Különösen azért, mert az összehasonlítás már szerkezete által eleve kettős kontextusba helyezi a kisebbségi élmény változatos tapasztalatait, termékeny talajt biztosítva így a kétértelműségek és az önirónia számára.

Karl Shapiro fentebb idézett *Bevezetője* szerint, amelyvel az *Egy zsidó versei* című kötetét kezdi, a holokauszt óta a zsidó identitás széles körben használatos az elnyomott kisebbségek metaforájaként.

A szörnyű vérontás, amelyet a németek követtek el a zsidók ellen a huszadik században, világszerte újraélesztette a Zsidó szellemi értelemben vett képét, nem mint olyasvalakiét, aki nemes és jó vagy megvetendő és gonosz, netán aki a nyugati vallások atyja vagy Krisztus gyilkosa, hanem mint azt, aki maga az ember, aki nemzetiségétől függetlenül védtelen az őt eltíró, személytelen történelem ellenében.³⁰⁵

Shapiro felismerésével számos zsidó és nem zsidó kollégája is egyetért. A vallomások költő, John Berryman 1945-ben írt esszéisztikus novellája, *A képzelt zsidó* lapjain az egyes szám első személyű narrátor egy vallási indíttatású inzultus törté-

³⁰³ Susan S. SHAPIRO, *On Thinking Identity Otherwise = Mapping Jewish Identities*, szerk. Laurence J. SILBERSTEIN, New York University Press, New York – London, 2000, 315.

³⁰⁴ BEAUVOIR, *I. m.*, 20.

³⁰⁵ SHAPIRO, *Poems of a Jew*, xii.

netét mondja el. Manhattanben tart hazafelé, mikor néhány ír katolikus tévedésből zsidónak nézi, és ezért megtámadja. Az elbeszélő végig hiába bizonygatja, hogy maga is katolikus, és a történet függelékében levonja a következtetést: „Üldözöimnek igaza volt: zsidó voltam. A képzelt zsidó, aki én voltam, éppoly valódi volt, mint az a képzelt zsidó a valódi zsidóban, akit más alkalmakkor, éjjel és nappal levadásznak.”³⁰⁶ James E. Young *A holokauszttal megírása és újraírása. A narratíva és az értelmezés következményei* című könyvében így értelmezi ezt a történetet: „»a képzelt zsidó« metaforikusan egyetlen fajtájú »zsidó tudást« jelent Berryman számára: az áldozattá válását”.³⁰⁷ Az orosz szimbolista költő, Marina Cvetajeva sorának: „minden költő zsidó” nemzetközi népszerűségét ugyanez a jelenség magyarázhatja, nevezetesen a készítés, hogy az ember saját sebezhetőségét az üldözött zsidókkal való azonosulás révén fedezze fel és fejezze ki, vagy más szóval arra tegyen kísérletet, hogy az áldozatot egy azonosulás révén felvett, belső nézőpontból értse meg, egyszersmind önmagát is megértve a Zsidó metaforikus képének segítségével.³⁰⁸ Az eredeti vers a második világháború előtt – 1924-ben, Prágában – született, de a zsidó költő, Paul Celan tette híressé, amikor saját, a holokauszttal után német nyelven írt verse mottójaként, oroszul idézte. A zsidó amerikai költő, John Hollander mindkét kollégáját és a közös sort is középponti elemként idézi *A zsidó amerikai költészet kérdése* című esszéjében: „Nem egyszerűen arról van

³⁰⁶ John BERRYMAN, *The Imaginary Jew* = *The Kenyon Review* 1945/7., 539.

³⁰⁷ James E. YOUNG, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 1990, 116.

³⁰⁸ Lásd John HOLLANDER, *The Question of American Jewish Poetry*, Tikkun 1988/3., 40.

itt szó, hogy a költők és a zsidók is kívülállóak, természetük szerint vándorok, bárhol próbálnak is gyökeret verni. Inkább arról, hogy mindketten [...] saját identitásuk és történelmük abszolút megmagyarázhatatlanságának érzését hordozzák teherként.”³⁰⁹

A holokauszttal metaforikus használatára nemcsak a szépirodalomban, hanem a kisebbségi kultúrákról szóló szakirodalomban is gyakran akad példa. Ellen Schiff például így ír *A sztereotípiától a metaforáig. A zsidóság a kortárs drámában* című könyvében: „A Zsidó mint kívülálló akkor válik működő szimbólummá, amikor az őt csupán etnikai hovatartozása miatt sújtó csapásokkal párhuzamos nyomorúságok más kisebbségi csoportoknál is megfigyelhetők.”³¹⁰ Hasonlóképp fogalmaz Jeffrey C. Alexander *Erkölcsei univerzálék társadalmi konstrukciója* című esszéjében: „Minden holokauszttúzeumban a zsidók végzete metaforikus hídként szolgál más etnikai, vallási és faji értelemben vett kisebbségek sorsához.”³¹¹ Majd hozzáteszi:

Az 1960-as és '70-es években [...] a korábbi amerikai politika kritikusai és a kisebbségi csoportok képviselői maguk is elkezdtek analógiát felfedezni a fehér amerikai terjeszkedés különféle kisebbségi csoportokhoz tartozó „áldozatai” és a holokauszttal zsidó áldozatai között. Ez különösen igaz volt a bennszülött amerikaiak esetében, akik azt állították, hogy népük genocídium áldozata.”³¹²

³⁰⁹ *Uo.*

³¹⁰ Ellen SCHIFF, *From Stereotype to Metaphor. The Jew in Contemporary Drama*, State University of New York Press, Albany, NY, 1982, 153.

³¹¹ Jeffrey C. ALEXANDER, *The Social Construction of Moral Universals = Remembering the Holocaust. A Debate*, szerk. Jeffrey C. ALEXANDER et al., Oxford University Press, Oxford, 2009, 64.

³¹² *Uo.*, 52.

Efraim Sicher azonban *A holokausztregény* című könyvében felhívja a figyelmet annak problematikuságára, amikor „formálódó öntudatú kisebbségi csoportok kisajátítják a holokausztot mint az egyetemes szenvedés metaforáját”, mivel „nincs közmegegyezés arról, hogy mi tartozik a holokauszt legitím használatának körébe”.³¹³

A holokauszt metaforikus használatára az egyik legellentmondásosabb példa Sylvia Plath *Lázárasszony* című drámai monológja. A lírai én épp öngyilkossági kísérlete után lábadozik, amelyért egymás után hibáztatja a különféle hímnemű szereplőket, akiket „Herr Doktor”, „Herr Hóhér”, illetve „Herr Úristen, Herr Lucifer” néven szólít meg.³¹⁴ Ennek megfelelően saját állapotát a holokausztirodalom tárházából vett képekkel érzékelteti: „bőröm / Mint náci lámpaernyő ég”, „Arcom remek, ránctalan / zsidó vászon”, „Égek és pergek [...] Hamu, hamu – [...] Hús, csont, nincs ott semmi több – / Egy darab szappan, / Karikagyűrű és / Aranytömés.”³¹⁵ Számos nagy tekintélyű szerző botránkozott meg Plath versén; véleményükből Jacqueline Rose közöl válogatást:

„A metafora nem helyénvaló... Nem akarom a holokausztot kiemelni a művészet hatásköréből. Adorno tévedett – a holokauszt után, sőt a holokausztból is lehet költészetet teremteni... Ehhez azonban kemény munkára és a lélek ritka forrásaira van szükség. A pokoli tárgy ismerőségének érzését ki kell érdemelni, ahelyett, hogy eleve adott-

³¹³ Efraim SICHER, *The Holocaust Novel*, Routledge, New York, 2005, xvii.

³¹⁴ Sylvia PLATH, *Lázárasszony*, ford. GERGELY Ágnes = *Amerikai költők antológiája*, szerk. FERENCZ Győző, Európa, Budapest, 1990, 826, 827.

³¹⁵ *Uo.*, 824, 826.

nak tekintetnénk. Az a benyomásom, hogy Sylvia Plath nem érdemelte ki, nem tartotta tiszteletben saját tapasztalatainak összemérhetetlenségét mindazzal, ami történt.” [...] Wieseltier kritikája nem egyedüli vélemény. Joyce Carol Oates hozzá hasonlóan tiltakozik az ellen, ahogy Plath „újsághírek főcíméből kiragadott [...] metaforákat használ saját gyötrelmeinek leírására”; Seamus Heaney szerint a „*Lady Lazarushoz* hasonló versekben Plath az általánosabb értelmű kulturális utalást saját, indulatosan öngazoló céljaira fogja igába”; Irving Howe szemében a párhuzam „rettenetes, teljesen aránytalan”; Marjorie Perloff pedig Plath nációkra tett utalásait „üres és ripacskodó, olcsó fogásnak, topikus csapdának” érzi, olyan „eszköznek, amelynek célja álcázni az őt tartalmazó vers igazi, személyes jelentését”.³¹⁶

Mindük közül leginkább Heaney-vel értek egyet, aki azért kritizálja Plath-ot, mert a szerző a holokauszt motívumait úgy használja, mintha problémátlan képek lennének, amelyek anélkül közvetítik a beszélő személyes érzéseit, hogy önmagukban különösebb figyelmet érdemelnének. Ez a megközelítés a holokausztra megmerevedett klisék készleteként tekint, amely a múlthoz tartozik, így a jelenre vonatkozóan nem kell már foglalkozni vele; ez egyszerre jelenti annak veszélyét, hogy elfeledkezünk a történelmi események és áldozatok kivételességéről, és azét, hogy ismét elkövetjük a múlt narratívái által produkált hibákat épp azért, mert múltként kezeljük őket.

³¹⁶ Jacqueline ROSE, *Daddy = Bloom's Modern Critical Views. Sylvia Plath*, szerk. Harold BLOOM, Infobase Publishing, New York, 2007, 22.

Adrienne Rich *Jom Kippur, 1984*³¹⁷ című verse az üldöz-
tetés témakörét tekintve sokkal kiegyensúlyozottabb mű-
nek tűnik. Ez a szöveg hosszú töprengés, amely személyes
példák, filozófiai elmélkedések és irodalmi utalások során
keresztül keresi a választ az első sorban feltett kérdésre: „Mi
egy zsidó magában?”³¹⁸ A kérdés már önmagában is öniro-
nikus, amikor egyszerre állítja és tagadja a zsidó identitást,
hiszen annak, hogy az embert akár maga, akár más egy cso-
port tagjának tekintse, előfeltétele a meghatározó csoport
létezése. Csakhogy Rich a magányt hangsúlyozza, vagyis
a bármely más ember vagy közösség hiányát, ezzel előtérbe
hozva az általában vett lírai versek mélyén lapuló ellentmon-
dást: nevezetesen azt, hogy ezek a lírai én legbensőségesebb
vélekedéseinek adnak hangot, amelyeket a szerző a legtá-
gabb értelemben vett nyilvánosság elé tár. Így tehát a költő
kezdő retorikai kérdése egyszerre hozza létre a lírai ént, és
kérdőjelezi meg az identitásával kapcsolatos egyetlen exp-
licit információt. Rich ezt a stratégiát következetesen vé-
gigviszi a versen az első „éntől”, amely nem a vers beszélő-
jére utaló, egyes szám első személyű névmás, hanem idé-
zet egy másik versből, Robynson Jeffers írásából, egészen
a megosztott magány grammatikai oximoronjáig: „amikor
a lelkünk egymásba török, arab és zsidó, a törzseken belül
magányunktól üvöltve”.³¹⁹ Plath-hoz hasonlóan Rich is a
holokauszt képanyagából építkezik: „meg kell védenem /
a szögesdrót és a fényszórók magányát, a túlélő végső

³¹⁷ Adrienne RICH, *Jom Kippur = Adrienne Rich's Poetry and Prose. A Norton
Critical Edition*, szerk. Barbara CHARLESWORTH GELPI – Albert GELPI,
Norton, New York, 1993, 124 – 127.

³¹⁸ Adrienne RICH, *Jom Kippur*, ford. SZLUKOVÉNYI Katalin, Jelenkor
2010/1., 42.

³¹⁹ *Uo.*, 44.

megoldását / van-e választásom?”³²⁰ Dramaturgiája azon-
ban egészen más. *A Lázárasszony* tetőpontján a női hang
bosszúja győzedelmeskedik a férfi ellenségén: „A hamuból
/ Egy vörös hajú nő kikel, / És férfit fal, ha férfi kell.”³²¹
Rich ellenben teljesen elutasítja a bosszú teljes paradigmá-
ját, hiszen az további bosszúhoz vezetne, amely az ellenség
vesztére tör. *A Jom Kippur, 1984* beszélője nem remél meg-
könnyebbülést semmiféle bűnbak kijelölésétől, mindegy,
hogy az illető férfi, nő, zsidó, arab, isten vagy Lucifer:
„a fegyveres teherautó, ami Utahban vagy a Golán fennsík
egyik leágazásánál parkol / nem az, amire gondolok”.³²²

Az ő látomásában „a nők és a férfiak egyaránt szenvedők,
éppúgy, mint a zsidók, a feketék és a homoszexuálisok”.³²³

a fiatal tudós, akit nyáresti sétája közben lelőttek az egye-
tem kapujánál, díjai, tanulmányai, semmi, semmi sem se-
gített azon, hogy fekete
a zsidó nő, aki azt képzelte, hogy megmenekült a törzs
elől, kirekesztése törvényei elől, a férfiak elől, akik túl
szentek hozzá, hogy a kezét megérintsék; a zsidó nő, aki
hátat fordított *Midrásnak* és *micvának* (de *chait* visel két
melle közt egy szíjon), egyedül kirándult
és a sziklák lábánál találtak rá, a hátába horogkereszt ha-
sítva (melegként vagy zsidóként halt meg?)³²⁴

³²⁰ *Uo.*, 43.

³²¹ PLATH, *Lázárasszony*, 827.

³²² RICH, *Jom Kippur*, 43.

³²³ Julien S. MURPHY, *The Look in Sartre and Rich = The Thinking Muse. Femi-
nism and Modern French Philosophy*, szerk. Jeffner ALLEN – Iris Marion
YOUNG, Indiana University Press, Bloomington, 1989, 110.

³²⁴ RICH, *Jom Kippur*, 43.

A lírai szöveg egyértelműen az áldozatokkal azonosul, a cím önironikusan mégis a Jom Kippur zsidó ünnepére utal, a Bűnbánat Napjára, amikor az ember feladata saját, mások ellen elkövetett bűneinek átgondolása, nem pedig azoké a bűnöké, amelyeknek ő maga lett áldozata, azaz az ünnep az önvizsgálatra és nem a bosszúra szólít fel. Az is igaz azonban, hogy a Jom Kippur a közösségi bűnbánat ünnepe, és Rich költeménye épp közösségi önvizsgálatra szólítja fel az olvasót. Plath felkiáltójeleit Richnél kérdések váltják fel, amelyek békére törekednek, bár a kielégítő válaszok nyugtalanító hiányára is rámutatnak. Emellett a szerkezet a különféle kisebbségi narratívák egymás mellé helyezése révén a mélyebben rejlő ellentmondásokat is felfedi. A homoszexualitást például tiltja az ortodox judaizmus, miközben a náci mind a zsidókat, mind a homoszexuálisokat üldözték, így hát a provokatív kérdés, hogy „melegként vagy zsidóként halt meg?” olyan választ követel, amely túlmutat a már létező és nyilvánvalóan tévesnek bizonyult fogalmi kereteken.

A követelést erősíti Whitman költészetének intertextuális megidézése, amint azt Adrienne Rich maga világítja meg *A Jom Kippur 1984 keletkezéstörténete* című esszéjében. A 75. sorban említett szajkó utalás Whitman sorára: „A szajkó torkából zenei csattogás”,³²⁵ és a szajkó, amely fajtájának angol nevét arról a szokásáról nyerte, hogy más madarak hangját utánozza, önmagában is önironikus kép. Ennek megfelelően Rich bűnlajstroma:

³²⁵ Adrienne RICH, *The Genesis of Yom Kippur = Adrienne Rich's Poetry and Prose*, 256. A Whitman-idézethez lásd: Walt WHITMAN, *A bölcső végtelen rengéséből*, ford. WEÖRES Sándor = Uó., *Fűszálak*, Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955, 177.

a buzi, akit a jeges folyóba rúgtak, a nő, akit kirángattak parkoló kocsijából a ködlepthez hegyen, megerőszkolták és megkéselték” és így tovább, maga is whitmani katalógus, amely az amerikai tájat és városokat benépesítő, különféle embereket nevez meg. [...] Ez az erőszak Amerikája, az az Amerika, amely különbözőségük alapján alázza meg embereket. Maga Whitman ünnepelte ezeket a különbségeket.³²⁶

Ekképp Rich úgy ad hangot a kortárs Amerika iránt érzett elégedetlenségének, hogy ironikusan épp a nagy amerikai költőelőd, Whitman által létrehozott költői formát megidézve fejezi ki aggodalmát, hogy „ez nem az az Amerika, amelyre Whitman gondolt, amelyet verseiben megteremt”.³²⁷

Isaac Deutscher *Ki a zsidó?* című esszéjében hasonlóképp az identitás revíziójára szólít fel. Ő a különböző zsidó identitások alapvető közös tényezőjét kisebbségi pozíciójukban látja, és a gondolatot önironikusan egy másik kisebbség, az Afrikából Amerikába vitt rabszolgák sorsának metaforájával világítja meg. Csakhogy Deutscher nem áll meg a rabszolgaság közhelyének illusztrációszerű felelőletésénél, készen és befejezettek tekintve azt a narratívát. Ehelyett invitálja az olvasót, hogy vizsgálja meg alaposabban a két közösség bonyolult viszonyrendszerében rejlő ellentmondásokat.

A zsidó az amerikai vagy a szovjet társadalomban? [...] Mindezekben a társadalmakban eltérő a zsidó helyzete. Mi a közös nevezője az ily eltérő körülmények közt élő zsidók viselkedésformáinak, szerepeinek és feladatainak?

³²⁶ RICH, *The Genesis of Yom Kippur*, 256.

³²⁷ Uó.

[...] Az Egyesült Államokban [...] egy zsidó mindig is tudatában van annak [...] hogy a Nagy Demokráciának ő a „másik” négere: a fehérbőrű néger. És milyen gyakran veri ezt le épp a fekete bőrű négeren: a déli államokban igen gyakran épp a zsidók tartoznak az alá-fölérendeltségi viszonyok legfanatikusabb védelmezői közé. Mennyire bonyolult az érzelmek, félelmek, előítéletek és a rasszista önteltség e bonyodalmai közepette megtalálni saját identitásunkat?³²⁸

A száműzött nyelv című esszégyűjteményének bevezetőjében Kertész Imre indirekt stratégiával közelíti meg az identitás témáját, amely hasonlít Deutscher főntebb idézett álláspontjához. Kertész így fogalmaz: „Szeretem Ciorannak azt a mondatát, amely szerint főként zsidókkal tud igazán szót érteni, mert akárcsak a zsidók, ő is »kívül érzi magát az emberiségen«: soha még ilyen pontos megfogalmazása az állapotnak, amelyben évtizedekig éltem”.³²⁹ Kertész egész életművére nézve meghatározó a holokausztémény, mégis – vagy talán épp ezért – ódzkodik a zsidó identitásra vonatkozó klisék egyszerű átvételétől. Ehelyett a vendégszöveg technikájával önironikus távolságot teremt a mondat magját képező állítástól, hogy szintén zsidóként, „akárcsak a zsidók, ő is »kívül érzi magát az emberiségen«”. Gondosan megválasztott forrása Cioran, a román származású filozófus, aki karrierje tekintélyes hányadát töltötte szülőföldjétől távol, Franciaországban, ami párhuzamba állítható Kertész-szel – aki szintén külföldön, Berlinben élt évtizedeken át –,

³²⁸ Isaac DEUTSCHER, *Who is a Jew? = The Non-Jewish Jew and Other Essays*, Merlin Press, London, 1981, 43.

³²⁹ KERTÉSZ Imre, *A száműzött nyelv*, Magvető, Budapest, 2001, 5–6.

és visszaul a száműzetésnek a könyv címében megidézett fogalmára. Ráadásul a második világháború kontextusában – amely nemcsak Kertész minden könyvében kísért ott állandóan, hanem a kelet-európai közbeszédben, *A száműzött nyelv* megírása és publikálása idején is – a román Cioran a magyar Kertész ellenségének számított. Sőt mi több, a fiatal Cioran az 1930-as években szimpatizált a faszizmussal.³³⁰ Így hát Kertész mondatában a sztereotipikus zsidók éppúgy, mint korábbi ellenségeik vagy a háborús konfliktus szerencsésnek tartott túlélői mind *kívül érzi magukat az emberiségen*, függetlenül attól, hogy Romániában, Magyarországon, Franciaországban vagy Németországban élnek-e a huszadik század második felében. De ha bárki a barikád bármelyik oldalán és bármelyik pillanatban bárhol Európában kívülállónak érzi magát, akkor felmerül a kérdés, hogy ki érezheti magát a körön belül? A többszörös rétegzettségnek köszönhetően Kertész egyszerre állítja és kérdőjelezi meg saját, kívülállóként definiált zsidó identitását, miközben általában vett kételyeket ébreszt, hogy bárkinek az identitása meghatározható-e születése, lakhelye, foglalkozása vagy bármely más tényező alapján. Mondatának megértéséhez az olvasónak gondosan és alaposan újra kell gondolnia számos, az identitásra vonatkozó sztereotípiát, amelyek a világháborús Európa kontextusából erednek.

A fenti, igen eltérő példák azt hivatottak illusztrálni, hogy a többi kisebbség kontextusában újragondolt zsidó identitás a zsidó irodalom olyan témája, amely gyakran vezet öniironikus megfogalmazáshoz. Következésképp e fejezet alfeje-

³³⁰ Dan STONE, *The Holocaust, Fascism and Memory. Essays in the History of Ideas*, Palgrave MacMillan, New York, 2013, 11.

zetei a változatos helyzetekben egymás mellé kerülő zsidó identitás és más kisebbségi identitások ábrázolásának viszonyait vizsgálják. Izrael esetében az elnyomott kisebbség pozíciója – a zsidók által elszenvedett üldöztetés, amely Izrael állam alapításának történelmi háttere – és az elnyomó többség – a palesztinokhoz való viszony – a zsidó identitáson belül egyesül. Az afrikai amerikai és zsidó amerikai identitásokról szóló alfejezet e két, eltérő háttérű, de gyakorta hasonló törekvésekkel bíró amerikai kisebbségi csoport közti párhuzamokra fókuszál. Végezetül az utolsó alfejezet központjában két különböző, sőt, gyakran ellentétes érdekű kisebbségi pozíció egyetlen egyéni belüli egybeesése áll, nevezetesen a feminista elemeket vizsgálom a zsidó írók sajátos zsidó környezetben játszódó írásaiban. Mindegyik esetben a kisebbségi pozíció, amely a zsidó amerikai identitás kulcseleme, kettős kontextusban jelenik meg, ahol az ellenpont szerepét az afrikai amerikai megfelelő, a palesztin ellenfél vagy az azonos beszélőn belüli, feminista álláspont tölti be. Az efféle ellenmondásos helyzetekből fakadó kérdések és dilemmák eredményeképp gyakran bizonytalan a narrátor, illetve a szereplők identitása, továbbá a történetmesélés fokozottan önreflektív, és a narratív stratégia önironikus lesz.

Az adott témákról folyó diskurzus természetesen messze nem egyoldalú. A számtalan példa közül csupán egyet kiemelve hadd említsem meg Toni Morrisont, aki rabszolgaságról szóló regényének mottójával szintén csatlakozik e vitákhoz. „Többen úgy olvassák *A kedves* elején a dedikálást annak a »Több mint hatvanmillió«-nak, akik meghaltak az Afrikából Amerikába vezető úton és a rabszolgaságban, mint egy összehasonlító utalást a holokauszt hatmillió ál-

dozatára”.³³¹ Vagyis a kép csupán úgy lehetne teljes, ha a fenti témákat palesztin, afrikai amerikai és nem zsidó feminista vagy zsidó, de nem feminista szerzők nézőpontjából is részletesen megvizsgálánánk. A második téma kapcsán pedig nyilván említést érdemelne az afrikain kívül a többi amerikai kisebbség – olaszok, írek, kínaiak stb. – viszonya az USA-ban élő zsidókhoz, és viszont. E művek azonban igen távol esnének a jelen könyv területétől, így egy másik írás keretei közt lehetne rájuk sort keríteni.

³³¹ Sam DURRANT, *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning*, State University of New York Press, Albany, NY, 2004, 4. A Morrison-idézet forrása Toni MORRISON, *A kedves*, ford. M. NAGY Miklós, Novella, Budapest, 1987, 3.

5.2. Identitás és politika a diaszpórában és Izraelben

„Kinek a zsidó létélménye?” – kérdezik Gold barátai és rokonai, amikor elmondja nekik, miszerint felkérték, „hogyan írjon a zsidó létélményről”.³³² Joseph Heller regénye, a *Gold a mennybe megy*³³³ főhőse maga is szkeptikus a feladatot illetően.

Hogy tudnék én a zsidó lét élményéről írni – tette fel magának a kérdést a vonaton, útban hazafelé New Yorkba –, amikor azt se tudom, hogy az micsoda? Halvány fogalmam sincs, hogy mit írjak róla. Mi a csudát jelentett számomra a zsidó lét élménye? Azt hiszem, soha nem találkoztam igazi antiszemítával. Coney Islanden, ahol felnőttem, mindenki zsidó volt, akit csak ismertem. [...] A háztömbünkben lakott egy német vezetéknévű ír család, és az osztályban mindig akadt néhány olasz vagy skandináv gyerek, akiknek a zsidó ünnepeken is kellett menniük az iskolába, ezért üldözötteknek látszottak. Akkoriban sajnáltam is őket, mert *ők* voltak a kisebbség.³³⁴

Gold apja szintén megkérdőjelezi fia kompetenciáját. „Mit tud *ő* arról, hogy milyen zsidónak lenni? – ordította. Még csak nem is Európában született.”³³⁵ Heller játékos humora,

³³² Joseph HELLER, *Gold a mennybe megy*, ford. SZILÁGYI Tibor, Európa, Budapest, 1984, 12.

³³³ Joseph HELLER, *Good as Gold*, Simon & Schuster, New York, 1979.

³³⁴ HELLER, *Gold a mennybe megy*, 11.

³³⁵ *Uo.*, 29.

ahogy a kisebbségi helyzetet kifordítja azáltal, hogy a perspektívát az általában vett amerikai társadalom szintjéről a New York-i kerület helyi milieu-jére szűkíti, megerősíti a jelen fejezet bevezetőjében állítottakat, miszerint a kisebbségi pozíciót általában a zsidó identitás alapvető elemének szokás tekintetni. A regény egész első része, *A zsidó lét élménye* pedig önironikusan épp azt illusztrálja, amiről a 2.2 fejezetben a zsidó amerikai irodalom definíciós kísérlete kapcsán írtam, miszerint nincs egyetlen általános, határozott, végső „zsidó létélmény”. Heller összes szereplője, aki bekapcsolódik az erről a témáról folytatott párbeszédbe, ragaszkodik hozzá, hogy ahány zsidó ember megszólal, annyiféle zsidó élményről fog beszámolni.

A zsidó identitás lényegesen eltér Európában és Amerikában, a diaszpórában vagy Izraelben élő személy esetén, egyszersmind e perspektívák mindegyikét folyamatosan megkérdőjelezi a többi zsidó megközelítés, illetve helyi politikai kontextusuk egyaránt. Cynthia Ozick már idézett, *Egy új jiddis felé* című beszédét – amelyet eredetileg egy izraeli konferencián adott elő – egy Európában született zsidó szerzőtől, George Steinertől vett idézettel kezd, aki „a Száműzetést kínálta metaforaként a Zsidó Lényeg számára, önmagát pedig a Száműzetés metaforájaként”.³³⁶ Steiner, akárcsak a fiktív Gold apja, az európai diaszpórát tekinti az autentikus zsidó identitás forrásának. Ezzel szemben Ozick az amerikai zsidóság mint a második világháborút túlélő legnagyobb zsidó közösség jelentőségét emeli ki a hagyomány fenntartásában. Ismét más megközelítést vázol fel Hannah Hever, akinek *Irodalmi terek feltérképezése*.

³³⁶ OZICK, *Toward a New Yiddish*, 154.

Territórium és erőszak az izraeli irodalomban című esszéje szerint „a feszültség a zsidó etnikai kontinuitás és a cionista diszkontinuitás”³³⁷ között rejlik.

Egyfelől ott van nekünk a zsidó kontinuitás története, a zsidó népé, amely földjére visszatér, és a territorializáció folyamatán megy át. Másfelől ezzel párhuzamosan ott a másik történet a törésről és a lázadásról: az, ahogy a héberek elutasítják a diaszpórában élő zsidót. Az „új zsidó”, az újonnan territorializált héber, igyekszik levetni zsidó múltját, hogy felvehesse az izraeli állampolgárságot.³³⁸

A zsidó identitások ezen bonyodalmas térképén Heller szatirikus képet fest az asszimilált amerikai zsidó Bruce Goldról, aki az amerikai politika terén próbál sikert aratni. Mégis, Bruce barátja, Ralph, amikor állást ajánl neki a Fehér Házban, mindjárt az első pillanatban emlékezteti is zsidó identitására.

– Ezért jó, hogy zsidó vagy.

A zsidó szó mennydörögve zuhan rá Gold összes érzékeire.

– Miért, Ralph? – sikerült végre kinyögnie. – Mire jó nektek, ha valaki... zsidó?

– Ez mindkét végén megkönnyíti a dolgot – magyarázta Ralph anélkül, hogy megváltozott volna a hangja. – Most népszerűek a zsidók, és az emberek nem szívesen tiltakoznak ellenük. És egy zsidótól mindig jó érzés megszabadulni, valahányszor a jobbszárny azt kívánja tőlünk.³³⁹

³³⁷ Hannah HEVER, *Mapping Literary Spaces. Territory and Violence in Israeli Literature = Mapping Jewish Identities*, szerk. Laurence. J. SILBERSTEIN, New York University Press, New York – London, 2000, 205.

³³⁸ *Uo.*

³³⁹ HELLER, *Gold a mennybe megy*, 51.

Mégis, a politika ironikusan önellentmondásos retorikája nemcsak a zsidókra vonatkozik Heller paródiájában; az ál-szentséget a politikai élet általános jellemzőjeként leplezi le.

– Mit kellene csinálnom?

– Amit csak akarsz, amíg a politikánkat támogatótandó azt mondod, és azt teszed, amit mi diktálunk, akár egyetértesz velem, akár nem. Szóval mindent. Tökéletesen szabad kezet kapsz.

Gold megzavarodott.

– Engem nem lehet megvásárolni, Ralph – mondta finnyásan.

– Ha meg lehetne, nem kellenél nekünk, Bruce – válaszolta Ralph. – Ez az elnök nem bólintójánosokat akar. Mi független, gerinces embereket akarunk, akik minden döntésünkkel egyetértenek, miután meghoztuk őket.³⁴⁰

A *Gold a mennybe megy* elején ott a fiktív műveknél megszokott, felelősséget elhárító sablon, amellyel Heller idézőjelek közé teszi gyilkos szatírját: „Ez a könyv teljes mértékben a képzelet szüleménye. A nevek, szereplők, helyek és események vagy a szerző képzeletének szülöttei, vagy fiktív módon használja őket. Bármely hasonlóság tényleges eseményekkel vagy helyekkel vagy élő, illetve holt személlyel teljesen a véletlen műve.”³⁴¹ Másfelől a mottó önironikusan ellentmond a realitás és fikció közt épp megteremtett távolságnak: „Ajánlom ezt a könyvet néhány derék famíliának és számos mit sem sejtő barátunknak, akiknek segítségével, beszélgetései és élményei oly nagy szerepet játszanak benne.”³⁴²

³⁴⁰ *Uo.*, 50.

³⁴¹ *Uo.*, 3.

³⁴² *Uo.*, 5.

Philip Roth nagyon hasonló játékot űz, épp csak megfordítva *A Shylock-hadművelet* című regényében, amelynek témája egy olyan hadművelet, amelyben a narrátor-főszereplő Roth a fikciós keret szerint az izraeli titkosszolgálat ügynökeként vett részt. A könyv végén az elbeszélő izraeli kapcsolattartója, Smilesburger megpróbálja meggyőzni, hogy könyve elejére tegye ki a háritó szöveget a nemzetközi diplomácia követelményeire tekintettel. Roth elutasítja a javaslatot, azt állítja könyvéről, hogy dokumentum, és a politikai dilemmát azzal oldja fel, hogy kihagyja a magára a hadműveletre vonatkozó részleteket. Így a regény a hadműveletet megelőző eseményekre koncentrál, amelyek során a főhős belebonyolódik az akcióba, ami aztán ironikusan kimarad a szövegből. Ez az önironikus játék, amit a könyv elemeinek valódiságával folytatnak, mindkét szerző esetén fokozza a legprovokatívabb megjegyzések metszően szarkasztikus hatását.

Sylvia Barack-Fishman írja *A szív hazái. Izrael és a zsidó identitás az amerikai zsidó prózában* című tanulmányában:

Roth zsidó szereplői számára *Az Ellenélet* és *A Shylock-hadművelet* című könyvekben a személyes identitás benső-ségesen összekapcsolódik a zsidó identitással és Izraellel. Könyveiben – ahogy a valóságban is – a világi és hagyományörző zsidók mindegyike Izraelben és Amerikában nagyon eltérő feltételezésekkel él azt illetőleg, hogy mi tesz egy zsidót zsidóvá.³⁴³

³⁴³ SYLVIA BARACK-FISHMAN, *Homelands of the Heart. Israel and Jewish Identity in American Jewish Fiction = Envisioning Israel*, Indiana University Press & Magnus Press, Ben Gurion University, Bloomington & Jeruzsálem, 1996, 282.

Ezeket az identitásra vonatkozó dilemmákat illetőleg felmerülő, lehetséges álláspontokat különböző szereplők fogalmazzák meg *A Shylock-hadművelet*ben. Az első személyű elbeszélő és főhős, Philip Roth testesíti meg az asszimilálódott zsidó amerikai szerzőt, aki erősen emlékeztet a dokumentumszövegekből ismert Philip Rothra. Önironikus módon ellenfele szintén Philip Rothnak nevezi magát. Ez utóbbi figura a palesztin ügy elkötelezett híve, aki saját doktrínáját, a diaszporizmust hirdeti, amely „a zsidókérdés vég-ső megoldását”³⁴⁴ ígéri. A doktrína a cionizmus ironikus kifordításaként azt állítja, hogy az izraeli-palesztin konfliktus csak úgy oldható meg, ha az izraeli zsidók hazatérnek eredeti, európai diaszpórabeli hazáikba. A harmadik zsidó álláspontot a Moszad ügynöke fogalmazza meg, aki először Izraelbe anyagilag támogató amerikai milliomosként, Smilesburger néven mutatkozik be Roth-nak. Végül a palesztin álláspontot szintén Roth egyik barátja, főiskolás korából megmaradt ismerőse, George Ziad képviseli, aki „Dosztojevszkij- és Kierkegaard-tanulmányokra Chicagóba iratkozott, harvardi végzettségű egyiptomi”, és visszatért Izraelbe, hogy ott „nem [...] kődobáló arab [...] [hanem] szavakkal dobáló arab”³⁴⁵ legyen.

Strukturálisan *A Shylock-hadművelet* egy sor önironikus hasonmáson, párhuzamon és kettéváláson alapul. Maga a cím is egy önmagát gúnyoló utalás Shakespeare darabjára, *A velencei kalmár*ra, amely megvető képet rajzol zsidó címszereplőjéről, Shylockról. Roth, a narrátor és az ő hasonmása, akit a narrátor Moishe Pipiknek nevez, és akit a többi szereplő egy darabig rendre összetéveszt Roth-tal, értelmezhető

³⁴⁴ ROTH, *A Shylock-hadművelet*, 41.

³⁴⁵ *Uo.*, 126, 128.

– és a regény egy adott pontján az elsődleges Roth így is értelmezi magukat – egy skizofrén személyiség két aspektusaként: „az én Pipikem nem egyéb, mint a Szatíra Szellem hús-vér alakban, aki az íróság szatíráját játssza!”³⁴⁶ „A leftymáló, tréfásan értelmetlen név – amely szó szerinti fordításban Köldök Mózeszt jelent”³⁴⁷ Roth gyermekkori emlékeiből ered, amikor a nagybátyja és más rokonai a rosszkaldó gyerekeket vagy a felnőtt bajkeverőket Moische Pipiknek nevezték. Csakhogy a név nem csupán alsóbbrendűséget implikál, de Mózesre is utal, aki az isteni törvényeket közvetítette a zsidó népnek. Így Roth egyszerre megveti és csodálja Pipiket. „Pipik, ki küldött hozzám szükségem órájában? Ki ajándékozott meg veled? Tudod, mit mondott Heine? Van Isten, és a neve Arisztophanész. *Té* vagy rá a bizonyosság. Arisztophanészhoz kellene könyörögni a Siratófalnál – ha ő volna Izrael Istene, naponta háromszor járnék héderbe.”³⁴⁸

Hasonlóképp a palesztin Ziad is meghasonlottnak érzi magát. Bár amerikai iskolaévei idején elege volt abból, ahogy apja az arab hagyományért rajongott, kötelesnek érzi magát, hogy apja halála után átvegye annak helyét, és végül látja, amint a felesége és fia elmenekül a nyomorúságok elől, amelyek a küldetése miatt szakadnak a nyakukba – éppolyan iszonyodás hajtja a menekülésüket, mint amelyet ő érzett gyerekkorában.

Roth végkövetkeztetése szerint: „arra gondoltam, hogy az egyetlen fiú, akit eddig Nagy-Izraelben láttam és *nem* állt konfliktusban az apjával, az ifj. John Demjanjuk volt.

³⁴⁶ *Uo.*, 214.

³⁴⁷ *Uo.*, 122.

³⁴⁸ *Uo.*, 220.

Ott kizárólag harmónia létezett”.³⁴⁹ Konklúziója erősen ironikus, hiszen a regény másodlagos cselekményszálaként épp zajlik az idősebb John Demjanjuk pere második világháborús bűnei tárgyában, ami így az elsődleges cselekményszál, amely az Első Intifáda idején játszódik, a holokauszt történelmi kontextusába helyezi. Demjanjuk maga is kettős személyiség, mivel vagy tévesen azonosítják a korábbi rettgett őrrrel a náci koncentrációs táborokból – ahogy ő maga állítja –, és ebben az esetben ő csupán szerencsétlen hasonmása a valódi tömeggyilkosnak; vagy mindkettő egy és ugyanaz a személy – ahogy vádlói állítják –, és ebben az esetben későbbi személyisége, a szeretetre méltó amerikai nagypapa teljesen szétválk a korábbitól, aki a háborús bűnököt elkövette. Következésképp az ifjabb John Demjanjuk látszólag eltökélt hite apja ártatlanságában vagy együgyűségnek vagy szimpla hazugságnak tűnhet a többi szereplő történetének fényében, akik szembesülnek életük kétértelműségeivel.

Miért nem lehetnek a zsidók egyetlen nép? Miért kell a zsidóknak szemben állniuk egymással? Miért kell konfliktusba kerülniük önmagukkal? Mert a széthúzás nemcsak zsidó és zsidó között van – hanem minden egyes zsidón belül is. Létezik a világon sokarcúbb személyiség? Nem azt mondom, hogy megosztottak. Megosztott, az semmi. Még a gojok is megosztottak. De minden zsidón belül egész zsidó *banda* van. A jó zsidó, a rossz zsidó. Az új zsidó, a régi zsidó. A zsidókat szerető, a zsidókat gyűlölő. A gojbarát, a goj ellensége. Az arrogáns zsidó, a sérült

³⁴⁹ *Uo.*, 181.

zsidó. A kegyes zsidó, a betyár zsidó. A faragatlan zsidó, a finom zsidó. A dacos zsidó, a béketűrő zsidó. A zsidó zsidó, a zsidótlanodott zsidó. Folytassam? Én fejtem ki a zsidót mint szimmetrikus törmelékek háromezer éves halmazát – olyasvalakinek, aki a nemzetközi irodalom vezető zsidológusaként gazdagodott meg? Csoda, hogy a zsidó mindig vitatkozik? Ő maga egy vita, testet öltve!³⁵⁰

Roth fenti, gazdagon burjánzó retorikája önironikusan működik. Egyfelől a „zsidó” szó ismétlése látszólag azt hangsúlyozza, hogy Roth állítása a zsidó népről és önmagáról mint a csoport egyik tagjáról ad képet. Másfelől ugyanez az ismétlés a tulajdonnevet fokozatosan névmási szintre fokozza le, míg a bekezdés közepén sorakozó általános jelzők, mint a jó, rossz, új, régi stb. leleplezik, hogy Roth megfigyelései gyakorlatilag bárkire érvényesek lehetnek, etnikumtól függetlenül, akinek csak van bátorsága szembenézni saját bizonyult és ellentmondásos természetével és örökségével.

A törés a regényben nem csupán a két cselekményszál, illetve a két történelmi kontextus szintjén vagy a szereplőkön belül jelentkezik, hanem a képzeletbeli versus a valódi fogalmát tekintve is. Roth nemcsak saját könyve műfajával játszik – hogy az memoár-e vagy fikció –, hanem ezt a témát *A Shylock-hadművelet* számos más elemében is felveti. Két alternatív befejezést kínál a saját történetéhez, jelezve minden fikció önkényességét. Leon Klinghoffer – egy palesztin terroristák által megölt zsidó férfi – állítólagos naplói előbb feltűnnek, majd később kiderül róluk, hogy hamisítványok. Továbbá színre lép Roth unokatestvére, a holo-

³⁵⁰ *Uo.*, 363–364.

kauszt túlélő Apter is, aki Jeruzsálem utcáin él abból, hogy a helyi nevezetességekről festett képeit árulja.

A történeteiben Aptert valósággal naponta meglopják, leköpi, becsapják, sértegetik, megszegyenítik, és ezek az emberek, akik az unokatestvéremet bántják, rendszerint tábori túlélők. Vajon hitelesek és igazak-e a történetei? Én ugyan sohasem firtatom valóságosságukat. Inkább irodalomnak veszem, amely, mint általában az irodalom, fölszereli a mesélőt az elmondhatatlan igazságát felszínre segítő hazugsággal.³⁵¹

Igazság versus fikció eldönthetetlen kétértelműségeit hangsúlyozva, valamint jelezve, ahol a kettő határai összemosódnak, Roth a regény középpontjába az identitás problémáját helyezi: a zsidó identitáson belüli törést a palesztinok és zsidók közt Izraelben folytatott küzdelem kontextusában.

A konfliktusok értelmezhető két nagy narratíva ütközéseként. Egyfelől ott vannak a holokauszt áldozatai – és más, nem ritka időszakoké, amikor a zsidóságot mint kisebbséget üldözték Európában –, akik jogosan keresnek olyan földet, ahol biztonságban érezhetik magukat. Másfelől ott vannak az Izraelben élő palesztinok, akik a cionista mozgalom eredményeképp maguk kerülnek az üldözött kisebbség szerepébe. A kettéhasadt együttérzés és így a meg-hasadt identitás problémáját több egyéb szöveg között Elie Wiesel is megfogalmazza Nobel-díjátadón mondott beszédében, amelynek első bekezdésében a holokauszt áldozataival azonosítja magát, azután azonban a palesztin áldozatok iránti együttérzésének ad hangot.

³⁵¹ *Uo.*, 57.

Ez a megtiszteltetés a túlélőknek és gyermekeiknek jár, és rajtunk keresztül a zsidó népnek, amelynek végzetével mindig is azonosultam. [...] Az emberi jogokat minden kontinensen sérelmek érik. Több ember él elnyomásban, mint szabadon. Hogy lehetne az ember érzéketlen nyomorúságuk iránt? Bárhol bukkan fel az emberi szenvedés, az mindenütt, minden férfit és nőt érint. Ez a palesztinokra is vonatkozik, akiknek szenvedésére érzékeny vagyok, de akiknek módszereit, ha erőszakhoz vezetnek, elítélem. Az erőszak nem válasz. A terrorizmus a válaszok legveszélyesebbike. Frustráltak, ami érthető, és valamit tenni kell. A menekültek és nyomorúságok. Gyermekeik és félelmeik. A talajvesztettek és reményfosztottságuk. Valamit tenni kell a helyzetükért. Mind a zsidó nép, mind a palesztin nép túl sok fiát és lányát veszítette el, és máris túl sok vér ömlött.³⁵²

*A Shylock-hadművelet*ben hasonló gondolatokat fogalmaz meg önironikus módon épp a Moszad ügynöke, Smilesburger, aki a posztkoloniális kritikából ismerős megállapításokat ismétli.

Amit mi elkövettünk a palesztinok ellen, az kegyetlenség. Hontalanná tettük és elnyomtuk őket. Száműztük, vertük, kínoztuk és gyilkoltuk őket. A zsidó állam foganatásának napja óta elszántan arra törekedett, hogy megszüntesse a palesztin jelenlétet a történelmi Palesztinában, és elkobozza az őshonos nép földjét. A palesztinokat el-

³⁵² Elie WIESEL, Nobel-díjátadó beszéd, Oslo, 1986. december 10. <http://www.pbs.org/eliewiesel/nobel/>.

kergették, szétszórták és leigázták a zsidók. Hogy zsidó államot csináljunk, elárultuk a történelmünket – ugyanazt követtük el a palesztinok rovására, amit a keresztények követtek el miellenünk: módszeresen átalakítottuk a palesztinokat a megvetett és alávettett Mássá, így megfosztván őket emberi jogállásuktól.³⁵³

Roth nyilván nem tud megoldást kínálni a dilemmára, miképp ezt ironikusan jelzi azzal, hogy a cselekménynek hangsúlyosan nem része az a Moszad hadművelet, amelyben a narrátor elvileg részt vett. De az önironikus szerkezetnek köszönhetően világos megfogalmazásra kerül a dilemma, és az a pont is, ahol az ember már nem kerülgetheti tovább az állásfoglalás felelősségét.

Michael Chabon szintén az izraeli-palesztin konfliktusra koncentrál *Jiddis rendőrök szövetsége* című regényében. A cselekmény egy alternatív történelem fiktív világában játszódik, ahol a holokauszt zsidó menekültjeit az USA fogadja be, és Alaszka Sitka körzetében telepíti le őket, a Slattery-beszámolónak megfelelően, amely egy valóban létező, de soha nem foganatosított amerikai terv volt. A rendkívül mulatságos krimi fagyos paródiáját adja Izraelnek, csak épp itt nem a palesztinokkal, hanem a bennszülött indiánokkal keverednek harcra a bevándorló zsidók. A főhős, Landsman detektív éppúgy meghasonlik saját identitásával, mint *A Shylock-hadművelet* narrátora. Csakhogy Chabon gondolatkísérlete szatirikus éllel épp ugyanarra az eredményre vezet, mint a valódi történelem: az USA csupán ideiglenes településként tolerálja a zsidó közösséget, így

³⁵³ ROTH, *A Shylock-hadművelet*, 381.

továbbra is szükségük van egy állandó hazára, és ennek megalapítása céljából végső soron az alaszakai helyi zsidó maffia terrorista támadást indít Jeruzsálemben, ami egyszerre érthető a palesztin terrorista akciók és Izrael zsidó megszállásának paródiájaként.

A határok önkényességét Zimbalist metaforikus figurája fejezi ki, aki „a határvonalak mavenja”,³⁵⁴ azaz szakértője: ő felelős az eruvért, ami a rituális zsidó határvonal szombat, és ő a terrorista akció kulcsfigurája is.

Landsman sok munkát fektetett bele, hogy ne kelljen megértenie az olyan fogalmakat, mint az eruv; de azt azért tudja, hogy ez valami tipikus zsidó rituális mesterkedés, az Istennek, annak a mindent irányítani akaró, kibaszott Úrnak az átverése. Valami olyasmi, hogy úgy kell tenni, mintha a telefonpóznák kapufélfák volnának, a telefonzsinórok meg szemöldökfák. Póznákkal és zsineggel körbe lehet keríteni egy területet, amit aztán eruvnak neveznek, és sábatkor úgy tehetsz, mintha ez az eruv, amit bekerítettél – Zimbalist és csapata esetében ez nagyjából az egész körzetet jelenti –, a házad lenne.³⁵⁵

Míg Landsman „sok munkát fektetett bele, hogy ne kelljen megértenie” zsidó identitását, a legrendesebb és leglelkebb zsidó szereplő a regényben, önironikus módon, kollégája és legjobb barátja, Berko, aki indián anyától és zsidó apától született, más szóval, nem zsidó az ortodox judaizmus álláspontja szerint. Roth könyvéhez hasonlóan Chabon

³⁵⁴ Michael CHABON, *Jiddis rendőrök szövetsége*, ford. M. NAGY Miklós, Cartaphilus, Budapest, 2012, 114.

³⁵⁵ *Uo.*, 118.

regénye sem kínál általános megoldást a közösség számára. Az egyetlen optimista perspektívát az egyén számára tartja fenn: Landsman újra összejön egykori feleségével annak reményében, hogy „[a] határok átrajzolása, egy kormányváltás, az ilyen apró-cseprő dolgok sohasem hozzák zavarba a zsidó nőt, akinek mindig van elég kéztörölője a táskájában”.³⁵⁶

Az önironia eszköztárának változatossága miatt különösen szembeűnő Chabon regényében a humoros hatás és az identitás problematikusságának kapcsolata. Egyrészt itt is előkerülnek a Roth, Malamud vagy Ozick műveiből már ismerős beszélő nevek. Ahogy *A Shylock-hadműveletben* Smilesburger, úgy ezúttal ismét egy beszélő nevű amerikai, Cashdollar – vagyis expressis verbis a pénz – mozgatja a háttérből a szálakat.

Az identitás válsága visszatérő téma, amelyet gyakorta érzékeltet humorosan az inkongruens kulturális vagy nyelvi elemek egymás mellé helyezése, például: „Észre sem vette Sitka belvárosának nyers energiáját, a kék kendős zsidó nők munkacsapatát, akik néger spirituálékat énekeltek Lincoln és Marx szavait a maguk ízlésére átfogalmazó jiddis szöveggel”.³⁵⁷ A radikálisan eltérő nyelvi és társadalmi regiszterek összekapcsolásának egyik módja a jiddis nyelvből vagy a zsidó hagyományból származó kifejezések alkalmazása eltérő kontextusban: noz („orr”, Chabon regényében metonimikusan „detektív” jelentésben használatos); latke (krumplis palacsinta); Shoyfer (sófár, Chabonnál humoros metaforával egy mobiltelefon márkája); illetve az alábbi jelenetnek a zsidó gyászszertartásból kölcsönvett elemei:

³⁵⁶ *Uo.*, 164.

³⁵⁷ *Uo.*, 37.

Jön a Temetési Társaság – mondja. Az Egyesült Államok Belügyminisztériumának feladatcsoportjára gondol, a Re-verziót előkészítő előrsre, amelyik azért jön, hogy meg-szemlélje és előkészítse a hullát a történelem temetőjébe történő internálásra. Már vagy egy éve mormolják folya-matosan a bürokratikus káddisokat a körzeti államvezetés minden része fölött, leltárokat készítenek, és ajánlásokat fogalmaznak meg.³⁵⁸

Különösen mulatságos a kelet-európai szófordulatok, pél-dául egy káromkodás szó szerinti fordítása: „Velvel most oroszul beszél, jiddis akcentussal, kifejezi jó kívánságát, hogy az ellenfelének anyja újítsa fel baráti kapcsolatát egy szerfölött nagy szerszámú csődörrel”.³⁵⁹

E hagyomány esetenkénti erőltettségét pedig a követ-kező idézet illusztrálja: „Brennan németet tanult az egye-temen, a jiddist pedig valami fellengzős, öreg némettől tanulta az Intézetben, és valaki egyszer megjegyezte, hogy úgy beszél, »mintha egy kolbászreceptet olvasna lábjegye-zetekkel«”.³⁶⁰ Azaz Chabon az askenázi hagyományt, ame-lyet a regény parodizál, hol mulatságos hatást keltve a min-dennapi életbe kéretlen pontokon betolakodó kulturális és nyelvi képződményként, hol mesterségesen fenntartott tradícióként jeleníti meg, és végső soron mindkét esetben e kulturális örökség problematikusságát emeli ki.

Az önironikus fordulatok egy másik altípusa az, amikor Chabon a különféle nációkra vagy figurákra vonatkozó szte-reotípiákat figurázza ki. Ilyen a túlságosan aggodalmaskodó,

³⁵⁸ *Uo.*, 62–63.

³⁵⁹ *Uo.*, 93.

³⁶⁰ *Uo.*, 71.

mindig az étkezéssel és a gyermekeivel törődő zsidó anya: „az anyja hívja ultrahangos frekvencián, amelyet a kormány a zsidó anyáknak tart fenn, hogy szólhassanak a poron-tyaiknak, amikor kész az ebéd.”³⁶¹ A tollfejdíszes indián:

Egy bórszíjon két hollótoll himbálódzik a nyél tetején. Ez a részlet történelmileg talán nem pontos, de mindig nagy hatással van a jiddis elmére, amelyben azonnal bevillan a szó: *Indián*. [...] Nem kell sok képzelőerő ezeknek a ver-boviaknak hogy maguk előtt lássák amint Berko nekiesik a kalapácsával a sápadt arcú zsidóknak. [...] Ötvenéynyi skalpolás, fütyülő nyílvevesszők és társzekérgyújtogatás, mármint a filmekben, nem maradt hatástalan az embe-rek elméjében.³⁶²

A földrajzilag és kulturálisan kétfelé szakadó zsidó közös-ség tagjainak kölcsönös gúnyolódását: „»Mexikói«, ahogy a sitkai zsidók a déli atyafiakat nevezik; a mexikóiak meg a sitkai zsidókat »jéghegyeknek« vagy »fagyott kiválasztot-taknak«”.³⁶³ A zsidó vallásúak és a keresztények hite közti szakadék:

Sajnálom a gojokat, amiért olyan gyermeki módon bíznak egy olyan ember közeli visszatérésében, aki eleve soha nem is távozott el, mert meg sem érkezett. De egészen biztos vagyok benne, hogy ők pedig mindet sajnálnak a késlekedő Messiásunk miatt. Mint a partneri viszony alapja, a kölcsönös sajnálat nem megvetendő.³⁶⁴

³⁶¹ *Uo.*, 97.

³⁶² *Uo.*, 111–112.

³⁶³ *Uo.*, 248–249.

³⁶⁴ *Uo.*, 355.

Vagy épp a zsidókról a többségi társadalomban élő – és a holokauszt kontextusát parodisztikusan megidéző regényben különösen húsba vágó hatású – sztereotípiák, legyen szó akár a világösszeesküvés kívülről, akár a sorsüldözöttség belülről ismerős toposzáról: „Zsidók. Zsidók, akik forralnak valamit. Tudom, hogy ez tautológia”; illetve „Mint minden zsidó, ő is rossz világban, rossz országban, rossz időben született, és most még rossz testben is élt”.³⁶⁵ Az önironikus hatást a fenti példákban az kelti, hogy a könyv szerzője és a narráció szempontját meghatározó főhőse egyaránt zsidó, aki a túlrajzolt sztereotípiákkal birkózva érzékelteti saját identitásával folytatott küzdelmeit.

A nyelvi-kulturális inkongruencia és a sztereotípián alapuló karikatúra mellett Chabon regényében az önironia harmadik típusa az ironiának Schlegel által kiemelt tulajdonságára alapoz: nevezetesen, hogy bármely ironia, így az önironia esetében is elbizonytalanodik a valóság és a fikció, illetve az őszinte és a viccnek szánt jelentés határa. Ez sokféle szinten és helyzetben jelenik meg. Olykor kiüresedett és ironikusan előadott rituálé: „Landsman két ujjával megérinti a mezüzet befelé, majd gépiesen megcsókolja az ujjait. Ezt kel tenni, ha valaki hívő lélek, mint Berko, vagy egy cinikus seggfej, mint Landsman”.³⁶⁶ Lehet retorikai elem: „És figyelmesen hallgassatok, mert jó nagy kupac szar [az eredetiben: »bullshit«, azaz süketelés, értelmetlen, szemfényvesztő duma] az, amit el kell mondanom”;³⁶⁷ illetve: „Landsmannak három technikája van ezzel a Coriolis-mozgással szemben. Az egyik a munka, de a munka most hivatalosan

³⁶⁵ *Uo.*, 325, 359–360.

³⁶⁶ *Uo.*, 44.

³⁶⁷ *Uo.*, 65.

vicc lett”.³⁶⁸ Máskor a szerző azt hangsúlyozza, hogy a jelentés mindig az értelmező szándékától, nézőpontjától függ: „Mint az anyja legtöbb bókját, ezt is lehetett sértésként érteni, ha arra volt szükség”;³⁶⁹ illetve „De azzal a gondlattal nyugtatja magát, hogy, mondjuk Isten nézőpontjából, minden emberi önbizalom illúzió, és minden szándék vicc”.³⁷⁰ Fényt deríthet rá a sors iróniája: „– Az ember tervez – olvassa a fiú –, Isten pedig nevet”.³⁷¹ Legtöbbször pedig kiazmikus szerkezet formájában forgatja ki a szöveg a klisék konvencionális jelentését:

– Van ennek a kérésnek valami köze a „hatékony ügykezeléshez”?

– Csúfolódsz a fogalmon?

– Nem mondanám – feleli Berko. – A fogalom önmagga megcsúfolása.³⁷²

„Landsman gratulációja annyira ironikus, hogy szívből jön, és annyira szívből jön, hogy nem hat őszintének”;³⁷³ „Nem mi mesélünk történetet... A történet mesél bennünket”.³⁷⁴ A kiazmus egyébként nem csupán retorikai alakzatként jelenhet meg, mint az előbbi példákban, hanem színre vitt jelenetként is: „Errol Flynn módjára tudott pókerarcot vágni, amikor viccelt, és vigyorgott, mint a vadalma, amikor valami rosszul sült el”.³⁷⁵ És Chabon végig megtartja a ket-

³⁶⁸ *Uo.*, 155.

³⁶⁹ *Uo.*, 165.

³⁷⁰ *Uo.*, 83.

³⁷¹ *Uo.*, 103.

³⁷² *Uo.*, 79. M. Nagy Miklós fordítását, amely a kiazmust nem őrizte meg, módosítottam – Sz. K.

³⁷³ *Uo.*, 97.

³⁷⁴ *Uo.*, 377.

³⁷⁵ *Uo.*, 248.

tösséget: a humor és az irónia nem csupán bizonytalanságot idéz elő, hanem bensőséges közösséget is képes teremteni: „Beszélget vele, elképzeli, Naomi hogyan évődne vele, ha itt lenne, hogyan gúnyolná”.³⁷⁶

Akárcsak *A jiddis rendőrök szövetsége*, Gary Shteyngart két regénye is huszadik századi történelmi és politikai problémákat dramatizál erősen szatirikus stílusban, fiktív, de a valósággal sok ponton azonosságot mutató tájakon. Az *Orosz rulett kezdőknek*,³⁷⁷ illetve az *Abszurdisztán*³⁷⁸ helyszíne egyaránt pontosan azonosítható, azonban az eredetitől kissé elmozdított. A groteszk elrajzolások figyelmeztetik az olvasót, hogy miközben a szerző egy konkrét történeti helyzetre – a hidegháborút követő rendszerválásra – reflektál, az általa mondottak semmiképp sem szó szerint, inkább metaforikusan, sőt parodisztikusan értelmezendők.

Shteyngart mindkét története – akárcsak Foertől a *Min-den világgal* – önéletrajzi indíttatású Bildungsroman, fejlődésregény, főhőse pedig huszonéves, amerikai zsidó fiatalember, aki – magukhoz a szerzőkhöz hasonlóan – a kilencvenes években hosszabb-rövidebb időt tölt a rendszerváltás utáni Kelet-, illetve Közép-Európában, ahol a különféle, ellentmondásos kultúrák együttélésével és konfliktusaival szembesülve válik képessé saját, problematikus identitásának meg-, illetve átformálására, majd e tapasztalatok birtokában, felnőttként tér vissza az USA-ba. Az *Orosz rulett kezdőknek* főhőse Vlagyimir Girskin, az *Abszurdisztáné* Misha Vainberg. Mindketten az USA-ban folytatott ta-

³⁷⁶ *Uo.*, 242.

³⁷⁷ Gary SHTEYNGART, *Orosz rulett kezdőknek*, ford. VARRÓ Zsuzsa, Konkrét Könyvek, Budapest, 2007.

³⁷⁸ Gary SHTEYNGART, *Abszurdisztán*, ford. PÉK Zoltán, Cor Leonis, Budapest, 2013.

nulmányok után, fiatal felnőttként térnek vissza a poszt-szovjet Kelet-Európa egy-egy fiktív helyszínére: Vlagyimir a Prágát idéző Právába, Misha pedig az Azerbajdzsán mintájára elképzelt Abszurdisztánba. Nemcsak a helynevek hasonlítanak, hanem számos jellegzetes részlet is könnyen megfeleltethető a ténylegesnek: az első könyvben például Csehszlovákiából Sztolovác Köztársaság, a Vltavából Tavlata, a bársonyos forradalomból selymes forradalom és az 1968-as megszállásból 1969-es orosz beavatkozás lesz; míg a másodikban a Kaszpi-tenger és a hegyi zsidók népcsoportja megmarad tájékoztatási pontként, a fiktív Sevo és Svani népcsoport polgárháborújának számos részlete pedig az Azerbajdzsán és Örményország közt Hegyi-Karabachért kiobbant fegyveres konfliktusra emlékeztet. A fiktív poszt-szovjet utóállam neve, a címbe emelt Abszurdisztán – amellyel többen is a rendszerváltás előtt Csehszlovákiát jelölték, például Václav Hável későbbi cseh köztársasági elnök, vagy az esszéit *Hazám, Abszurdisztán* címmel kiadó Grendel Lajos – viszont hangsúlyozza, hogy ezúttal sem szűken helyi érdekű, hanem az egykori keleti blokk egész térségére vonatkozó könyvről van szó. Shteyngartnál tehát a hegyi zsidók partikuláris történeti nehézségei szolgálnak ürügyül az egész régiót sújtó változások és válság önironikus kifejezéséhez.

Shteyngart két regényében a zsidó tematika kevésbé központi szerepű, mint Roth vagy Chabon műveiben. Megközelítése inkább Hellerével mutat rokonságot, aki a politikai dilemmák által előhívott, aktuális identitásválságokra mutat rá a részben a zsidó hagyományból kölcsönvett vagy kiemelt elemek használatával. Említésre méltó azonban, hogy a holokauszt, az amerikai diaszpóra és Izrael mellett

a posztszovjet európai régió is olyan toposznak tekinthető a zsidó amerikai irodalomban, amelynek kontextusában az identitásra vonatkozó kérdések különösen plasztikusan fogalmazhatók meg.

Mind a négy szerző fekete humora az identitás kétértelműségeit térképezi fel egy erőszak által meghatározott világban. Az egyén és a közösség közti konfliktusok különösen jól láthatóvá válnak, amikor az egyéni együttérzés és a csoport iránti lojalitás ellenkező irányokba mutat, ahogy például *A Shylock-hadművelet* számos jelenetében. Bár mind-egyik regény főhőse zsidó, az identitással kapcsolatban önironikusan kifejezett bizonytalanságok az egyén esélyeit és dilemmáit illetőleg a politika ingatag terepén szélesebb körben is relevánsak.

5.3. Afrikai amerikai és zsidó amerikai identitások

A zsidó amerikai és az afrikai amerikai emberek nagyon eltérő történelmi háttérrel rendelkeznek, az évszázadok során mégis számos igen hasonló, kisebbségi helyzetükből fakadó problémával kellett szembeülniük, miközben mindkét csoport egyaránt a társadalmi integrációra törekedett. Ez a helyzet az USA-ban a két közösség közti bonyolult viszonyhoz vezetett, amely a szolidaritástól a többé-kevésbé nyílt konfliktusokig terjedt.

Például E. L. Doctorow látszólagos happy enddel zárja *Ragtime* című regényét.

Egy délelőtt Táte kinézett dolgozószobája ablakán, és megpillantotta a három gyereket. Ültek a gyepen. Mögöttük a járdán egy tricikli. Beszélgettek, süttették magukat a nappal. Fekete hajú lánya, lencsőke mostohafia és barna bőrű fogadott gyermeke. Hirtelen egy film ötlete fogant meg benne. Egy falka gyerek, csupa jó pajtás, fehér, fekete, kövér, sovány, gazdag és szegény, mindenféle, csupa csin-talan kis csibész, akinek bőven akad mulatságos kalandja a maga környezetében, afféle haszontalan banda, mint mi valamennyien, bajba keveredik, aztán kimászik a bajból. A látomásból végül több film készült, nem csak egy.³⁷⁹

A fenti idillikus tabló a Doctorow által felvázolt nagy társadalmi tabló miniatűr változata. A jelenetben szereplő három kisgyerek három különböző családból származik,

³⁷⁹ E[edgar] L[awrence] DOCTOROW, *Ragtime*, ford. GÖNCZ Árpád, Európa, Budapest, 2013, 340–341.

és ezek összefonódó történetéből áll össze a cselekmény, amely a huszadik század első évtizedeiben játszódik New Yorkban. A főhősök nem annyira egyéniségek, mint inkább társadalmi kategóriák képviselői, amit az is jelez, hogy nem névvel utal rájuk a szerző, hanem a társadalmi szereppel, amelyet betöltenek: adott a WASP Apa és Anya, szőke hajú kisfiukkal; a szegény zsidó bevándorló, Táte (a jiddis szó szintén apát jelent) és a kislánya; valamint egy afrikai amerikai pár: Coalhouse Walker, a szerelme, Sarah és a kisbabájuk. Az utolsó család kivételnek tűnhet, de Coalhouse Walker neve és sorsa is besorolja őt egy adott típusba, mivel egy irodalmi alakra, Heinrich von Kleist drámájának szereplőjére, Michael Kohlhaasra utal; míg Sarah szolgálóként dolgozik, és az ő munkakörében szokás az embert a keresztnevén szólítani; így ők ketten is éppúgy megtestesítői bizonyos absztrakt típusoknak, mint a többiek. A *Ragtime* műfajával, a történelmi regénnyel összhangban az Akárki-szerű főhősök sorát nagyszámú olyan szereplő egészíti ki, akik az adott időszak valóban élt hírességeinek nevét viselik, és a könyv az ő életrajzukat idézi meg több ponton.

A történelmi és fiktív világok kombinációjában egymás mellett jelennek meg fiktív szereplők és történelmi megfelelőik (pl. Sigmund Freud), illetve fiktív szereplők ilyen megfelelő nélkül (pl. Coalhouse Walker). A *Ragtime* története vegyíti a korabeli tényleges események némelyikét (Robert White meggyilkolását) azokkal, amelyeket a fikció szerzője szabadon talál ki (azt az incidenst, amikor Coalhouse Walker egy „felkelés” vezetőjeként elfoglalja a Morgan Könyvtárat).³⁸⁰

³⁸⁰ Lubomír DOLEŽEL, *Possible World of Fiction and History. The Postmodern Stage*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2010, 94.

A *Ragtime* látszólag sikeres olvasztótégelyként ábrázolja az USA-t. A regény végén a három család egyesül: Táte feleségül veszi Anyát, és szép karriert fut be Hollywoodban, ahol mindhárom gyermeket testvérként nevelik fel. Ezzel együtt Doctorow folyamatosan és önironikusan hangsúlyozza, hogy amit az olvasó lát, az mind csupán a képzelet szüleménye: a végső idillből a filmkészítő látomása lesz, a regény tele van irodalmi elődökön és szociológiai teóriákból vett típusokon alapuló karakterekkel, és ez a kontextus azt is kiemeli, hogy a történelmi személyek élete, ahogy azt mi ismerjük, szintén mindig a fikciót előállító, kreatív elme konstrukciója. Így a regény arra tesz kísérletet, hogy az amerikai identitásokat az etnikai származás és a történelem fényében értelmezze, ezzel egyidejűleg azonban meg is kérdőjelezi az elérhető vonatkozó narratívák érvényességét és a bennük rejlő paradigmákat, beleértve saját verzióját is.

A *Ragtime* jól illik azon történetek hosszú sorába, amelyeket olyan zsidó amerikai szerzők írtak, akik érzékenyen reagáltak az afrikai amerikai emberek nehéz sorsára, Gert-rude Stein már említett *Melanchta* című elbeszélésétől az ebben a fejezetben elemzésre kerülő szövegekig. Doctorow tragikus hősként ábrázolja Coalhouse Walkert, aki rendkívüli tehetsége és erkölcsi ellenére etnikai hovatartozása miatt kivédhetetlenül áldozatul esik a társadalomnak. Hasonlóképp vélekedik Tillie Olsen *Ó, igen*³⁸¹ című novellájában, amely „a fekete Parialee és a fehér [...] Carol közötti gyerekkori barátság felbomlását [írja le, és] a lányok hihet-

³⁸¹ Tillie OLSEN, *O Yes = Uó., Tell Me a Riddle*, Dell Publishing, New York, 1961, 37–56.

len fájdalmát, amikor felnőve szembesülniük kell a közép-
osztály kulturális korlátaival”.³⁸²

E hagyományt képviseli Dorothy Parker is, „aki egyszer úgy határozta meg magát, hogy ő csupán egy »zsidó kislány, aki megpróbál cukinak látszani«”,³⁸³ mégis a zsidó amerikai irodalom kánonjának perifériájára szorult, mert az amerikai irodalom élvonalába tartozott ugyan, de ritkán foglalkozott zsidó témákkal. Ezzel együtt határozottan elutasította az afrikai amerikai emberek bármiféle diszkriminációját.

Egyik novellája például, a *Fekete-fehér kompozíció*³⁸⁴ csípős szatírárt ad a rasszista diskurzusról. A főhős, egy felső középosztálybeli WASP hölgy egy afrikai amerikai énekes tiszteletére szervezett partira érkezik, és lelkesen vágyik rá, hogy személyesen megismerhesse a hírességet. Bár a történet elvileg azt ábrázolja, milyen beszélgetéseket folytat előbb a vendéglátójával, azután pedig az ünnepezt vendéggel, a szöveg szinte kizárólag az ő monológjából épül fel, amely ironikusan illusztrálja épp azt a rasszista retorikát, amely ellen látszólag érvel.

No, azt hiszem, egyszerűen csodálatos vagy, hogy megcsináltad neki ezt a csodálatos partit, és hagyod, hogy találkozzon ezekkel a fehérekkel, meg minden. Ugye iszonyú hálás? [...] Nem értem, hogy mi nincs azzal rendben, hogy

³⁸² *The Oxford Book of Women's Writing in the United States*, szerk. Linda WAGNER-MARTIN – Cathy N. DAVIDSON, Oxford University Press, Oxford, 1995, 111.

³⁸³ Suzanne L. BUNKERS, „*I Am Outraged Womanhood*”. *Dorothy Parker As Feminist and Social Critic = The Critical Waltz. Essays on the Work of Dorothy Parker*, szerk. Rhonda S. PETTIT, Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey, 2005, 152.

³⁸⁴ Dorothy PARKER, *Arrangement in Black and White = The Portable Dorothy Parker*, Penguin Random House, New York, 1976, 19–23.

találkozunk színesbőrű emberekkel. Semmiféle rossz érzésem nincs ezzel kapcsolatban – egy kicsi sincs. [...]

Gyerünk, menjünk oda hozzá, és beszéljessünk vele. Várj csak, mit tegyek, ha bemutatnak neki? Fogjak vele kezét? Vagy mi? [...] A világért nem szeretném, hogy azt higgye, bármiféle rossz érzésem van ezzel kapcsolatban. Gondolom, az lesz a leghelyesebb, ha kezét fogok vele, ahogy bárki mással tenném.³⁸⁵

Az irónia révén Parker világosan kifejezi, hogy kiáll az afrikai amerikai emberek szegregációja ellen. Mégis, az amerikai társadalomban a kisebbségi jogokról folytatott huszadik századi vitában a zsidó álláspont nem volt teljesen egyértelmű, ahogy azt például Cynthia Ozick esszéje, az *Irodalmi feketék és zsidók*³⁸⁶ is taglalja. Ozick egyfelől azt írja, hogy „a zsidók sok nehéz időn mentek keresztül, így természetes, hogy együttéreznek másokkal, akiknek szintén voltak vagy vannak nehéz időszakaik”.³⁸⁷ Másfelől elismeri, hogy „Amerikát egyszerre érezték a zsidók édennek, a feketék pedig pokolnak”, és „a fekete bizalmatlanság a zsidó együttérzést illetően nyilván társadalmi probléma”.³⁸⁸ Érvelését két vonatkozó Bernard Malamud-történetre alapozza: az *Angyal-Levine* című novellára, és *A lakók* című regényre. Ozick olvasatában Malamud a két mű között pesszimiztábban kezdte látni a dolgok állását, ahogy azt „az *Angyal-Levine* megváltása és *A lakók* gyilkos zárata”³⁸⁹ tükrözi.

³⁸⁵ *Uo.*, 19, 21.

³⁸⁶ Cynthia OZICK, *Literary Blacks & Jews = Art & Ardor*, 90–114.

³⁸⁷ *Uo.*, 93.

³⁸⁸ *Uo.*, 95, 94.

³⁸⁹ *Uo.*, 94.

Az *Angyal-Levine* központi témája az identitás. Amikor először látjuk a főhőst, Manishevitz, az idős zsidó szabó épp újságot olvas, míg „nem csekély meglepetésére rá nem jött, hogy magamagáról remélt valamit felfedezni”.³⁹⁰ Aztán megérkezik a címszereplő, és első beszélgetésük szintén az identitás témája körül forog. Manishevitz kérdésére: „Kicsoda ön?”, a váratlan látogató, egy fiatal afrikai amerikai férfi viccesen körülményes választ ad, ami kiemeli az identitását illető bizonytalanságokat: „Ha szabad, már amennyire ez lehetséges, kilétemet közölnöm, az Alexander Levine nevet viselem”.³⁹¹ Ráadásul az egész történet tétje az identitás elismerése, mivel Levin csak akkor ígér segítséget a szabónak, ha az cserébe elismeri, hogy látogatója egy angyal.

Az identitás bizonytalanságai a kettős paradigmából fakadnak, amelyek szimultán módon határozzák meg az elbeszélés logikáját. Egyfelől az *Angyal-Levine*-t Malamud 1955-ben írta, a montgomery-i buszbojkott évében, ami a közérdeklődés előterébe helyezte a polgárjogi mozgalmat az USA-ban. Ebben az értelemben az *Angyal-Levine* optimista konklúziója azt ünnepli, ahogy a szereplők túllépnek a rasszista szegregáción. Másfelől a novella a Jób szenvedéseiről szóló bibliai történet parafrázisa, és a két kontextus végig ellenpontozza egymást.

Manishevitz a modern Jób: „Manishevitz szabót élete ötvenegyedik esztendejében sűrűn érték méltatlan sorscsapások”.³⁹² Csaknem minden pénzét elveszítette a műhelyében kiütött tűz kapcsán; fia meghalt a háborúban; lánya megszökött egy csavargóval; ő maga olyan beteg, hogy alig

³⁹⁰ Bernard MALAMUD, *Angyal Levine*, ford. BORBÁS Mária = Uő., *Az első hét esztendő*, 78.

³⁹¹ Uő., 80.

³⁹² Uő., 78.

bír dolgozni; a felesége pedig haldoklik. Amikor a fiatal afrikai amerikai férfi belép Manishevitz lakásába, és azt állítja, hogy üdvösséget hozott neki, a helyzet több szempontból is ironikus. Elsősorban Manishevitz úgy érzi, valamely transzcendens irónia áldozata. „A szabó sehogy sem szabadulhatott a gyanútól, hogy holmi tréfacsináló karmaiba került. Mert kértem én, mondta, magában, így néz ki vajon egy zsidó angyal?”³⁹³ „Miféle kigúnyolása ez – már amennyiben Levine tényleg angyal – a hűséges szolgának, aki gyermekkorától a zsinagógában élt, és sosem tévesztette szem elől az Úr igéjét?”³⁹⁴ Az is provokatívan humoros, ahogy a természetfölöttit és az etnikailag eltérőt az öregember egyformán a felfoghatatlan kategóriájába rangsorolja. „Néger zsidó, és a tetejébe angyal – ezt ugyan nehéz elhinni”.³⁹⁵

A két kontextus – a vallásos szál, illetve a cselekmény helyszínéként szolgáló, ötvenes évekbeli New York-i valóság – összeegyeztethetlenségéből fakadó humor a további látogatások során bontakozik ki, amikor a szabó végső kétségbeesésében kétszer is elmegy a Harlembe, hogy megpróbálja megtalálni az először elutasított Levine-t. Útja során bekukucskál egy zsinagógába, ahol egy kis csoport afrikai amerikai férfi tanulmányozza a Tórát.

– *Nesóma* – mondta a guvadtszemű, és tömpe ujjával a szóra mutatott. – Emmeg mi?

– Ez az a szó, ami azt jelenti, lélek – mondta a fiú. Szemüveg volt rajta.

– Lássuk aztat a kommentárt – mondta az öreg.

³⁹³ Uő., 82.

³⁹⁴ Uő., 81.

³⁹⁵ Uő., 83.

– Minek? – mondta a púpos. – A lélek anyagtalan szubsztancia. Ez az egész. A lélek ily módon származtatik. Az anyagtalanság a szubsztanciából származtatik, és mind a kettő, esetlegesen is, meg másképp is, a lélektől származtatik. Annál nincsen magasabb.

– Az a legmagasabb.

– Az a teteje.

– Várjunk csak – mondta a guvadtszemű. – Nemigen értem, mi az az anyagtalan szubsztancia. Azt az egyet nem értem én sehogy, hogy a csudába akaszodik az egyik a másikhoz?³⁹⁶

A közösség a gyülekezet paródiája nem csupán a résztvevők etnikuma miatt, ami a szabó nézőpontjából szokatlan, hanem azért is, mert mindegyiküket valamely fizikai hiányosság vagy éretlen, illetve túlságosan élemedett koruk azonosítja. Különösen árulkodó a fiú szemüvege, ami szimbolizálhatja, hogy az ember nem képes közvetlenül bepillanatani a lélekbe – ami a vita témája –, hanem mindig valamely torzító közegen: a test vagy a szöveg médiumán keresztül látja azt. A művelt vita és a gondolatok közvetítésére használt szleng kontrasztja szintén humorosan illusztrálja a távolságot lélek és szubsztancia, gondolat és valóság, valamint Isten és ember között.

A jelenet olvasható a menny szimbólumaként, főleg, ha összevetjük a következő helyszínnel, egy bárral, ahol a szabó végül ismét találkozik Alexander Levine-nal. A hely, Bella lakója a pokolra emlékeztet vörös és fekete színeivel és nyüzsgő, ittas, zajos tömegével. Levine egyedül ül egy asz-

³⁹⁶ *Uo.*, 86.

talnál, whiskyt iszik és kártyázik – az ördög bibliáját forgatja –, majd táncolni kezd a bár tulajdonosával, Bellával, aki frivol, bordó ruhát visel. Ahogy Levine alvilági vonásaival és szerepével próbára teszi Manishevitz hitét, az megfeleltethető a Jób történetében szereplő sátánnak. Ám a szabó is próbára teszi az angyalt: arra kéri a vendégét, hogy „mondja el a kenyéradást. Levine ékes héberséggel elmondta”.³⁹⁷ Emellett a bántó rasszista megjegyzések mindkét oldalról ironikusan egymás ellen dolgoznak. „Kimondja-e, hogy egy részegforma négyert angyalnak hisz?”,³⁹⁸ kérdezi magától Manishevitz, míg a helybéliek Bella bájában azt kiabálják neki: „Takarodj, Jankele, szemét zsidó!”³⁹⁹ Úgyhogy a happy end ellenére az *Angyal-Levine*-ban éppolyan sok a konfliktus, mint *A lakók*ban.

Mindamellettt egyetértek Cynthia Ozickkal abban, hogy a fent érzékeltetett feszültségek sokkal explicitebb, egyértelműbb kifejezést nyernek *A lakók* lapjain. Ez egy allegorikus regény, amely két fiatal íróról szól, akik egyben egy hatalmas, lebontásra és teljes újjáépítésre ítélt ház utolsóinak maradt lakói. Lesser, a hivatásos zsidó író szabályos bérlő, aki harmadik regénye befejezésén dolgozik, míg afrikai amerikai kollégája, Willie első könyvét írja, és illegálisan települt be az egyik üresen álló lakásba, mert magányt keres a munkájához. Bonyolult kapcsolatuk a barátságtól a rivalizáláson át – mind az irodalom területén, mind a szerelemben – egészen a végső, elkeseredett harcig terjed, amikor a két főszereplő egymásnak esik egy szürreális jelenetben, amely olvasható rémálomszerű valóságként éppúgy, mint a két fikatív szerző egyikének művéből vett részletként.

³⁹⁷ *Uo.*, 81.

³⁹⁸ *Uo.*, 88.

³⁹⁹ *Uo.*

Bár *A lakók* nem humoros történet, sokkal inkább nyíltan tragikus látomás a két kisebbség közti párbeszéd kudarcáról egy pusztulásra és totális újjáépítésre megérett társadalomban, mégis található benne egy jelenet, amely a humor megváltó hatalmát illusztrálja. Amikor Lessert Willie néhány afrikai amerikai barátja megfenyegeti, a helyzetet Willie menti meg, aki azt javasolja, hogy ők ketten játsszanak „gyalázkodási vetélkedő”-t.⁴⁰⁰ Ironikus módon a legnyíltabban bántó párbeszédből álló jelenet nem csupán a megkönnyebbülésre ad lehetőséget mindkét fél számára, hanem olyan gesztusként is működik, amely megszilárdítja a két férfi barátságát.

Ezt a szolidaritást fejezi ki a regény záró bekezdése is. „Érzik, gondolta az író, kölcsönösen érzik egymás kínszenvedését”.⁴⁰¹ A szöveg szándékosan függőben hagyja, hogy a fenti mondatot az egyik vagy a másik szerző írja vagy gondolja, és ez a kétértelműség olvasható harmonikus pillanatként közös szenvedéseik közepette. Mindamellet a regényt nem egyikük vagy másikuk zárja, hanem zsidó háziuruk, Levenspiel, aki kegyelemért könyörög. Az ingatlan tulajdonosaként ő az anyagi és társadalmi hatalom megtestesítője, amely ellen Willie olyan hevesen érvel a regényben végig. Így az, hogy az utolsó szó Levenspielé, önironikusan megkérdőjelezi a két bérlő közti együttérzés és együttműködés lehetőségét, amely mellett Lesser próbált érvelni végig a könyvben, és amit amúgy a regény zárlata is sugall.

E két narratíva mellett Emily Miller Budick *A zsidómadár*⁴⁰² című Malamud-novellát is az amerikai zsidó, illetve afrikai kisebbség sorsáról szóló parabolaként olvassa.

⁴⁰⁰ Bernard MALAMUD, *A lakók*, ford. Réz Ádám, Geopen, Budapest, 2007, 108.

⁴⁰¹ *Uo.*, 186.

Bár a legtöbb kritikus nem sorolja *A zsidómadarat* Malamud fekete amerikaiakról szóló elmélkedései sorába, a tény, hogy a zsidómadár egy rigó, akit Schwartznak hívnak, mégiscsak elkerülhetetlenné teszi ezt az asszociációt (mivel a *schwartz* a zsidó amerikai nyelvhasználatban az a jiddis szó, amelyet, többnyire pejoratív értelemben, a feketére használnak).⁴⁰³

Ebben az akasztófahumorban bővelkedő történetben a képzeletbeli „zsidómadár” – aki szeretetreméltó paródiája a mindenkori számkivetettnek – végül áldozatul esik egy ember, Mr. Cohen gyűlöletének, akinek családja korábban menedéket és ételmet adott a hajléktalan, beszélő madárnak. Bár Mr. Schwartz hasznossá teszi magát azzal, hogy a család fiát tutorálja, az apa végül kiűzi a téli hidegbe, amibe a madár belehal.

Tavasszal, amikor a téli hó elolvadt, a fiú, valamely emléktől hajtva, a környéken sétált, és Schwartzot kereste. A folyóparton talált egy elpusztult fekete madarat: mindkét szárnya eltört, a nyakát kitekerték, és mindkét szemét kiszúrták.

- Ki tette ezt magával, Mr. Schwartz? – sírt Maurie.
- Antiszemiták – mondta később Edie.⁴⁰⁴

A keserű önirónia, amelynek révén Malamud egy zsidó férfit, Mr. Cohent teszi meg az antiszemitizmus archetípusának, és egy állatot választ áldozatnak, ráirányítja az olvasó

⁴⁰² Bernard MALAMUD, *The Jewbird* = *Uő.*, *The Complete Stories*, 322–330.

⁴⁰³ BUDICK, *The Holocaust in the Jewish American Literary Imagination*, 214.

⁴⁰⁴ MALAMUD, *The Jewbird*, 330.

figyelmét, hogy bármely diszkrimináció alapvetően ugyanazon sémák alapján működik, célpontja és elkövetője személyétől függetlenül.

Saul Bellow nagyon hasonlóan önironikus gesztust tesz regénye, a *Sammler bolygója* végén. Széles és színes társadalmi tablót rajzol az 1960-as évek végi New York-i középosztályról a címszereplő nézőpontjából. Sammler idősedő holokauszt túlélő, akit különböző életmódú, változatos szereplők vesznek körül. Mivel java részükkel valamiféle családi kapcsolatban áll, az egész elbeszélést meghatározza a holokauszt és áldozatainak intenzív tudata. Mégis, a könyv végén egy afrikai amerikai zsebtolvaj az, akit majdnem agyonvernek egy szatyorral, ami tele van kis fémszobrokkal és zsidó szimbólumokkal ékített mütyürökkel, amelyeket Sammler korábbi veje, egy izraeli művész készített.⁴⁰⁵ Másfelől a zsebtolvaj negatív szereplő, aki az egész regényben végig ott kísért, többször megfenyegeti Sammlert, és az utolsó helyzetben is ő kezdeményezi az erőszakot, úgy-hogy halála többé-kevésbé indokolt, bár messze aránytalan büntetésnek tűnik. Mégis, az, hogy a verekedésben etnikailag hangsúlyosan eltérő szereplők vesznek részt, lehetővé teszi Bellow számára, hogy a szokásos etnikai paradigmák keretein túlra mutasson, és hangot adjon az erőszak mint a történelem és a kortárs amerikai társadalom meghatározó ereje fölött érzett végső kétségbeesésének.

Philip Roth *A szégyenfolt* című regényében foglalkozik részletesen a zsidó amerikai és az afrikai amerikai identitások közti párhuzamokkal. Az első személyű elbeszélő, Nathan Zuckerman – Roth alteregója több regényében is

⁴⁰⁵ Lásd Saul BELLOW, *Sammler bolygója*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Park, Budapest, 2012, 266.

– barátja, Coleman Silk életrajzát meséli el. Ahogy Elaine B. Safer fogalmaz, Roth

szatirizálja, nevetségessé teszi és tragikusan tárja fel a második világháború utáni társadalom politikai színterének egy aspektusát; előkerül a helyes gondolkodásúak türelmetlensége, a liberálisok illiberalizmusa és a konzervatívok fanatizmusa. *A szégyenfolt* humorának szintje a komor akasztófahumor és a farce közötti skálán mozog. Roth gyakran emlékezteti az olvasót, hogy az akasztófahumor világában élünk.⁴⁰⁶

A Safer által jelzett akasztófahumor fő forrása az identitással kapcsolatos, különböző diskurzusok egymás mellé helyezése, és az, ahogy a szerző ezeket ironikusan kijátssza egymás ellen.

A főhős, Coleman Silk áll az identitásra vonatkozó, a huszadik század folyamán az USA-ban állandóan változó paradigmák fókuszában. Silk az 1920-as években született egy afrikai amerikai családban, de elutasítja az etnikuma által előírt életpályát. Kihasnálva a családja többi tagjához képest világos bőrét és atipikus arcvonásait, edzője bátorítására zsidóként jelentkezik a hadseregbe, hogy elkerülje a szegregációt, amelytől a szülei szenvedtek. Szakít a családjával, majd az ógörög irodalom professzoraként fut be karriert az Athena College-ban. Zsidó nőt vesz feleségül, és hosszú, sikeres életet él a fiktív identitása által biztosított keretek közt, egészen az ironikus fordulatig, amikor azért kell lemondania dékáni posztjáról, mert két afrikai

⁴⁰⁶ Elaine SAFER, *Mocking the Age. The Later Novels of Philip Roth*, State University of New York Press, Albany, 2006, 117.

amerikai diákja rasszizmussal vádolja, mivel egyik szavát szövegkörnyezetéből kiragadva félreértelmezik. Míg a század első felének elnyomó etnikai politikáját világosan elutasítja a narrátor, addig az etnikai ügyekre vonatkozó, liberális túlérzékenységet és a politikailag korrekt nyelvezetet szintén egyaránt nevetségesként és elhibázottként ábrázolja, mivel mindkét paradigma az identitás etnikai aspektusát helyezi előtérbe az egyén rovására.

Csak hogy az sem kínál megoldást, ahogy Silk teljesen elutasítja, hogy identitását a származása határozza meg. Nem csupán elszakad anyjától és testvéreitől, de hazugságai az egyik fiával, Markkal való kapcsolatát is megmérgezik. Mark annyira keresi a tradíciót, amit családjától nem kapott meg, hogy ortodox zsidónak áll, és amikor az apja szakmai kudarcaiért és a köztük lévő bizalom hiányáért hibáztatja, Coleman Silk érvelése, melyben felidézzi Mark gyermekkorát és saját odaadó részvételét a gyermek nevelésében, ironikusan önmaga ellen beszél.

Ennyi mindent csináltunk, és akkor ez a mentalitás lesz belőle? Az összes iskolázás, az összes könyv, az összes csillogos ötös után ez elviselhetetlen! Azok után, hogy olyan komolyan vettük őket! Ha számárságot mondtak, komolyan foglalkoztunk velük. [...] Válaszoltam a kérdéseikre. Minden kérdésre. Egyet se ütöttem el. Kérdeztétek a nagyszületeket, kérdeztétek, kik voltak, és én feleltem. A nagyszületek még az én fiatalkoromban meghaltak.⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ Philip Roth, *Szégyenfolt*, ford. Sóvágó Katalin, Európa, Budapest, 2003, 216.

Egyfelől Coleman valóban felelősségteljes apaként viselkedik, aki megadja gyermekeinek és családjának mindazt a gondoskodást és támogatást, amire csak szükségük lehet. Másfelől Mark gyanúja a fiktív zsidó apai nagyszülőket illetően, akik a második világháborúban haltak meg, több mint jogos, bár erre soha nem szerez semmiféle közvetlen bizonyítékot.

Coleman Silk jelleme tehát mindhárom lehetséges utat végigjárja, ami az egyén és a közösség közti viszonyban lehetséges, és mindhárom zsákutcának bizonyul számára: az elnyomó konzervatív értékrendszer, amelyben az egyén identitását előre meghatározza etnikai származása; az 1990-es évek liberális nézetei, amelyek gyakran agresszívan követelik az egyenlőséget és túlzott érzékenységgel viseltetnek az etnikai kategóriák iránt; illetve Silk saját próbálkozása, hogy mindezen diskurzusokból kilépve függetlenedjen. Roth paródiája szerint mindhárom út kudarchoz vezet.

Nemcsak a zsidó amerikai és afrikai amerikai identitásokat tárgyalja a könyv egymás fényében. *A szégyenfolt* gondosan kiegyensúlyozott szerkezete hasonló témák, helyzetek, illetve karakterek megkettőzéséből, sőt olykor megháromszorozásából épül fel, amelyek így aztán ironikus ellenpontokként szolgálnak. Coleman Silk élethosszig tartó küzdelme etnikai identitásával párhuzamba kerül aránylag fiatal szeretője, Faunia Farley élettörténetével, amely tipikusan női szenvedések sorozatából áll, kezdve onnan, hogy gyermekkorában megerőszakolták, azon át, hogy elválik bántalmazó férjétől egészen anyagilag védtelen helyzetéig, ami műveletlensége következménye. Egy tragikomikus kitérésben saját mérhetetlen személyes veszteségeit Silkével hasonlítja össze. „Nem tetszik egy csomó seggfejnek –

ez életbe vágó? Két gyerkőc fuldoklik és meghal, az életbe vágó. A mostohaapád feldugja az ujjait a pinádba, az életbe vágó. A nyugdíj küszöbén elveszíteni a munkádat, az nem életbe vágó.⁴⁰⁸

E fő cselekményszálat, amely Silkre koncentrálnak, és a zsidó és az afrikai származású emberek párhuzamos sorát követi nyomon az USA-ban, kiegészíti egy másodlagos cselekményszálat, amelynek hőse Faunia exférje, Les Farley, a vietnámi háború veteránja, aki PTSD szindrómában szenved, ezzel együtt próbál újra beilleszkedni a társadalomba. *A szégyenfolt* akasztófahumorának klasszikus példája annak a jelenetnek a szomorú börlészke, amikor Les veterántársai javaslatára először megy egy kínai étterembe, hogy újra megtanuljon ázsiai amerikaiak között élni.

És az az iszonyat – az az őrjítő iszonyat – hogy a mosolygó sárga nyújtsa neki a menüt! Az a kész kabaré, hogy a sárga töltsön neki egy pohár vizet!

[...]

– Kurva pincér! – mondta Les.

– Ő nem pincér, Les. Az ő neve Harry. Ő a tulajdonos.⁴⁰⁹

Les Farley továbbra is a Vietnámban elsajátított fogalmi keretek közt gondolkodik, a kínai pincért „sárgá”-nak hívja – a koreai háború idején az ázsiai ellenfelekre használt pejoratív szóval –, és Harry közeledését, hogy felvegye a rendelést, támadásként értelmezi. Barátai ellenben folyamatosan emlékeztetik, hogy ezek a kategóriák többé már nem

⁴⁰⁸ *Uo.*, 288.

⁴⁰⁹ *Uo.*, 267, 268.

érvényesek: a körülötte lévő emberek kínaiak, és nem vietnámiak, sőt mit több, mindannyian amerikaiak; a hely egy ártalmatlan étterem, és nem csatamező; és mindenekelőtt az ember, aki az asztaluknál felszolgál, nem csupán az arcátalan ellenség tömegének egyike, hanem egyéniség, akinek saját neve van: Harry. A két, egymást kölcsönösen kizáró diskurzus egymás mellé helyezésével Roth ráirányítja a figyelmet arra, hogy amit az ember hajlamos valóságnak tekinteni – például egy hétköznapi ebéd barátokkal, vagy a kategóriák, amelyek alapján embertársainkról gondolkodunk –, azt már mind eleve meghatározzák az implikált diskurzusok, amelyek viszont megkérdőjelezhetővé válnak, valahányszor az egyén vagy a közösség számára fenyegetőnek bizonyulnak.

Egymás mellé helyezve ezeket a hasonló struktúrájú – tartalmilag eltérő, sok részletükben mégis feltűnő párhuzamokat mutató – szenvedéstörténeteket, Roth adekvát kérdéseket tehet fel anélkül, hogy azt színlelné, birtokában van az általános válaszoknak. Ellenkezőleg, inkább mintha a huszadik század számos hatásos politikai, társadalmi, irodalmi és bölcsészettudományi diskurzusát – az anarchisták, a polgárjogi mozgalom, a feminizmus, az újhumanizmus, a holokausztirodalom, a dekonstruktivisták stb. frázisait – idézné fel és parodizálná, nem is annyira azt emelve ki, hogy mennyire nem ad kielégítő választ egyik sem, hanem inkább hangsúlyozva az egyén felelősségét abban, hogy adott helyzetben melyik paradigma fogalmait alkalmazza.

Roth egyrészt minden szereplőt úgy ábrázol, mint saját személyes narratívájának áldozatát. Még Delphine Roux is, a gazdag és tekintélyes francia családból származó lány, a vonzó, fiatal nő, aki gyorsan halad előre az akadémiai rang-

létrán, mindeközben úgy gondol magára, mint aki túlságosan erős anyja elől menekül, így áldozatul esik saját elsőgenerációs bevándorló státuszának, és emiatt reménytelenül egyedül marad. Ezzel együtt a regény világában, ahol mindenki áldozatnak érzi magát, ugyanaz a szereplő maga is áldozattá tesz másokat, ha a másik szereplő nézőpontjából, egy másik diskurzus keretei között nézzük: legyen szó akár a családját eláruló Silkről, a Silket üldöző Rouxról, a Fauniát zaklató Les Farleyről vagy a gyermekeit elhanyagoló Fauniáról. Míg mindegyik szereplő a rendelkezésre álló diskurzusokat felmentésként használja önmaga számára, hogy kimagyarazza a nagy bűnöket és apró kudarcokat, amelyekért felelős, a cselekmény minden ironikus fordulatával egyre világosabbá válik, hogy ezek a paradigmák csupán részleges magyarázatot képesek adni, és egyik sem menthet fel senkit az egyéni felelősség alól.

A fenti önironikus narratívákban a zsidó amerikai szerzők egy történetben ábrázolnak zsidó amerikai és afrikai amerikai szereplőket, akik egyaránt áldozatok, de riválisok is. A sorsukban fellelhető párhuzamos motívumok, a humoros egymás mellé helyezés és az alternatív kontextusban történő, ironikus újraértelmezés révén ezek a történetek feltárják az etnikai kérdésekről rendelkezésre álló diskurzusok korlátait, miközben a humor békítő erejét is alkalmazzák.

5.4. Női nézőpontok

„Néha úgy érzem, mintha túl régóta szemlélném a dolgokat olyan sok összefüggéstelen nézőpontból: fehér, zsidó, antiszemita, rasszista, antirasszista, egyszer férjezett, leszbikus, középosztálybeli, feminista, délről származó, *gyökerénél meghasadt*, hogy már soha nem leszek képes mindebből egészset teremteni”⁴¹⁰ – írja Adrienne Rich a *Gyökerénél meghasadt* című esszéjében. Az írás alcíme szerint *Esszé a zsidó identitásról*, de szerzője identitásának más, alapvető aspektusairól és bonyolult kérdéseiről is szó esik benne, ami többszörösen kétértelmű helyzetéből fakad. Zsidó apa és déli származású, nem zsidó anya lányaként zsidó családban felnőtt férfihoz ment feleségül, és házasságukból három gyermekük született, majd Adrienne Rich elhagyta férjét, miután felfedezte leszbikus identitását. A szerző végül úgy érzi, muszáj tisztába jönnie azzal, amit így hív: „zsidóként megélt, saját ambivalenciám: egész életem napi szintű, evilági antiszemitizmusa”.⁴¹¹

Az anyám nem zsidó. Zsidó törvény szerint nem tarthatom magam zsidónak. Ha igaz, hogy „anyákon keresztül gondolunk vissza, ha nők vagyunk” (Virginia Woolf) – és ezt magam is megerősítettem –, akkor még a leszbikus elmélet szerint sem tudom (vagy szükségéges számomra) zsidóként azonosítani magamat. [...]

Ha zsidó leszbikusnak nevezem magamat, akkor azzal vajon megpróbálom-e levedleni déli nem zsidó fehér női

⁴¹⁰ Adrienne RICH, *Split at the Root = Adrienne Rich's Poetry and Prose*, 238.

⁴¹¹ *Uo.*, 224.

bűntudatom egy részét? Ha csak az anyámon keresztül nevezem meg magamat, akkor ezt azért teszem-e, mert könnyebben boldogulok egy olyan világban, ahol már leszbikusnak lenni is eléggé kívülállóvá teszi az embert? A náci logika szerint két zsidó nagyszülőm alapján már első fokú *Mischling* vagyok – nem kivétel a Végső Megoldás alól. [...]

Három fiam született, még mielőtt harminc éves lettem, és azokban az években gyakran éreztem, hogy zsidó nőnek lenni, zsidó anyának lenni azt jelentette egy zsidó családban, hogy teljesen fizikai lénynek tekintenek, annak, aki létrehozza és táplálja a gyerekeket. [...] Úgy éreztem [...] képtelen vagyok szétválasztani azt, ami zsidó, attól, ami egyszerűen az anyaság vagy a női végzet. (Cambridgeben éltem, nem Brooklynban; de ott is nyugtalan, művelt nők üldögéltek a padokon a gyerekkocsik mellett, félig elkábítva, nem is annyira a zsidó kulturális elvárások, mint inkább az 1950-es évekbeli, amerikai középosztálybeli társadalmi elvárások által.)⁴¹²

Amint az a fenti idézetekből is látható, Rich elutasítja annak gondolatát, hogy az egyéni identitást egy könnyen felcímkezhető skatulyába lehetne sorolni. Inkább számos különböző paradigmát helyez egymás mellé: a judaizmust belülről, illetve a náci retorika felől nézve, továbbá a feminizmus többféle irányzatát. Sok más zsidó amerikai női szerzőhöz hasonló módon így nem csupán az identitásról szóló, gyakran ellentmondásos diskurzusok tudatosítására, de revíziójukra is felszólít.

⁴¹² *Uo.*, 225, 226, 235.

De az összehasonlító elmélkedés a rendelkezésre álló, különféle paradigmákról időt követel az önreflexióra. Tillie Olsen számos művében erről a szükségletéről beszél, valamint az első lépésekről az öntudatos identitás felé, kezdve a *Mondj egy találós kérdést* című novelláskötetétől (1961) ami „a munkásosztály irodalmának klasszikusa”,⁴¹³ „a feminista klasszikusig, a *Csöndekig*”.⁴¹⁴ Az utóbbi egy vallomásos esszével indít a különböző típusú alkotói szünetekről egy író életében: „természetes csöndek [...] a megújuláshoz szükséges idő”, „rejtett csöndek: elvetélt, késleltetett, elutasított munka”, „cenzúra okozta csöndek”, az „eluralkodó csönd [...] a kreativitás hiánya ott, ahol korábban jelen volt” és „előzetes csönd, még a teljesítmény előtt”.⁴¹⁵ Olsen konklúziója szerint a női szerzők alacsony arányát az irodalmi világban a rejtett csöndjeik és az elnyújtott előzetes csöndjeik okozzák.

Ha tehetséges nők (és férfiak) némák maradtak, vagy soha nem jutottak el teljes kapacitásukig, az belső vagy külső körülményeik miatt történt, ami mind ellentétben állt a kreativitás szükségleteivel: a teljesen egészében a feladatnak szentelt étellel, annyi idővel, amennyire csak szükség van a munkához, és az én totalitásával. De a nőket hagyományosan arra oktatják, hogy mások szükségleteit helyezték előtérbe, hogy ezen szükségleteket a sajátjuknak érezték [...], és saját szférájukat, saját kielégülésüket abban

⁴¹³ Blanche H. GELFANT, *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*, Columbia University Press, New York, 2000, 89.

⁴¹⁴ Nancy BERKE, *Women Poets on the Left. Lola Ridge, Genevieve Taggard, Margaret Walker*, University Press of Florida, Northwest, 2001, 185.

⁴¹⁵ Tillie OLSEN, *Silences*, Feminist Press, New York, 1978, 6, 8, 9, 9, 10.

találják meg, hogy mások számára lehetővé teszik képességeik használatát.⁴¹⁶

Olsen fentebb vázolt gondolataival összhangban a csend a *Mondj egy találós kérdést* című elbeszélés központi eleme is. A történet azonos címet visel a könyvvel, amelyben először megjelent. Az elbeszélés önróniája nem annyira az identitás ambiguitására, mint inkább annak hiányára utal, legalábbis a női főhős esetében. A történet egy idős, folyton civakodó, zsidó házaspár utolsó éveiről szól. Állandó konfliktusuk forrása az, hogy eltérő módon képzelik el nyugdíjas éveiket. A férj szeretné eladni a házukat, amely elég tágas volt ahhoz, hogy öt gyermeket felneveljenek benne, és így kettejük számára túl nagy, ezért egy „Union Haven” nevű nyugdíjas otthonba szeretne költözni, ahol mentesülne a ház karbantartási munkáitól, „a felelősség nyűgétől, a kuporgatástól”, és „élvezhetné a boldog közösségi életet”.⁴¹⁷ Csakhogy ezek az örömök teljesen elérhetetlenek a felesége számára, aki „teljesen fizikai lény, gyerekek létrehozója és táplálója”,⁴¹⁸ és akit „hagyományosan arra oktattak, hogy mások szükségleteit helyezze előtérbe”.⁴¹⁹ Ahogy azt az idős asszony lányának, Vivinek magyarázza: „– Neki jó. Nem nekem. Én már nem bírok emberek közt élni. – Egész életében más emberekért éltél – kiáltott fel Vivi. – Nem velük.”⁴²⁰

⁴¹⁶ *Uo.*, 17.

⁴¹⁷ Tillie OLSEN, *Tell Me a Riddle*, ford. Rosette C. LAMONT = *Jewish American Literature. A Norton Anthology*, szerk. Jules CHAMETZKY – John FELSTINER – Hilene FLANZBAUM – Kathryn HELLERSTEIN, Norton & Company, New York, 2001, 689.

⁴¹⁸ RICH, *Split at the Root*, 226.

⁴¹⁹ OLSEN, *Silences*, 17.

⁴²⁰ OLSEN, *Tell Me a Riddle*, 695.

Így az idős asszony inkább otthona magányát preferálja, miután évtizedeket töltött családjá szolgálatában, „a kimerítő háziasszonyság perverz logikájának” nyomása alatt, és egyetlen vágya, hogy „soha többé ne kényszerüljön mások ritmusára”.⁴²¹ Ironikus módon a házaspár állandó nézeteltérése nem a heves vita, hanem a csendek küzdelmének formáját ölti. Valahányszor az öregember érvelt saját álláspontja mellett, felesége „kikapcsolta a hallókészülékét, hogy ne is kelljen hallania”, amikor viszont ő kezdett saját nézeteiről szóló monológba, a férj „hangosította fel annyira a tévét, hogy ne hallja”.⁴²² Az is árulkodó, milyen eltérő módon kerülnek egymást: az asszony saját csöndes, belső világába igyekszik menekülni a férje elől, míg az a közösségi életet imitáló tévéadásban keres menedéket.

Az idős párt teljes mértékben a házasságuk definiálja. Már a nyitómondat is ekként mutatja be őket: „Negyvenhét éve voltak házasok”.⁴²³ Az olvasó nem is ismeri meg a nevüket egészen a történet végéig, mert addig mindig a családban betöltött szerepük által azonosítva, Anyaként és Apaként utal rájuk a narrátor. Emelett a férj különféle improvizált gúnyneveken szólítja a feleségét: „Mrs. Felvilágosult! Mrs. Művelt!”, „Mrs. Csak-könnyedén”, „Mrs. Egyedül-élek-és-élvezem” vagy „Mrs. Nyomorult”.⁴²⁴ Iróniája működik, mivel hálás hallgatóságra talál családjá és barátai körében.

Ezzel ellentétben a humor nem elérhető lehetőség a felesége számára. Amikor az unokája arra kéri, hogy „Mondj

⁴²¹ *Uo.*, 691.

⁴²² *Uo.*, 690, 691.

⁴²³ *Uo.*, 689.

⁴²⁴ *Uo.*, 692, 693, 694, 711.

egy találós kérdést, Nagyi!”, az idős asszony azt kell válaszolja: „Nem ismerek találós kérdéseket, gyermekem”.⁴²⁵ A rövid párbeszéd szimbolikus jelentőségét megerősíti, hogy a címbe kerül. Nem csupán a nagyanya verbális készségeinek hiányosságára derül itt fény, hanem arra a tényre is, hogy a találós kérdések a gondtalan kommunikáció birodalmába tartoznak, a pusztán öröm kedvéért szokták mesélni őket, ami olyan luxus, amire az idős asszonynak sosem volt ideje. Sőt, egy találós kérdés ismerete azt is jelentené, hogy ismeri a választ, a poént, a megoldást, miközben őt épp a saját élete válaszainak fájdalmas hiánya foglalkoztatja. Más szóval azért nem tud találós kérdést mesélni, mert ő maga a találós kérdés, amely képtelen önmagát artikulálni.

Ennek megfelelően a neve, Eva – az örök nő, illetve az első női ő archetipikus neve – először a asszony halálos ágyánál hangzik el a férje szájából, mintha az csupán az elvesztés pillanatában ismerné fel a feleségét. Viszonzásképp az asszony is a történet végén szólítja meg a férjét, Davidot. Csakhogy ezt a gesztust is súlyos, nonverbális ironia terheli, mivel közvetlenül a név kimondása utána Eva – aki a rák utolsó stádiumában szenved – hányni kezd. Annak kétértelmősége, hogy a feleség a férjét szólítja meg segítséget kérve, egyszersmind azonban fizikailag épp azon erőlködik, hogy megszabaduljon mindattól, amit egész addig konkrétan, illetve átvitt értelemben le kellett nyelnie – ez a téma explicit módon domináns a teljes haláloság-jelenetben, ahol a megemésztetlen közös múltat metonimikusan fejezi ki a hányás –, világosan mutatja a pár ellentmondásos kapcsolatát: a bensőséges, mély viszonyt éppúgy, mint a kibékít-

⁴²⁵ *Uo.*, 700.

hetetlen ellentétet. Ebben az értelemben ez a jelenet párhuzamba állítható a történet kezdetével, amikor a férj egy heves veszekedést követően elrohan otthonról.

Az asszony nem volt a közös ágyban, amikor hazaért. A napozóterazon feküdt a nyugágyon. Egész héten nem állt szóba a férjével; és az sem próbált kibékülni vele, vagy figyelni rá. Rosszul aludt, olyannyira megszokta, hogy mellette van a felesége. Annyi év után, a régi harmóniák és függőségek mélyen a testükben; ahogy az asszony hozzákunkorodott, vagy ő fonta át, melegítették egymást, egyszerre fordultak, az éjszaka egyetlen hosszú ölelkezés.⁴²⁶

A hagyomány a történet centrális eleme. Látszólag Eva elutasítja a szót annak mind személyes, mind vallásos értelmében. Amikor egy rabbi meg akarja látogatni a kórházban, megtagadja, hogy szóba álljon vele. Azt kéri családjától, hogy a kórházi adatlapot a következő módon töltsék ki róla: „Született: ember, Vallása: nincs”.⁴²⁷ Később, amikor a házaspár meglátogatja lányukat, Hannah-t, aki vallásos zsidó férjhez ment férjhez, és a lány tisztelettel megkéri anyját, hogy gyűjtsa meg a szombati gyertyákat a gyerekek kedvéért, hogy „a múltból hagyományt kapjanak”, Eva elutasítja a felkérést, mert vonakodik „visszanézni a sötét évszázadokba [...], amikor gyertyát vettek kenyér helyett”.⁴²⁸ Másfelől lelkes olvasója az orosz és jiddis szerzőknek, mint Csehov és Peretz. Hasonlóképp, mikor egy másik lányánál, Vivinél száll meg, Eva képtelen karjában tartani újszülött unokáját, mert áthághatatlan távolságot érez önmaga és

⁴²⁶ *Uo.*, 694–695.

⁴²⁷ *Uo.*, 697.

⁴²⁸ *Uo.*, 697, 698.

Vivi közt, aki az anyaság „útvesztőjének hosszú, édes részegségében”⁴²⁹ él. Ezzel szemben intenzív kapcsolatot alakít ki felnőtt lányunokájával, Jeannie-vel. Nem csupán erőfeszítéseit értékeli nagyra, amikor a lány hivatásos bejáró nővérként gondozza a nagymamáját, de képzőművészi ambícióit is. Például Eva lelkesen érdeklődik a mexikói népművészet egyik darabja iránt. Ez a „Pan de Muerto, a Halottak Kenyere”,⁴³⁰ amit Jeannie egyik páciense készített, és mind egyet-ertenek a fontosságát illetően.

Önironikus módon úgy tűnik, hogy Eva csak egy, a sajátjától eltérő hagyományon keresztül képes felismerni a tradíció jelentőségét. Szemlátomást nem is a kulturális örökséget utasítja el, mint inkább az automatizmusok reflexiótlan továbbadását nemzedékről nemzedékre. Azt kérdezi: „Hagyomány? De hát mikor volt nekem időm tanítani? Hannah-ból csak a segítő kezére volt szükségem”,⁴³¹ és hosszú, töredezett, deliráló, tudatfolyamszerű monológját így fejezi be: „az embernek mindent meg kell próbálnia megérteni, ami csak történik”, „nincs értelme annak az életnek, amin sosem gondolkodtak el”.⁴³²

Eva nézeteivel harmóniában a megbékélést is reflexió révén sikerül megvalósítani a történet végén. Jeannie egy vázlatrajzon örökíti meg, ahogy a nagyszülei egymás kezét fogják, és David, akit megráz Eva haláltusája, mintha ezen az ábrázoláson keresztül fedezné fel, sőt teremtené újra mélyen eltemetett, bensőséges kapcsolatukat: „mintha irányították volna, odament az ágyához, lefeküdt, és úgy tartotta

⁴²⁹ *Uo.*, 701.

⁴³⁰ *Uo.*, 707.

⁴³¹ *Uo.*, 698.

⁴³² *Uo.*, 709, 711.

a vázlatot, mint a pajzsot, mintha ez megvédené a veszteség, árulás és halál szörnyű alakjai ellen – szabadon maradt kezével pedig ismét megfogta a felesége kezét. Jeannie így talált rájuk reggel”.⁴³³

Tillie Olsenhez hasonlóan Grace Paley is az egymást követő nemzedékek jelentőségét hangsúlyozza az egyén identitásának felismerésében és a prioritások újraértékelésében *Faith egy Fán* című történetében. A novella egyike annak a számos elbeszélésnek, melyek főhősnője Faith Darwin. Neve a vallásos versus materialista ideológiák közti dilemmát testesíti meg, de a novella címe humorosan azt sugallja, hogy még a világ tudományos értelmezéseibe vetett hit is meggyőződés kérdése. A két megközelítés kölcsönösen gúnyos kombinációja – a bizsziáció kivételesen tiszta formája – adja a történetet kezdő leírás humorát. „Az egyetlen Isten, aki a Zsidók Királya volt, aki apró hidrogénrobbanások révén mindmáig kibontja a csillagokat, Ő tán épp lenéz Szent Főhadiszállásáról, és mindannyiunkat lát”.⁴³⁴

Az első személyű narrátor önmagát és környezetét hasonlóan játékos stílusban mutatja be, önironikusan imitálva a patriarchális vallási és üzleti retorikát: „én, az Ő puha második gondolatának teremtménye, egy platánfa négy méter magas, erős, hosszú ágán ülök, lógázom a lábamat, és csak Kittyt látom, aki kollégám az anyaiparágban – kiváló szakember”.⁴³⁵ Így Faith egyszerre ábrázolja társadalmi helyzetét, és ad hangot kényelmetlen érzéseinek, amelyek teljes munkaidős anyai pozíciójából fakadnak. Felfelé menekül a helyzetből, a szó térbeli és szellemi értelmében egyaránt.

⁴³³ *Uo.*, 714.

⁴³⁴ GRACE PALEY, *Faith in a Tree = The Collected Stories*, Farrar Straus Giroux, New York, 1994, 175.

⁴³⁵ *Uo.*, 175–176.

A fán gubbasztva az ironikus archetipikus pozícióját foglalja el, megrajzolja városi, multikulturális környezetének térképét, illetve az alatta elhelyezkedő emberek arcképét vagy még inkább karikatúráját. Mégis, ironiája nem igazán teljes, mert hiányzik hozzá a hallgatóság: humorát csupán az olvasó élvezheti, a novella többi fiktív szereplőjéhez nem jut el, mivel Faith velük csupán felületesen cseveg, miközben intellektuális értelmezésre tett kísérletei és humora kényszerűen a magányos, írott monológra szorítkoznak.

A fordulat akkor jön, amikor egy, a vietnámi háború ellen tiltakozó felvonulás ér a parkba. Faith és a többi anyuka ugyanabban a társalgási hangnemben beszélgetnek erről a témáról, ahogy addig is csevegtek életük hétköznapi eseményeiről, de Faith fia az egyik élesen ironikus szlogent lemásolja a járdára. „Sírós, undorodó dühvel azt írta a közeli útburkolatra rózsaszín flamingószínű krétával: [...] MEGÉGETNÉL EGY GYEREKET? és alatta, kicsit nagyobb betűkkel, a vörös választ: HA SZÜKSÉGES. Én pedig azt hiszem, pontosan ekkor vett fordulatot az életem”.⁴³⁶ Fia választától sokkoltan Faith leszáll a fáról, privát intellektuális élete elvonultságából, és csatlakozik a közösséghez.

Identitását immár nem ellentétek – zsidó vagy amerikai, háziasszony, háziasított feleség vagy egyedülálló anya, odaadó anya vagy karrierista aktivista – közti választások formájában ábrázolja. Miután már nem érdekli többé annak keresése, hogy ilyen kölcsönösen kizáró ellentétpárok mentén definiálja önmagát, Faith megelégedettségre lel mindezen célok mentén.⁴³⁷

⁴³⁶ *Uo.*, 194.

⁴³⁷ Dena MANDEL, *Keeping Up With Faith. Grace Paley's Sturdy American Jewess = Studies in American Jewish Literature. Jewish Women Writers and*

Ellentétben Olsennel vagy Paley-vel, Erica Jong a feminizmusnak nem a közösségi, hanem a szexuális aspektusára koncentrált. Első regénye, a *Rettegés a repüléstől*⁴³⁸ tömör összefoglalását adja *Az egyensúly újraigazítása. Amerikai női írók irodalmi humora a gyarmati időktől az 1980-as évekig* című antológiában a regényéből vett részletekhez írt bevezető.

Az összes 1970-es években megjelent népszerű feminista regény közül Erika Jong félig önéletrajzi műve, a *Rettegés a repüléstől* volt nem csupán anyagilag a legsikeresebb, de a leginkább szenzációs is. Női és férfi kritikusok mind népszerű lapokban, mind tudományos folyóiratokban széles körben írtak róla recenziókat, és egyaránt dicsérték és átkozták szexuális őszintesége és vulgáris nyelvezete miatt. Mint más regények, amelyek a nőmozgalomból kiindulva „kinyitották az emberek szemét”, a *Rettegés a repüléstől* témája a női ambivalencia a szerelem vagy karrier, illetve a biztonság vagy függetlenség iránti vágy közti választást illetőleg, valamint a konfliktus a nők természetéről és szerepeiről a férfiak által alkotott definíciók, illetve a nők saját magukra és a világra vonatkozó tapasztalatai között. Mégis, Jong munkája egyedülálló abban a tekintetben, ahogy sokszor fergeteges humorral tárja fel az ellentmondásokat a női és a férfi szexualitásra vonatkozó, bevett fogalmak között, illetve hősnője, Isadora Wing szexuális fantáziái és élményeinek valósága között.⁴³⁹

Women in Jewish Literature, szerk. Daniel WALDEN, State University of New York Press, Albany, NY, 1983, 92.

⁴³⁸ Erica JONG, *Rettegés a repüléstől*, ford. PAVLOV Anna, Tericum, Budapest, 2002.

⁴³⁹ *Redressing the Balance. American Women's Literary Humor from Colonial Times to the 1980s*, szerk. Nancy WALKER – Zita DRESNER, University Press of Mississippi, Jackson, MS, 1988, 386.

Több más kritikus is a feminizmus keretei közt értelmezi a regény iróniáját, öniróniáját és humorát, például Sabine Sielke.

Susan Rubin Suleiman egyike annak a kevés kritikusnak, aki észreveszi azt az öniróniát és gúnyos hangvételt, amelyben a *Rettegés a repüléstől* bővelkedik. Szerinte Jong könyve „ironikusan tudatában van saját unkonvencialitásának”, „az obszcenitások hivalkodó használatának egy olyan könyvben, amelynek borítóján egy nő neve szerepel, és kiadója az egyik jelentős cég a szakmában”. Suleiman Jong obszcén nyelvhasználatát „a sztereotípiák öntudatos kiforgatásának” tekinti, és „bizonyos értelemben a Henry Miller és Norman Mailer típusú keményfű-narrátorok paródiájának”; „a szerepek és a nyelv kifordításával” pedig a szerző „mind a hímnemű pornográf szerző nyelvezetét, mind azt a módot, ahogy az ellenkező nemre néz” elbitorolja”. [...] Kiderül, hogy a *Rettegés a repüléstől* [...] mimikri, egy nő ideiglenes stratégiája, amivel utánozza, parodizálja, parafrázeálja és idézi a férfi diskurzust, miközben ő maga „másutt” marad. Eltűnődve kérdésen, hogy „Mit akarnak a nők?”, írja Jong, Freud „nem jutott valami sokra” [...]. És Isadora Wing sem.⁴⁴⁰

Erica Jong maga is hasonlóképp látja a *Rettegés a repüléstől* főhős-narrátorát, Isadora Winget visszatekintő esszéje, a *Rettegés az ötventől: életközépi memoár* lapjain:

⁴⁴⁰ Sabine SIELKE, *Reading Rape. The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture, 1790-1990*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 2002, 170. A Jong-idézet forrása: JONG, *Rettegés a repüléstől*, 24.

Öniróniája és humora a túlélés eszközei lettek számára, mert csupán az irónián keresztül mondhat az ember X-et, és gondolhat Y-t. Azt hiszem, Isadora azért érintette meg a nemzedékembe tartozó nőket, mert közülünk olyan sokan voltak hasonlóképp meghasadtak. Mi a saját anyáink is vagyunk, de egyszersmind a jövő asszonyai is. Pénzt keresünk, eltartjuk a gyerekeinket, harcolunk a karrierünkért egy olyan világban, ami még most sem adja meg nekünk a gazdasági egyenlőséget a férfiakkal, de a sötét visszaáramlás visszafelé húz minket anyánkhoz, büntudatot keltve bennünk az autonómia néhány morzsája miatt is, amit sikerült elérnünk.⁴⁴¹

Mindezek a vélemények az identitását egy férfi diskurzusok által meghatározott világban kereső és kifejezni igyekvő, női szereplő pozíciójából fakadó dilemmák artikulációjának eszközeként hangsúlyozzák az öniróniát és a humort, hozzátéve, hogy Isabella úgy gyűri le ezeket a diskurzusokat, hogy az irónia révén provokatívan parodizálja és így destabilizálja őket.

Emellett a zsidó örökség is jelen van a regényben, és ez is az önirónia egyik alapvető forrásává válik mind patriarchális tradícióként, mind pedig azáltal, hogy maga is kisebbségi kultúra. Isadora édesanyját a gyermekei házassága foglalkoztatja, akárcsak a sztereotipikus zsidó anyát, akit például Melvin J. Friedman ír le *Zsidó anyák és fiaik: a hücpé ára* című esszéjében, amelyben azt állítja, hogy „nincs olyan, hogy »híres« vagy »sikeres« zsidó anya (általában úgy elfoglalja az, hogy a fiát »híressé« vagy »sikeressé« tegye, hogy nem

⁴⁴¹ Erica JONG, *Fear of Fifty. A Midlife Memoir*, HarperPerennial, New York, 1997, 37.

marad magára ideje)”.⁴⁴² Isadora anyja hasonló szellemű tanácsot ad a lányának. „Kizárt, hogy egy nő egyszerre lehessen művész és anya – jelentette ki anyám. – Választania kell: vagy művész lesz vagy anya.”⁴⁴³ Isadora lánytestvére, Chloe házasságáról a regény egészére jellemző, gúnyos hangon beszél: „Chloe természetesen egy zsidóhoz ment feleségül. Igaz, nem hazaihoz, hanem import zsidóhoz. (A családban senki se érte be a szomszéd sráccal.)”,⁴⁴⁴ ironikusan megtoldva ezt a szó szerint idézett, jiddis nyelvű, családjától kapott kritikával saját, férjezetlen-gyermektelen helyzetét illetőleg: „A lányok közül én voltam tehát az egyetlen *ohne Kinder*”.⁴⁴⁵

Chloe nézetei ironikusan visszaköszönnek Isadora kínai férje, Bennett attitűdjében.

Miért nem keresel magadnak egy helyes kínai lányt – javasoltam. Nem azért, mert az volt a véleményem, a kínai házassodjon kínaival, hanem mert a „házasság” szó hallatán égnek állt a hátamon a szőr. [...] – Nem kell semmiféle kínai lány – mondta Bennett. – Te kellesz. (Mint később kiderült, Bennett az életében nem randizott még kínai lánnyal, megkefélni meg pláne nem kéfélt meg egyet se. Teljesen rá volt kattanva a zsidó lányokra.)⁴⁴⁶

Így a házasság egyszerre kerül ábrázolásra mint a patriarchiális zsidó szubkultúra elől való menekülés Isadora szá-

⁴⁴² Melvin J. FRIEDMAN, *Jewish Mothers and Sons. The Expense of Chutzpah = Contemporary American-Jewish Literature. Critical Essays*, szerk. Irving MALIN, Indiana University Press, Bloomington–London, 1973, 161.

⁴⁴³ JONG, *Rettegés a repüléstől*, 58.

⁴⁴⁴ *Uo.*, 61.

⁴⁴⁵ *Uo.*, 62.

⁴⁴⁶ *Uo.*, 50–51.

mára és mint egy hasonló lehetőség Bennett számára, aki saját kisebbségi kultúrája elől menekül. A regény ironikus hangvétele így az egyén azon szükségletének ad hangot, hogy ne csupán a patriarchális társadalomba, hanem az etnikai alapú kulturális hagyományokba kódolt normákat is újragondolja.

Az egyén már a regény nyitómondatában az előtérbe kerül, mivel a nyitó szintér Isadora számára önmaga megkereséséhez egy európai út, amelynek célja egy Bécsben rendezett konferenciára a pszichoanalízisről. „Száztizenhét pszichoanalitikus ült a Pan Am Bécs felé tartó járatán. Közülük hatan tuti, hogy kezeltek már. A hetedikhez hozzámentem feleségül.”⁴⁴⁷ Egyfelől nagy hatással vannak Isadora retorikájára a freudi doktrínák, főleg azok, amelyek követelik az egyén szexuális felszabadítását az elnyomó konvenciók alól. Másfelől az a kezelés, amely már hatszor nem bizonyult hatékonynak, eleve nem hangzik túl meggyőzőnek, és a Freud által szorgalmazott önreflektivitás szemléletmódot destabilizáló öniróniához vezet válaszok helyett, legalábbis Isadora első, pszichoanalízisről adott leírásában.

„Zsidó tudomány”, mondják a pszichoanalízisre az antiszemiták. Az analitikusok kiforgatnak minden kérdést, és jól megcsócsálva visszapasszolják a kérdezőhöz. Az összes analitikus körülbelül úgy néz ki, mint egy talmudista, aki már az első évfolyamon kibukott a szemináriumból. Eszembe jutott nagyapám egyik kedvenc vicce:

- Miért válaszol a zsidó mindig kérdéssel a kérdésre?
- Miért ne válaszolhatna kérdéssel a kérdésre?⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ *Uo.*, 9.

⁴⁴⁸ *Uo.*, 14.

Isadora a freudi receptet követve próbál meg kiszabadulni a családi kötöttségek közül: azaz azért, hogy bátran szembesül a „Hirtelen Felindulásból Elkövetett Dugás”-ról⁴⁴⁹ – az elköteleződés nélküli szexuális kalandról – szőtt szexuális fantáziájával, illetve ténylegesen is szerelmi viszonyba bonyolódik. Csakhogy a pszichoanalízis, amit egy férfi alapított, önironikusan a zsidó tradícióra emlékezteti, amit egy másik férfi, a nagyapja közvetített számára. Ezzel egyidejűleg a kapcsolat a talmudikus és a freudi önreflexió között olyan megfigyelés, amit ironikusan idéz „az antiszemitáktól”, úgyhogy még fenntartásai sem olvashatók fenntartások nélkül.

A regény utolsó előtti jelenete önironikus drámai megvalósítása Isadora fantáziájának. Egy vonaton utazik, és a kalauz megpróbálja elcsábítani vagy megerőszkolni. Isadora megrémül és elmenekül, majd néhány perccel később rájön, hogy elképzelése valódi, ösztönös, belső énjéről csupán egy volt a sok más megbízhatatlan hiedelem közül.

Hirtelen ráeszméltem, mennyire vicces volt az egész incidens. A híres Hirtelen Felindulásból Elkövetett Dugás! Az Idegen a vonaton! Végre megvalósulhatott volna régi ábrándom, szinte tálcán kínálták! Erről fantáziáltam három éven át a rázkódó vonatokon Heidelbergben, s most nem hogy nem vonzott a dolog, hanem egyenesen taszított.⁴⁵⁰

Ugyanennek az öniróniának a mindent legyűrő, végsőkig fokozott gesztusa uralja szemlátomást Cynthia Ozick regé-

⁴⁴⁹ *Uo.*, 24.

⁴⁵⁰ *Uo.*, 390.

nyét is. A többértelműség már a cím szintjén is megjelenik. A könyv munkacíme *Fények és világítótoronyok* volt, amit a szerző a középkori zsidó tudóstól, Al-Kirkisanitól kölcsönzött, aki ezzel a címmel írt könyvet,⁴⁵¹ és akinek tanításai a regényben alapvető jelentőségűek tematikusan és elméleti síkon is. Csakhogy e címet Ozick végül túl didaktikusnak találta, ezért elvetette. A könyv amerikai kiadása 2004-ben végül *A csillogó világ örököse* (*Heir to the Glimmering World*) címmel jelent meg 2004-ben, majd egy évvel később a brit kiadás is kijött, *A medvefiú* (*The Bear Boy*) címen. Az utóbbi cím a Christopher Robin Milne képére mintázott regénybeli szereplő metaforikus beceneve, mivel az ifjabb Milne gyászjelentése volt az a mozzanat, amely Ozick regényét közvetlenül inspirálta. Olvasott a fiú és apja problémás kapcsolatáról, és azon kezdett gondolkodni, milyen bonyodalmak származnak abból a helyzetből, amikor egy hús-vér ember sorsa túlságosan összefonódik fiktív hasonmásáéval. Ahogy a Robert Birnbaum által készített interjúban mondja a szerző: „Elkezdett azon járni az agyam: »Mi történik egy emberi lényel, ha nem hagyják, hogy emberré váljon? Mi történik egy kisfiúval, akit úgy kicicómáznak és túlértelmeznek, és tanmesévé és legendává változtatnak, hogy az egész világ hódol előtte, mint a kisfiú ideája előtt?» Hát ez volt az egész eredete”.⁴⁵² Tiszteletadásul a regény első oldalán Alan Alexander Milne, a *Micimackó* szerzője, illetve a *Micimackó*t inspiráló játékmackóját tartó fia leghíresebb fotóját látjuk.

⁴⁵¹ Lásd Robert BIRNBAUM, Interjú Cynthia OZICKKAL, *The Morning News*, 2014. december 14, <https://themorningnews.org/article/birnbaum-v-cynthia-ozick>.

⁴⁵² *Uo.*

Az értelmezések problémája áll az egész könyv közép-pontjában. Ezt már a két mottó egyike, a Frank Kermode: *Férfi esőkabátban* című esszejéből idézett mondat a fókuszba emeli: „S a világ mégis tele van tolmácsolókkal... Így adódik a kérdés: miért is tolmácsolunk inkább, mint nem?”⁴⁵³ Az értelmezés szintén témája Al-Kirkisani fent említett valóságos értekezésének, *A fények és világitótornyoknak*. Ez egy Talmudon alapuló filozófiai és teológiai törvénykönyv. Szerzője a karaizmus vezetője volt, ami egy, az első évezred vége felé alapított, obskúrus zsidó mozgalom.

A karaizmus Ozick regényében nemcsak azért fontos, mert egyik főszereplőjének kutatási területeként kulcsszerepet játszik a könyvben – mivel a szereplők némelyikét a karaizmus iránti érdeklődés hozza össze –, hanem úgy is mint számos alapvető filozófiai kérdés forrása. A karaiták azért kerültek szembe a rabbanitákkal, mert a karaita mozgalom csak a Tanach (többé-kevésbé a keresztény Ószövetség) könyveit fogadta el istentől származóként, de elutasította a halachát (a Tanach rabbinikus interpretációin alapuló törvények gyűjteményét) mint emberi kitalációt. Al-Kirkisani viszont nemcsak a tiszta gondolatokat hangsúlyozza a „fények” szó használatával, hanem az emberi nézőpontot is, amikor a „világitótornyok”-at a címbe emeli. Ozick gesztusa, amellyel a világos jelzőfényeket a bizonytalanul „csillogó” („glimmering” – a magyar címben: „letűnt”) jelzőre cseréli, kétségeinek ad hangot mind a paradigmák, mind tárgyak tekintetében.

Ozick regényének fő tárgya egy fiatal lány, Rose Meadows fejlődéstörténete. Ő az első személyű narrátor a szöveg java

⁴⁵³ Cynthia Ozick, *Egy letűnt világ örököse*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Novella, Debrecen, 2007, 5.

résében. Elbeszélése takaros időrendben halad, és többnyire arra szorítkozik, amit Rose az adott pillanatban tud. Ezt csupán néha egészíti ki egy személytelen hang, ami retrospektív információt ad előzetes körülményekről vagy olyan eseményekről, amelyek a lány távollétében történtek, illetve egyéb részletekről, amelyek lekerékítik vagy megmagyarázzák más szereplők élettörténetét és jellemét. Ez a névtelen harmadik személyű narrátor lehet akár maga Rose is idősebb korában, mivel a történetet évtizedekkel a cselekménybeli események után veti papírra, és időközben a beszélő többet is megtudhatott a szereplőkről, cselekedeteikről és véleményükről. A hosszú időszak, amely az akció és az írás között eltelt, világosan látszik az alábbihoz hasonló mondatokból: „Csak évtizedekkel később láttam be, mennyire igaza volt Ninelnek az irodalom haszontalanságát illetően.”⁴⁵⁴

A cselekmény fő szála 1935-ben kezdődik, és nagyjából két évig tart. A regény térben is sűrített: a cselekmény javarészt egyetlen házban történik a Bronxban, amely különböző emberek és sorsok találkozási pontjaként szolgál. Ozick a korlátozott idő és tér keretei közt ad a korszakról rendkívül széles tablót, amit olyan szereplők révén valósít meg, akiket részletes életrajzuk alapján koruk különböző társadalmi és kulturális szegmenseit képviselő alakoknak tekinthetünk.

A regény három összefonódó családtörténetből épül fel. A családok nem csupán különböző társadalmi háttérrel rendelkeznek, de mindegyikükhöz eltérő kulturális paradigmák és irodalmi hagyományok is kapcsolódnak. Ráadásul mindegyik csoport mind gyakorlati, mind szellemi értelemben megosztott.

⁴⁵⁴ *Uo.*, 70.

Rose Meadows tizennyolc éves árva, aki egy darabig Bertram nevű, távoli rokonánál lakik. Hétköznapi amerikai kisvárosi, alsó középosztálybeli polgárok, akik a kor alapvető társadalmi változásokat követelő két fő elméleti rendszere, a marxizmus és a feminizmus keretei között gondolkodnak magukról és a világról. E gondolatok legodaadóbb híve Bertram lelkes kommunista barátja, Ninel. „Nem ez volt az igazi neve; ez a mozgalmi neve volt, Lenin tiszteletére. – Olvasd csak visszafelé – vigyorgott Bertram⁴⁵⁵ – írja Rosie. Megfordított neve és vonzóan nőies tétével párosuló, agresszíven férfias viselkedése alapján Ninel olvasható a kommunista vezér paródiájaként. Bertram családi életére is katasztrofális hatással van: elüldözi Rosie-t, aki au pairként helyezkedik el. Összhangban azzal, hogy a könyv a társadalmi kérdésekre helyezi a hangsúlyt, Rosie, az elsődleges elbeszélő többnyire a történetmesélés realista hagyományát követi. Csupán néhány könyv címe kerül említésre a regényben, de ettől még fontosabbnak tűnnek. Például Rosie olvasmánylistáján ott található Charles Dickensről a *Nehéz idők* és a *Két város története* vagy George Eliot regénye, a *Middlemarch*. A realizmus mellett a női nézőpont is fontos szerepet kap a Rosie kedvenc könyvére, Jane Austen *Értelem és érzelem* című regényére tett gyakori utalások révén.

Rosie munkaadói a Mitwischer család: ők az a társaság, akik a cselekmény középpontjában állnak. Nagypolgári bevándorlók Németországból: Rudolf Mitwischer a karaizmusra szakosodott történész, felesége Else pedig fizikus. Else munkatársa és titokban a szeretője volt Schrödingernek, aki a XX. század elején a fizikát megújító egyik leg-

⁴⁵⁵ *Uo.*, 32.

fontosabb természettudós volt, míg a férj, Rudolf a bölcsészettudomány terén elismert kutató, így ketten együtt a természettudományok, illetve a bölcsészet képviselői, metonimikusan tehát az európai magaskultúrát testesítik meg.

Történetük jól illik a zsidó amerikai irodalom fősodrába, amelynek fontos témája a nácik elől menekülő zsidók asszimilációjának folyamata. Ozick maga is foglalkozott a témával korábbi kisregénye, a *Rosa* lapjain. Az *Egy letűnt világ örököse* azonban önironikusan kifordítja a hagyományos történetet, amely azt szokta ábrázolni, hogy milyen nehézségekkel szembesül az újonnan érkezett bevándorló, aki próbál beilleszkedni az amerikai társadalomba. Ezúttal az amerikai lány az, aki nem érzi magát otthon, és igyekszik integrálódni a Mitwischer családba. Az olvasó lépésről lépésre követheti ezt a folyamatot, ahogy azt Rosie leírja.

– Néhány hét elteltével, amikor vettem magamnak a bátorságot, hogy ezt megemlítsem Anneliesének – „Néha úgy érzem, afféle menekült vagyok magam is” – leplezetlen megvetéssel mért végig. [...] Zavart, ahogy a Mitwischer gyerekek az odahazát emlegették. Éppoly otthonatlanok voltak, mint én. [...] Nyolcan voltunk; vagy inkább: *ők* heten voltak, én meg a bérenc, az örökkön kívülálló.

[...]

– A Mitwischer család organizmusának része voltam.⁴⁵⁶

Rosie kifordított holokauszt-története olvasható a zsidó amerikai identitásról szóló, a második világháború után az

⁴⁵⁶ *Uo.*, 10, 53, 107, 343.

USA-ba érkező európai zsidó menekültek hatására újragondolt személyes narratívaként, és ilyen értelemben párhuzamba állítható Roth *Eli, a fanatikus* című novellájával.

A harmadik családot a fő cselekményszálban a Medvefiú, James A'Bair képviseli, Christopher Robin fiktív mása. Kisgyerekként egy apja által írt és illusztrált könyvsorozat főhőse lett, melynek címe O'Macy volt. „O'Macynek hívták, ez aztán átment egyszerű Ómaciba”.⁴⁵⁷ Így az első irodalmi műfaj, amely Jimhez kapcsolódik, a gyerekmese. A hatalmas vagyon, ami a szerzői jogból származik, és amit apja korai halála után a fiú örököl – lehetővé téve számára, hogy szeszélyes, világkörüli kalandokkal teli utat tegyen, amelyhez a pikareszk műfaja, illetve amerikai kontextusban a road movie asszociálható – szintén a tündérmesékre emlékeztetheti az olvasót.

Csak hogy alapvető ellentét feszül apa és fiú között, illetve később Jim személyiségén belül, a fikció és realitás közti, elmosódott határvonal miatt. A sorozat első darabjának címe: „*A fiú, aki egy kalapban lakott*”⁴⁵⁸ metonimikusan érzékelteti a problémát: a fiú a kisgyereket egy, az anyja által készített kalapba helyezi, de a játékos gesztus a gyerek létét a szülei képzeletére redukálja. „Az apja vele párhuzamosan megalkotott egy fiút; az apja közvetítette a világnak. Az Ómaci soha nem volt önmaga. Az apja róla – a testéről és a lelkéről – alkotott értelmezése volt.”⁴⁵⁹ Jim nem fejlődhetett természetesen, modellt kellett ülnie apja rajzaihoz ahelyett, hogy a barátaival játszhatott volna; az iskolatársai látványosságának kezelték; mindenki csak a könyvekből

⁴⁵⁷ *Uo.*, 58.

⁴⁵⁸ *Uo.*, 60.

⁴⁵⁹ *Uo.*, 140.

ismert Jim megtestesüléseként érdeklődött iránta, és senkit sem érdekelt hús-vér gyermekként, igazi, teljes, független személyiségként. Felnőttkorában „eljött az idő, amikor az első fiú, az, amelyik születésekor a Jim nevet kapta, megvetette a második fiút, a »tégy-úgy-mintha« fiút. Megvetette, megtagadta, lerázta magáról. Az izzó közöny (keserűség volt, düh) feloldozta; megszabadult”.⁴⁶⁰ Csak hogy Jamesnek nem volt felnőtt énje, amely kezelni tudta volna a megvetett, fiktív én elutasítása és a rengeteg pénz révén nyert szabadságot. Így hát pontosan ez az abszolút szabadság az, ami egy idő után céltalan, unott nonszenszbe fordul. Jim családtörténete ekképp inverz narratívává válik, önironikusan kifordítva az Amerikai Álom tündérmeséjét, amely mindössze két generáció alatt beteljesedik, és szinte rögtön ki is üresedik.

Jim az identitás hiányától szenved, mert elutasítja a róla alkotott hamis képet. Ezért barátkozik össze Rudolf Mitwisserrel, akinek a karaitákra vonatkozó kutatását anyagilag támogatja, és így lényegében ő tartja el az egész Mitwisser családot – akik szintén az emigrációjukból fakadó identitásvesztéstől szenvednek. Jim számára az a kérdés, hogy: „Mégis, miben különbözik ő, az áltanító a karaitáktól, akik elutasították a köntörfalazást arról, ami egyenesen Istentől való? Ő is elutasította a köntörfalazást. Ő is tisztának, szep-lőtelennek született, csipkegallér nélkül. Az Ómaci szerzője akasztotta nyaka köré a gallért”.⁴⁶¹ Csak hogy nincs interpretáció nélküli tény, ahogy arra az olvasót Elsa és a modern fizika emlékezteti, vagy akár a karaiták tévedései, amiként azt Mitwisser professzor felismeri: „A Józan Ész, érvelnek

⁴⁶⁰ *Uo.*, 237.

⁴⁶¹ *Uo.*, 238.

a karaiták (s közben észre sem veszik, hogy a Talmud alapján érvelnek, pedig a talmudi érvelés az, amit annyira megvetnek)”.⁴⁶² A megállapítás, hogy a végső, hamisítatlan igazság vágya eleve kudarcra ítélt, dramatikusan szinten Jim öngyilkosságában fejeződik ki. Ezzel együtt Jim nihilizmusának ellentéte, a kétely nélküli hit ironikus módon szintén hasonló eredményre vezet: Ninel, a lelkes kommunista paródiája fiatalon hal meg a spanyol polgárháború önkénteseként, miközben odaadó hitéből levezetett identitását követi.

Így a zsidó amerikai irodalom két nagy témája: az identitás és a hit együtt jelennek meg a regényben. Csakhogy kombinációjuk önironikusan felülírja a hagyományos narratívákat. Komoly teológiai ellentétek is feltűnnek Ozick könyvében, de ezek nem az ortodox izraelita és a nem zsidó között feszülnek. A főszereplők mindegyike – James A'Bair kivételével – zsidó származású, de egyikük sem gyakorolja a vallását, és szemlátomást senki sem tulajdonít nagyobb jelentőséget a hitbéli különbségeknek az USA-ban. Ezt hangsúlyozza az az ironikus fordulat is, hogy Mitwischer professzort először egy keresztény főiskola hívja meg egy félreolvasás eredményeképp: karaiták helyett karizmitákat értenek – akik egy kisebb keresztény szekta voltak –, de amikor a professzor megérkezik, és fény derül a félreértésre, a főiskola elég együttérző ahhoz, hogy ne vonja meg az ígért támogatást. Mindegyik szereplő némiképp eltérő alapon ateista: James a nihilizmusa miatt, Rosie elhunyt apja pedig hasonló természetű, bár épp ellentétes okú – nem a túl sok, hanem a túl kevés pénzből fakadó – közöny okán: „Van énekem nagyobb gondom is annál, mintsem azon aggódjak,

⁴⁶² *Uo.*, 88–89.

hogy ki irányítja a világegyetemet.”⁴⁶³ Bertram és Ninel kommunista meggyőződésük miatt utasítják el a vallást, míg Elsa Mitwischer tudományos alapon jut hasonló eredményre. Még a professzor, a judaizmus tudományos kutatója, „Mitwischer is falat vont a hit és a hit tanulmányozása közé”,⁴⁶⁴ más szóval nem hívőként foglalkozik a karaizmussal, hanem objektív történészként.

Ekképp az Ozick által ábrázolt világban az identitás keresése szemlátomást a vallástól függetlenül zajlik, sőt, mindkét, a hittel kapcsolatos szélsőség – a hiánya, ahogy azt Jim esetében látjuk, éppúgy, mint a kérdések nélküli lelkesedés, mint Ninel példája mutatja – végzetes hatásúnak bizonyul. Viszont a tizenkilencedik századi családtörténetekből ismerős, konvencionális női válaszok: a nem átfogó elméleti alapok, hanem a családi élet által meghatározott identitás sem tűnik kielégítőnek. A regény végére gyakorlatilag mindegyik szereplő sorsa valamiféleképp révbe ér vagy a családi boldogság vagy a pénz vagy a halál révén. De még a happy endek is kudarcra, hazugságokra és keserű kompromisszumokra alapulnak. Rudolf és Elsa karrierjét derékba törte a történelem, bár anyagilag biztonságban vannak a Jimtől örökölt pénznek köszönhetően. Legidősebb lányuk, aki Jim gyermekével várandós, Bertrammal házasodik össze. A személyes megoldások, amelyek mögött nincs semmiféle intellektuális vagy társadalmi ambíció, nem tűnnek többé túlvonzónak.

Rosie Meadows a fenti utak egyikét sem választja. Egyik szereplő a másik után keveredik vele bizalmas viszonyba, és ő mindegyikük nézőpontjával azonosul vagy legalábbis

⁴⁶³ *Uo.*, 24.

⁴⁶⁴ *Uo.*, 80.

együtt érez egy darabig – többnyire a cselekmény részeként, de legalább narrátorként –, de végül mindegyikükről leválik. Egyedül távozik a történetből, pontosan és szimbolikus módon ugyanazzal az összeggel: 500 dollárral a zsebében, mint amivel a Mitwiser családba érkezett. Úgyhogy semmivel nincs többje, mint a történet elején – csak ő maga más. Az Al-Kirkisanira vonatkozó megjegyzés rá is érvényesnek tűnik: „Elfogad, befogad, annak okáért, hogy elutasítson”.⁴⁶⁵ Sőt, ez a mondat Ozick megközelítésének leírására is alkalmas, hiszen gondosan feltérképezi a huszadik század második felében a Keleti Part valamelyik nagyvárosában élő hétköznapi zsidó amerikai lány gondolkodását meghatározó hagyományokat és paradigmákat. Újra áttekinti és önironikusan parafrázeálja a huszadik századi zsidó amerikai narratívák fő témáit: a családhoz, a hithez, a bevándorláshoz, Európához és a holokauszthoz, valamint a nagy hatású mozgalmakhoz, például a kommunizmushoz vagy a feminizmushoz való viszonyra vonatkozó kérdéseket. Azzal, hogy narrátorát, Rosie Meadowst számos eltérő, de kölcsönösen összefüggő tradíciót képviselő szereplő kontextusába helyezi, Ozick egyszerre szólít fel, hogy tudatosítsuk kulturális örökségünk komplexitását, de kifejezi vonakodását is, hogy az egyén fenntartások nélkül alávesse magát e gyanús kategóriák bármelyikének.

A fenti vizsgált szövegek mindegyikében a női nézőpont a meghatározó. De a szerzők egyike sem kizárólag feminista kérdésekről ír, inkább egymás mellé helyezi az elsősorban nőket érintő kérdéseket és az identitás egyéb problémáit. Tillie Olsen a tudatos identitáskeresésre vonatkozó kíván-

⁴⁶⁵ *Uo.*, 292.

ságának ad hangot azok esetében, akiknek erre nincs módjuk nehéz társadalmi helyzetük miatt, ami akár anyagi okokból, akár a konvencionális nemi vagy etnikai szerepekből fakad. Hasonlóképp, Grace Paley összekapcsolja a társadalmi felelősség és az elsősorban női nézőpont gondolatkörét. Erica Jong megközelítésében a judaizmus egyszerre tűnik patriarchális tradíciónak, amely elnyomja a nőket, és kisebbségi kultúrának, amely maga is a többségi társadalom elnyomásától szenved. Rich és Ozick feltárják az ellentmondásokat, amelyek a huszadik század második felét meghatározó, különféle ideológiákban rejlenek. Mindegyik szerző a különféle hagyományokat és az aktuális paradigmákat ironikus parafrázisukon keresztül, illetve az egyén bizonytalanságainak és dilemmáinak önironikus artikulációja révén kritizálja.

6. Utószó

Nincs utolsó szó – ez az önirónia lényege. Miután könyvnyi terjedelemben érveltem e beszédmód gyönyörűségei és jelentősége mellett, tartózkodnék a végső konklúziótól. Ezért akkurátus lekerekítés helyett szavaimat az eddig megtett út rövid áttekintésével zárom, valamint vetek egy-egy pillantást azokra az izgalmas keresztutcákra és leágazásokra, amelyek bebarangolása már nem fért bele munkám keretei közé.

6.1. Összegzés

Könyvem célja az általam öniróniának nevezett narratív jelenség értelmezése és érzékeltetése volt. Ehhez első lépésként leválasztottam az önirónia fogalmát az iróniáról. Számos irodalomelméleti irányzat tett már kísérletet efféle distinkcióra. Ahogy a bevezetésben írtam, Kierkegaard megkülönbözteti a teleologikus és a nem-teleologikus iróniát; Ernst Behler különbséget tesz klasszikus, retorikus irónia és a romantika óta elterjedt irónia-értelmezések között; Wayne Booth a stabil iróniával az instabil iróniát állítja szembe; Linda Hutcheon kirekesztő, illetve építő vagy relativizáló iróniáról beszél; míg Candace Lang az „irónia” szót az elsőként említett típus számára tartja fenn, és a második típust „humor”-nak nevezi.

A magam részéről Lang logikáját követtem, de a második típusra az „önirónia” szót használtam, még hozzá két okból. Először és legfőképp az „önirónia” szó felhívja a figyelmet az alapvető kapcsolatra a szubjektum instabilitása és a jelentések pluralitása között. Másodsorban pedig az öniróniát már most is használják ilyen értelemben részben az angolban és még gyakrabban a magyarban, valamint más közép-európai nyelvekben. Semmiféleképp nem akarom azt sugallni, hogy az önirónia csak a zsidó amerikai irodalom sajátja. A közép-európai terminológiát mégis érdemes figyelembe venni olyan szerzők esetében, akiknek személyes története és szövegei épp annyira gyökereznek az európai, mint az amerikai kultúrában. Emellett a zsidó amerikai embereknek számos identitásukra vonatkozó kihívással kellett szembenéznük a huszadik század folyamán, és az önirónia definíciója szerint megfelelő eszköz az egyénnek a referen-

ciaként szolgáló rendszerek pluralitásából fakadó kétségeinek és bizonytalanságainak kifejezésére. Így azokra a zsidó amerikai szövegekre koncentráltam, amelyek az identitás válságának különböző témáival foglalkoznak, és azt elemeztem, hogyan működik bennük az önirónia. Emellett vizsgáltam az ezen művekben jelen lévő iróniát és humort és esetenként a komikumot is, mivel e fogalmak gyakran szorosán összefonódnak.

Kísérletet tettem az öniróniát az iróniától megkülönböztető jegyek számbavételére. Olvasatomban az irónia véges retorikai eszköz, amelyben a látszólagos, szó szerinti értelem világosan ellentmond a kontextusnak és a rejtett, második jelentésnek, így arra szólítja fel az olvasót, hogy a bűjtött értelem felismerése révén értse meg az iróniát. Ekképp a beszélő és a hallgató cinkosok, akik közös nevetésük révén fölünyre tesznek szert az irónia áldozata fölött, aki éppúgy lehet egy konkrét személy, mint meggyőződések valamely rendszere. Ezzel szemben az önirónia többszörös kontextust idéz meg, amelyek egyazon jelenség ellentmondó interpretációihoz vezetnek, anélkül, hogy a szöveg bármelyiket előnyben részesítené. Azokra a nevetést keltő, narratív helyzetekre, amelyek esetén a beszélőnek nincs kitüntetett szerepe, a humor, illetve a komikum kategóriáit használtam. A humor szót Arthur Koestler biszociációs elmélete szerint össze nem illő értelmezési mezők egymás mellé rendeléseként értettem, míg ezzel szemben a komikum esetén Arisztotelész nyomán az alá-fölérendeltség meghatározó voltát emeltem ki. Ekképp nézve, azaz a hierarchikus struktúra szempontjából a komikum és a humor hasonló relációban áll egymással, mint az irónia az öniróniával.

Ahogy az eddigiekben láttuk, az önirónia a narratíva számos szintjén jelen lehet. Van, hogy a szerző játszik saját identitásaival, mint például I. B. Singer a különféle álneveivel. Az önirónia forrása leggyakrabban a narrátor, mint például Art Spiegelmannál a *Maus* vagy Jonathan Safran Foernél a *Minden vilámgol* esetében. De ezek a regények, éppúgy, mint Bernard Malamud bibliai parabolákon alapuló parafrázisai, a közlés közegét magát is megkérdőjelezzik: a műfajt, a szimbólumokat, a hagyományos értelmezéseket és más irodalmi konvenciókat, amelyek mind a kommunikációs folyamat alkotóelemei; vagy akár a nyelv egészét illető kétségeiknek is hangot adhatnak, ahogy Cynthia Ozick tette *Jiddis, avagy irigység Amerikában* című írásában. Az önirónia építhet intertextuális utalásokra, ahogy például Adrienne Rich *Jom Kippur, 1984* című versében, vagy túlzó retorikára, amelynek paródiája leleplezi a mindennapi életből vagy a politikából ismerős diskurzusok álszentségét, mint Joseph Heller *Gold a mennybe megy* című regényében. Az önirónia továbbá kibontakozhat drámai helyzetekből is, mint például Erica Jong *Rettegés a repüléstől* című könyvében, ahol a főszereplő a „Hirtelen Felindulásból Elkövetett Dugás” vágyálmát épp megvalósulási esélyének pillanatában utasítja el. A főszereplők közül sokan szintén önironikusnak bizonyultak Philip Roth fanatikus Eli-ától Cynthia Ozick Rose Meadowsáig. Emellett az önirónia a szöveg egészét is átszőheti, mint például Michael Chabontól a *Jiddis rendőrök szövetségében*, de előfordul, hogy csupán az elbeszélés egyes mikrostruktúráiban jelenik meg, mint Abraham Cahan novellája, az *Esküvő a gettóban* vagy Chaim Potoktól a *Nevem Asher Lev* lapjain. Figyelemre méltó párhuzamokat láttunk továbbá egyes önironikus szövegek és az

egyént önreflexió útján destabilizáló freudi pszichoanalízis, a holokausztirodalom kapcsán felmerülő, a hitelességet illető, alapvető kétségek, valamint a nyelv és az identitás konvencionális kategóriái iránti bizalmatlanság között.

Gyakorlati okokból a tanulmány fókuszát a huszadik századi zsidó amerikai prózára szűkítettem, arra a korpuszra, amelyet Tresa Grauer szavaival „a zsidó narratív hagyomány öntudatos újragondolása”⁴⁶⁶ körvonalaz. Megvizsgáltam számos olyan téma irodalmi ábrázolását, amelyek kapcsán szükségessé válik az identitás újragondolása, a bevándorlástól és az asszimilációtól kezdve a holokauszton keresztül a zsidók és más kisebbségi csoportok közti viszonyokig. Mindamellett kutatásom célja nem annyira e szövegek tematikus aspektusának feltérképezése volt, inkább azon változatos módoknak az áttekintése, ahogy az önirónia, az ironia és a humor működik bennük. A legtöbb elemzett írás humora az össze nem illő vagy épp ellentétes kontextusok egymás mellé helyezéséből fakad, mint például Cynthia Ozick *A pogány rabbi* vagy Bernard Malamud *Az ezüst korona* című műveiben. Több történet is ellentétpárok köré szerveződik, amelyeket aztán önironikusan megkérdőjelez, és amelyek ennek eredményeképp látványos csődöt mondanak, például Philip Roth *A zsidók megtérése* vagy Bernard Malamud *Angyal-Levine* című novelláiban. Egy másik tendencia az, amikor a szerző különféle ironiákat játszik ki egymás ellenében, míg végül ezek összességükben öniróniába fordulnak a történet szintjén – ez történik például Isaac Bashevis Singer *A vicc* vagy Cynthia Ozick *Egy letűnt világ örököse* című műveiben. Bernard Malamudtól *A német menekült* című no-

⁴⁶⁶ GRAUER, *The Changing Same*, 42.

vellában az empátia a szubjektumot destabilizáló önirónia alapvető elemének bizonyult. Végül az önirónia, illetve a humor megváltó hatalmát olyan könyvekben figyelhettük meg, mint például Jonathan Safran Foertól a *Minden világgal*.

A huszadik századi zsidó amerikai fikció azért tűnt ígéretes terepnek az önirónia témájában folytatott első vizsgálódáshoz, mert erős szöveges tradícióra épít, az identitásváltások témája pedig kiemelkedő fontosságú a zsidó amerikai szerzők műveiben. Mégis az önirónia fogalma, ahogy a fenti példák is illusztrálják, gyümölcsözőnek bizonyulhat más irodalmak esetén is, főleg abban a multikulturális kontextusban, amelyben a huszonegyedik század elején élünk, amikor a különféle identitású egyének és közösségek együttélése az egyik legégetőbb kérdés. Az önirónia lehetővé teszi a szerző és az olvasó számára is, hogy mélységében lássa és láttassa a többféle referenciarendszer egyidejű jelenléte esetén felmerülő kihívásokat és többértelműségeket, megőrizve ezek egyedi tulajdonságait, és felszólítva újragondolásukra, ami potenciális megoldások felé mutathat. Egyszersmind azonban tudatosítja is bármely ilyen megoldás ideiglenes érvényét, avagy Richard Rorty terminológiájával élve, ezek esetleges-ségét. Így az önirónia retorikai eszközként és „létmódként”⁴⁶⁷ egyaránt elősegítheti a toleranciát anélkül, hogy eltörölné az elemi különbségeket, az önmagunkat sem kímélő nevetés megváltó erejével téve lehetővé mind az egyén, mind a közösség számára, hogy e különbségekkel együtt elboldoguljanak.

⁴⁶⁷ LANG, *Irony / Humor*, 1.

6.2. Kitekintés

Kutatás közben számos érdekes és a tárgyhoz többé-kevésbé szorosan kapcsolódó, lehetséges téma merült fel, amelyek azonban szétfeszítették volna a könyv kereteit. Búcsúzóul mégiscsak hadd említsem meg ezeket, pusztán a felsorolás szintjén, jelezve, milyen irányokban volna érdemes tovább kutakodni az önirónia fogalma kapcsán. Ezek a ki nem fejtett ötletek javarészt két nagyobb témakörbe sorolhatók. Egyrészt a judaizmus nemzetközi hagyományának egyes fontos és releváns szövegeiről van szó, másrészt zsidó szerzők magyar nyelven írt műveiről, hiszen a magyar szépirodalom felől érkeztem a témámhoz.

A judaisztika történetiségét tekintve három pont emelkedik ki. Az első mindjárt a zsidó nép családtörténetének elején található. Mózes I. könyvében Ábrahám, majd Sára is nevetve fogadja az angyal híradását, hogy idős korokra fiuk születik. „Ekkor arcára borúla Ábrahám, és nevéte és gondolá az ő szívében: vajjon száz esztendő embernek lesz-é gyermeke? avagy Sára kilencven esztendő lévén, szülhet-é?” (1Móz 17,17)

És monda: Esztendőre ilyenkor bizonytalán megterék hozzád és ímé akkor a te feleségednek Sárának fia lesz. Sára pedig hallgatózik vala a sátor ajtajában, mely annak háta megett vala.

Ábrahám pedig és Sára élemedett korú öregek valának; megszűnt vala Sáránál az asszonyi természet.

Nevete azért Sára ő magában, mondván: Vénységemre lenne-é gyönyörűségem? meg az én uram is öreg!

És monda az Úr Ábrahámnak: Miért nevetett Sára, ezt mondván: Vajjon csakugyan szülhetek-é, holott én megvénhedtem?

Avagy az Úrnak lehetetlen-é valami? Annak idején, esztendőre ilyenkor visszatérek hozzád, és fia lesz Sárának.

Sára pedig megtagadá, mondván: Nem nevettem én; mivelhogya fél vala. De monda az Úr: Nem úgy van, mert bizony nevetél. (1Móz 18,10–15)

Maga az Izsák név is erre a jelenetre utal, mivel az „Izsák, avagy Jicak [...] héberül annyit tesz, hogy »nevetni fog«”.⁴⁶⁸ Érdekes lenne végiggondolni, hogy a bibliai narratíva e nagy jelentőségű jelenetében miért is kerül ekkora hangsúly a nevetésre, ami örömet és hitetlenkedést egyaránt kifejezhet, különös tekintettel a szerző, a narrátor és a befogadó közönség viszonyára, amely – amint azt láttuk – a humor és különösen az önirónia esetén meghatározó, a Biblia esetén pedig a szokásosnál is bonyolultabb kérdés.⁴⁶⁹

A másik ígéretes textus a Talmud. Nem annyira egy-egy komikum határát súrolóan eltúlzott vagy szórészálhasogató leírásra, avagy épp a viccek szerkezetét idéző párbeszédre gondolok, bár ilyenre is akad példa. Sokkal inkább arra a jelenségre, amelyet Inge Birgitte Siegumfeldt fejteget *A posztmodern judaizálódásáról* írt cikkében.⁴⁷⁰ Siegumfeldt a dekonstrukció két prominens szerzője, Jacques Derrida és Harold Bloom munkásságát a rabbinikus textuális ha-

⁴⁶⁸ Margaret RANDALL, *First Laugh = Uő., First Laugh. Essays 2000–2009*, University of Nebraska, Lincoln, 2011, 86.

⁴⁶⁹ Lásd Edwin Marshall GOOD, *Irony in the Old Testament*, Westminster Press, London, 1965.

⁴⁷⁰ Lásd Inge Birgitte SIEGUMFELDT, *A posztmodern judaizálódásáról*, ford. SZILÁGYI Mihály, *Múlt és Jövő* 1995/4., 35–39.

gyomány fényében vizsgálja, és kiemeli a *midrások* – a biblikus szöveget magyarázó kiegészítések, nem kanonizált történetek – jelentőségét, a közvetítettség hangsúlyozását, valamint a kitarított kétértelműség fontosságát mind a rabbinikus szentírás-értelmezés, mind a posztmodern irodalomelméletek gyakorlatában.

Ami ebből számomra relevánsnak tűnik, az az utóbbi mozzanat, nevezetesen a többértelműség. Egyfelől a Talmud célja útmutatást adni az olvasó számára a rituális szempontból kérdéses helyzetek helyes értelmezéséhez, illetve a megfelelő viselkedéshez. Másfelől párbeszédes szerkezete eleve kizárja annak lehetőségét, hogy az olvasó könnyedén, a medializáltság tudatosítása nélkül jusson el valamely egyértelműnek tekinthető, végérvényes igazsághoz. Megkockáztatnám, hogy a Talmud szándékosan önironikus szerkezetű. Úgy állít, hogy kérdez. Nem egyetlen véleményt közvetít, hanem az olvasóra hagyja, hogy egy-egy állítás értelmét a párbeszéd dinamikáját követve fejtse fel. Folyamatosan úgy tesz az egész közösség számára döntő fontosságú megállapításokat, hogy rendre jelzi azok drámai helyzetbe, részletgazdag történetbe, azaz kontextusba ágyazottságát – vagyis pillanatnyi érvényét, esetlegességét –, és egyértelmű, örökérvényű bizonyosságok leszögezése helyett az egymással versengő, ellentétes vélemények dinamizmusából egyénileg kiolvasandó interpretációk lehetőségét kínálja.

A harmadik mű, amelyet rendkívül izgalmas lenne az önironia szempontjából újraolvasni, nem tartozik a judaisztika körébe, az ironia témájához viszont annál szorosabban kötődik. Friedrich Schlegelnek, az ironia egyik legbefolyásosabb teoretikusának *Lucinda* című kisregényéről van szó. E könyv esetében mind az ironiát, mind pedig a cselekmény

keretét adó románc önéletrajzi vonatkozásait részletesen vizsgálta a szakirodalom. Érdekes volna azonban megnézni, hogy az ironia-önironia distinkció mennyiben járulhat hozzá az interpretációhoz. Különösen érdekes adalék, hogy a hősnő modelljéül Schlegel későbbi felesége, Dorothea szolgált, aki Brendel Mendelssohn néven született, a *hász-kálá*, azaz a zsidó felvilágosodás atyjának tekintett német zsidó filozófus, Moses Mendelssohn lányaként a tizennyolcadik század végén. Innen nézve a szellemi-érzelmi fejlődés és az identitáskeresés történetét elbeszélő *Lucinda* olvasható a modern irodalomelméletek egyik kiindulópontjaként szolgáló német romantikus ironiaelmélet és a modern judaizmus kiindulópontjának tekintett hászkálá találkozásának reprezentációjaként is.

A fenti művek mellett a zsidó amerikai próza remekműveinek olvasása közben óhatatlanul eszembe jutottak a lehetséges magyarországi párhuzamok is. A tárgyalt időszak elején, a huszadik század első felében ugyanis Magyarországon a meghatározó, nyugatos nemzedékek alkotói között – ahogy azt Kőbányai János is hangsúlyozza *A magyar zsidó irodalom történetében* – jelentős számban vannak zsidó családi háttérből érkező szerzők.⁴⁷¹ Ők persze az egyre erősödő antiszemitizmus közepette igen eltérően viszonyultak a judaizmus hagyományához, a határozott elutasítástól a kérdés negligálására tett kísérleteken keresztül a részleges elfogadáson át a teljes azonosulásig, sőt, akár a kivándorlásig Palesztinába, a későbbi Izrael földjére. Az identitás bizonytalanságait a század folyamán a vallási szempontok átértékelődésein kívül a határok átrajzolása is bonyolította. Ahogy

⁴⁷¹ Lásd KŐBÁNYAI JÁNOS, *A Nyugat folyóirat mint magyar-zsidó elbeszélés* = Uő., *A magyar zsidó irodalom története*, Múlt és Jövő, Budapest, 2010, 129–178.

Kelemen Ágnes fogalmazott *A zsidó identitás a huszadik században* címmel tartott előadásában egy erdélyi szerző kapcsán: ugyanaz a személy „lehetett etnikailag zsidó, kulturálisan magyar és politikailag román”.⁴⁷²

Ezért egy huszadik századi, magyar nyelven (is) író, zsidó családi hátterű szerző esetében az identitás félrevezetően stabil fogalmánál sokkal használhatóbbnak tűnik egy sor különféle identifikációról – konkrét helyzetekben vállalt azonosságtudatról – beszélni, ahogy azt Brubaker és Cooper javasolták *Az identitáson túl* című tanulmányukban.⁴⁷³ Mint azt például Németh Gábor *Zsidó vagy?* című identitáskereső regényének emblematikus, címadó jelenete érzékelteti: „Hogy menne egy fiú, a földalattin, és valakik zsidóznának, ő meg javasolná, hogy hagyják abba, mire megkérdeznék tőle, *miért bazdmeg, zsidó vagy?* Nem volna túl erős a fiú, és mégis azt válaszolná, *neked igen*. Erős válasz, erősebb, mint a fiú, az egyetlen lehetséges válasz, annyira pontos, hogy azonnal le is szúrják érte.”⁴⁷⁴

A huszadik század eleji magyar irodalmi életben a humor műfajteremtő figurái között mindenképp meg kell említeni két nevet. Ágai Adolfét, aki poliglott zsidó értelmiségiként számos lapba írt humoros tárcákat, majd 1868-ban ő indította el a *Borsszem Jankó* című satirikus magazint, amely egészen 1936-ig volt meghatározó politikai élclap. Vele nagyjából egyidejűleg tevékenykedett a szintén zsidó családban nevelkedett Nagy Endre, akit a pesti politikai kabaré

⁴⁷² KELEMEN ÁGNES, *A zsidó identitás a huszadik században* (előadás), A kisebbségi lét politikája, szelleme és etikája konferencia, Politikátörténeti Intézet, Budapest, 2017. április 13.

⁴⁷³ ROGERS BRUBAKER – FREDERICK COOPER, *Beyond Identity*, Theory and Society 2000/1., 1–47.

⁴⁷⁴ NÉMETH GÁBOR, *Zsidó vagy?*, Kalligram, Pozsony, 2004, 74.

megteremtőjeként tartanak számon. Nemcsak konferan-sziéként írt szövegei alakították nagymértékben a humorra vonatkozó közvélekedést, de 1921-től a Pódium Kabaré alapítójaként, majd 1923 és 1929 között a Teréz körúti Színpad vezetőjeként azzal is óriási hatást gyakorolt, hogy megrendelése számos jelentős kortársa – zenészek, irodalmárok – számára biztosítottak megélhetést, sőt inspirációt, amikor kuplék és humoros színpadi jelenetek írására kérte fel őket. Ennek a milieu-nek az izraeli humorra, például Ephraim Kishon műveire gyakorolt közvetlen és közvetett hatásairól szintén Kőbányai János ír több helyen a Palesztinába emigrált, magyar származású író, az Izraelben kibontakozó irodalmi élet egyik meghatározó alakja, Avigdor Hameiri kapcsán, például a *Kézirat Atlantiszról. Avigdor Hameiri önéletrajzai* című tanulmányban.⁴⁷⁵

A humorról beszélve kihagyhatatlan a korszak meghatározó szerzője, Karinthy Frigyes. Az *Így írtok ti* kötet, amellyel 1912-ben berobbant az irodalmi köztudatba, és amelyet 1934-ben *Még mindig így írtok ti* címmel újabb gyűjtemény követte, elsősorban kortársairól, kollégáiról készített irodalmi karikatúrákat tartalmazott. A paródiák egyszerre tisztelegtek a karikírozott szerző előtt, és figurálták ki annak modorosságait. Mivel a paródia célpontja javarészt épp az az első Nyugat-nemzedék volt, amelybe Karinthy maga is tartozott, és amelyet modernista törekvései miatt nem kevesen támadtak, az *Így írtok ti* és folytatása iskolapélda tisztaságú önironikus gesztus. Egyszerre ismeri el, sőt nagyítja fel a nevetségességig a nemzedék irodalmi próbálkozásainak esetlegességeit, viszásságait, és teszi mindezt olyan szeretetre méltó zseniali-

⁴⁷⁵ KŐBÁNYAI JÁNOS, *Kézirat Atlantiszról. Avigdor Hameiri önéletrajzai*, Múlt és Jövő 2010/1., 94–105.

tással és odaadással, hogy a kollégák sem sértésként, hanem sokkal inkább megtiszteltetésként értékelték, ha Karinthy róluk is készített karikatúrát.

Karinythumora írásainak jelentős részét áthatja. A humoreszk műfaja – például *Görbe tükör* (1912), *Tanár úr, kérem* (1916), *Száz új humoreszk* (1934) – már nevében is jelzi ezt a kapcsolatot, de a humor a karcolatoknak és a paródiáknak is alapvető jellegzetessége. Kiemelt fontosságát Karinyth életművében már a kötetcímek szintjén láthatjuk: *Grimasz* (1914), *Aki utoljára nevet* (1916), de akár lírai műveiben is megmutatkozik. A „*Struggle for life*” című versében például a társadalmi hierarchiát a rezignált humor eszközével forgatja ki: „Inkább egyenek meg a férgek / Minthogy a férget megegyem”.⁴⁷⁶ Sőt, sokszoros önreflexióval és öniróniával a humort magát is karikatúra tárgyává teszi például *A humorista* című humoreszkben, amely arra mutat rá, hogy a humor által felforgatott és megkérdőjelezett ironikus konstellációban végső soron maga az ironikus esik az irónia – és a történetben egy harctéri golyó révén a történelem, vagyis a sors iróniájának – áldozatául.⁴⁷⁷

Karinyth kortársa, a zsidósága miatt a holokauszt idején megölt Szerb Antal életművében szintén fontos vonás az önirónia. *A Pendragon-legendá* (1934) című regényének főszereplő-narrátora, Bátky János, az angol kultúrába szerelmes, de a gyakorlati életben inkább csak csetlő-botló magyar filosz alakját könnyű a szerző saját karikatúrájaként értelmezni. A rózsakeresztes hagyományokra építő, detektívregényből kísértethistóriába forduló regény műfajváltása

⁴⁷⁶ KARINITYH Frigyes, *Struggle for life* = Uő. *Összegyűjtött versei*, Magvető, Budapest, 2017, 85.

⁴⁷⁷ KARINITYH Frigyes, *A humorista* = Uő., *Nevető dekamerón*, Athaeneum, Budapest, 1923, 3–4.

pedig a műfaji konvenciók kiforgatásával, valamint az emelkedett irodalmi stúdiumok és a lektúr műfajának vegyítésével az irodalomtudomány és a fantasztikum közti határvonal bizonytalanságára irányítja az olvasó figyelmét – ami az elképzelhető legönironikusabb gesztus a *Magyar irodalomtörténet* (1934) és *A világirodalom története* (1941) szerzőjétől.

Határfeszegetésről és műfajparódiáról beszélve pedig természetesen nem lehet említés nélkül hagyni Rejtő Jenő, alias P. Howard ponyvaregény-paródiáit. Pizskos Fred, Fülíg Jimmy, Vanek úr és a többiek kalandjai nem pusztán a kalandregényt teremtették újjá hallatlanul szórakoztató, humoros formában. Az 1943-ban zsidó munkaszolgálatosként meggyilkolt szerző ennél is fontosabb teljesítménye, hogy rendkívül népszerű könyvei éppolyan bátorsággal és jóval szélesebb körben aratott sikerrel feszegették a szépirodalmi nyelv határait, mint a modernizmus különböző irányzatai. Már néhány évtized elteltével is nyilvánvaló volt, hogy Rejtő műveinek maradandó népszerűsége nem egyszerűen a lektúrnél megszokott olvasmányosságnak köszönhető, hanem annak a merészségnek, amellyel a fikció kliséit önmaguk paródiájává túlozva forgatta ki, mindezt a nyelv csűrés-csavarása révén érzékeltetve folyamatosan.

Gorcsev Iván, a Rangoon teherhajó matróza még huszonegy éves sem volt, midőn elnyerte a fizikai Nobel-díjat. Ilyen nagy jelentőségű tudományos jutalmat e poétikusan ifjú korban megszerezni példátlan nagyszerű teljesítmény, még akkor is, ha egyesek előtt talán szépséghibának tűnik majd, hogy Gorcsev Iván a fizikai Nobel-díjat a makao nevű kártyajátékon nyerte el, Noah Bertinus professzortól...⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ REJTŐ Jenő, *A tizennégy karátos autó* = Uő. *Összes művei. A három testőr Afrikában és más történetek*, Alexandra, Pécs, 2009, 9.

A tizennégy karátos autó (1940) fenti, méltán híres nyitómondata a „díjat nyerni” kifejezésben rejltő szójáték lehetőségét módszeresen kibontva, a humor szelíd eszközével, a makaót játszó tudós figuráján keresztül rejtett módon, de végső soron mégiscsak a díjakon és egyéb elismeréseken alapuló szellemi és társadalmi hierarchia alapjait rengeti meg.

A társadalom alapjait illetőleg pedig jócskán lett volna mit újragondolni épp ebben az időszakban. Ahogy a zsidó amerikai irodalom esetében, úgy a zsidó magyar irodalom kapcsán is megkerülhetetlen a kérdés, hogy kit és milyen alapon sorolunk ide. A tematikai kritérium, ami a huszadik század – és főleg a század második fele – zsidó amerikai irodalmánál olyan alkalmas szűrőnek bizonyult, Magyarországon a huszadik században – különösen a század első felében – szinte teljesen használhatatlan. A század első évtizedeiben egyre fokozódó antiszemitizmus, amely végül a holokausztig fajult, majd a második világháborút követően a szovjet megszállás és a szocializmus vallásellenes hozzáállása a korszak szerzőit más-más eszközökkel kényszerítették rá, hogy zsidó örökségükre irodalmi műveikben minél ritkábban reflektáljanak. Az egyéni válaszok spektruma széles: a kikeresztelkedéstől (például Szerb Antal), a zsidó hagyomány rezignált tudomásulvételén át (például Füst Milán) egészen az izraeli emigrációig (például Avigdor Hameiri) számos változat megfigyelhető. A zsidó identitással azonban csaknem mindegyik zsidó származású szerző kénytelen volt foglalkozni, akár mert a társadalom eleve besorolta őt valamely csoportba, akár mert családi háttere gátolta vagy épp segítette az irodalmi érvényesülés útján, illetve a negyvenes években azért, mert a zsidó származás közvetlen életveszélyt jelentett. Így tehát nem vehetjük ezen irodalmi vonu-

lat határainak meghúzásánál kizárólag a résztvevők önkéntes nyilatkozatát alapul, hiszen amikor az ember életét fenyegetik, akkor még saját nyilatkozatai sem feltétlenül fedik valódi szándékát vagy a tényszerű valóságot. Nyilván épp így problémákat vet föl – hiszen épp ebben a kontextusban rendkívül rossz emlékeket ébreszt – pusztán származási alapon a zsidó magyar irodalomba sorolni szerzőket, figyelmen kívül hagyva azt, hogy ők maguk esetleg elhatárolódtak attól, mint például Radnóti Miklós, vagy explicit módon nem különösebben foglalkoztak vele, mint Karinthy Frigyes.

Szép Ernő *Emberszag* (1945) című kisregénye kapcsán azonban ezen kétségek egyike sem merülhet fel. A naplószerű krónika ugyanis a magyarországi holokauszt idején keletkezett, és azután meglepően rövid időn belül, már 1945-ben publikálásra került. Elbeszélője arról számol be, amikor otthonából 1944 őszén előbb a csillagos házak – a gettók budapesti változata – egyikébe telepítették, majd onnan munkaszolgálatra hurcolták, ahol éhezve, megalázva, fizikai és lelki szenvedések közepette ásattak vele sáncot, gyakorlatilag értelmetlenül, miközben társai közül sokan estek áldozatul a gyötrelmeknek vagy a nyilasok által elkövetett gyilkosságoknak. Ami a kisregényt kiemeli a holokausztirodalom vonulatából, az sajátos, csevegő stílusa. Az idős író ugyanis, aki egész életét a fentebb stíl birodalmában töltötte, ezúttal sem lép ki a megszokott irodalmi nyelvből: visszafogott hangon, tárgyyszerűen, olvasmányos módon, olykor a szelíd humor eszközeivel mesél tapasztalatairól. Éppúgy megfigyel, értelmez és figyelmesen szórakoztat, mintha az élet bármely más, „normális” jelenségéről társalogna. A téma és a nyelv szándékosan kirívó távolsága teszi ezt a művet olyan megrázó olvasmánnyá.

Humorának működés módja épp ellentétes azzal az öni-
roniával, amellyel Kertész Imre él a *Sorstalanság* lapjain,
hatása furcsamód mégis hasonló. Míg Kertész azzal világít
rá az átélt borzalmakra, hogy aggályos precizitással kényszeríti
rájuk a kortárs szemlélő naiv objektivitását – miközben az
egész könyv csikorog ettől az erőfeszítéstől, ekképp leplezve
le a nyelv és rajta keresztül az emberi tudás végső elégtelenségét –,
addig Szép elfogadásra kész, önironikus gesztusokkal
is élő, humorral felvázolt alakjának beszámolója épp a stí-
lust oldottá tévő mozzanatoktól válik meggyőzően hitelessé.
Az olvasó számára így még nyilvánvalóbb a botrány, amit
a barbár, kegyetlen és gépies rendszer fogaskerekei közé
került, kifinomult szellemiségű ember üldöztetése jelent.

Szintén a magyarországi holokausztra reflektál Örkény
István közismert egyperce, az *In Memoriam Dr. K. H. G.*

– Hölderlin *ist ihnen unbekannt?* – kérdezte dr. K. H. G.,
miközben a lódögnek a gödröt ásta.

– Ki volt az? – kérdezte a német őr.

– Aki a *Hyperion*-t írta – magyarázta dr. K. H. G. Na-
gyon szeretett magyarázni. – A német romantika legna-
gyobb alakja. És például Heine?

– Kik ezek? – kérdezte az őr.

– Költők – mondta dr. K. H. G. – Schiller nevét sem
ismeri?

– De ismerem – mondta a német őr.

– És Rilket?

– Őt is – mondta a német őr, és paprikavörös lett, és
lelőtte dr. K. H. G.-t.⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ ÖRKÉNY István, *In memoriam dr. K. H. G.* = Uő., *Egyperces novellák*,
Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1977, 81.

A rövid novella a sors iróniájaképp fatálisan (félre)értett
ironia dramatikus kibontása, szerzőjét tekintve pedig kép-
telenség nem öniironiának olvasni. A szöveg tudatosan épít
az olvasó háttértudására: a német őr és a lódög elásása a má-
sodik világháborút idézi, és ebben a helyzetben dr. K. H.
G. értelemszerűen zsidó értelmiségi munkaszolgálatos,
akárcsak a szerző maga a holokauszt idején. A gyilkosság
az egyszerű helyzet félreecsúsztott értelmezéséből fakad: az
alapvető hierarchiát – amelyben a német őr fölrendelt,
a zsidó fogoly pedig alárendelt pozíciót foglal el – dr. K. H. G.
ösztönösen felülírja a költészetről folytatott, művelt társal-
gásra tett kísérletével – ahol tudása birtokában már azelőtt
az őr fölébe kerekedik, hogy ezt ideje lenne érdemben tu-
datosítani, vagy legalábbis nyelviileg reagálni erre –, és így
dr. K. H. G. ártatlan, csaknem barátinak ható gesztusát
az őr a hatalmi rend felforgatásaként éli meg. Ráadásul
dr. K. H. G. épp abból a műveltséganyagból – német iro-
dalomból – iskolázza le fogvatartóját, amely elvileg – etni-
kai definíciója szerint – az őr sajátja volna, nem a fogolyé.
Innen olvasva nem meglepő, hogy a szerzők felsorolását az
őr ironizálásként éli meg: dr. K. H. G. ugyanis gyakorlati-
lag azzal szembesíti, hogy a tudásnak, amely elvileg a magát
felsőbbrendűnek kikiáltó árja faj felsőbbrendűségi érzésé-
nek és az adott helyzet hierarchiájának alapja, ő maga van
birtokában, és nem az őr. A jelenetnek az agresszió vet hir-
telen véget, amellyel szemben műveltség és finom ironia
egyaránt erőtlennek bizonyul – ami a munkaszolgálatot
megjárt, értelmiségi zsidó Örkény részéről fájdalmasan
önironikus zárlat.

Örkény maga egyébként elsősorban nem az ironia szóval,
hanem a groteszk fogalmával jellemzi saját írásai humorát,

ahogy arra például *Arról, hogy mi a groteszk* című egyperce-sében is reflektál.⁴⁸⁰ Ám a két szót egyik drámájának címében és rövid összegzésében is összekapcsolja. Az 1983-ban megjelent *Pisti a vérzivatarban. Groteszk játék két felvonásban 1969–1979* című műről így vallott szerzője:

Engem Istvánnak hívnak, hőszömet pedig Pistinek; kézenfekvő tehát a föltevés, hogy valamiféle önéletrajzot, íróniával átszőtt memoárt akartam színpadra vinni. Belátom, így is van értelme a darabnak, hiszen ami a színpadon történik, azt vagy átéltem, vagy átélhettem volna – az epizódok tehát összecsengenek az elmúlt idők jó néhány emlékezetes eseményével. [...] Én ennél többre vágytam, de mi másról írhattam volna? [...] E század eseményeiből csak az alaphelyzeteket választottam ki; hogy mutatósabban fejezzem ki magam, az archesituációkat. Olyanokat tehát, melyek nemcsak most és velünk, magyarokkal, hanem máskor és más égtájak alatt is kialakulhattak volna.⁴⁸¹

Eszerint a „groteszk játék” vállaltan önironikus – pontosabban akként is olvasható –, azaz a történelem színpadára küldött, a drámaíróval azonos keresztnevű, Akárki-szerű főhős megpróbáltatásainak komikuma épp az önironia révén válik személyesen hitelessé és megrázó erejűvé, egyben ez teszi lehetővé, hogy a néző Pisti alakján keresztül ráébredjen saját identitása és története esetlegességeire és visszáságaira.

Érdemes megjegyezni, hogy egy Kálnoky Lászlóról szóló tanulmányában Ferencz Győző is hangsúlyozza, hogy amit

⁴⁸⁰ ÖRKÉNY István, *Arról, hogy mi a groteszk* = Uő., *Egyperces novellák*, 6–8.

⁴⁸¹ ÖRKÉNY István, *Pisti a vérzivatarban* = Uő., *Drámák*, szerk. RADNÓTI Zsuzsa, Budapest, Szépirodalmi, 1982, 198.

Magyarországon a huszadik század második harmada táján – Ferencz szerint politikai óvatoskodásból – groteszknek neveztek, az gyakorta inkább az „egzisztencialista abszurd”⁴⁸² kategóriájába tartozott. Ez utóbbit pedig érdemes volna megvizsgálni abból a szempontból, hogy humorát és az identitás megkérdőjelezésének gesztusát tekintve igen közeli rokonságot mutat azzal, amit én önironiának nevezek.

Akármilyen jelzőkkel írjuk is le az identitás kérdéseire az önironia eszköztárával reflektáló irodalmat, és akárhol húzzuk is meg a vizsgált szerzők körének határát, ez a téma és narratív megközelítés máig eleven és termékeny vonulatot jelent. Csak néhány példa, a teljesség igénye nélkül. Nádas Pétertől az *Egy családregény vége* (1977) a felszámolódás pillanata felől definiálja a családtörténetet. Kornis Mihálytól a *Napkönyv* (1994) szintén a zsidó családtörténetből indít, majd szisztematikus kísérletet tesz az alcímben megnevezett, első személyű narrátor, a „Történetünk hőse” szétírására. Márton László *Árnyas fűtca* (1999) című regényében a szereplők egy üres – a holokauszt nyomán üressé vált – fotóalbum nem létező alakjai. Spiró György *Fogság* (2005) című, a műfaj szabályait gondosan tiszteletben tartó történelmi regénye épp abban a pillanatban – a Jézus halálát követő években – ábrázolja lenyűgöző pontossággal az ókori zsidó identitást, amikor annak tekintélyes része épp feloldódik a kereszténységben. Szántó T. Gábor *Kérem, engedjék előre a holocaust-túlélőket!* (2004) című novellája pedig a közép-európai zsidó tapasztalat visszáságaira reflektál sötét ironiával. Azaz mintha mindegyik szerző a hiányból fakadó lehetetlenség és kötelesség kettős tudatának szorí-

⁴⁸² FERENCZ Győző, „Lazulnak engedetlen izmai”. *Kálnoky László költői fordulata*, Holmi 2012/9., 1071.

tásából szólalna meg, és választaná az iróniát, öniróniát vagy humort. Ahogy Konrád György fogalmaz:

Az irónia démon, a mögénk állított angyal, a titkos, óvó villanás, a láthatatlan zöld és piros lámpák, amelyek átsegitenek a döntéseken, és visszahúznak a szakadék, a nagy butaság partjáról.

Tartja magát az a nézet, hogy ezek mind az irónia követői jómagunkban, azzal a misszióval, hogy ne csak mindig azzal a nyavalyás első számú énnel lakjunk a világban, hanem a házunkban még néhány ént megtűrjünk.

Irónia nélkül nincsen kívülről-rálátás a belülről már túlságosan duzzadozó és patetikus végtelenségekbe hajló szenvedélyekre.

Az irónia néha sebészi kés, hideg metszés, a gomolygó homályban a villany felkattintása, de ennél valami több is, kötél tánc az én és a nem-én között

[...]

Az irónia a belső dialógus, annak cáfolata, korrekciója, ellenszólama, ami az előző mondatban elhangzott, de a partnerek az énszínházban kollégák, nem ölhetik meg egymást, nem költözhetnek külön, mind mást tud, aminek pillanatonként változó konfigurációban adnak hangot.⁴⁸³

A fentiek fényében úgy vélem, az identitásra reflektáló irónia, azaz az önirónia kutatása talán soha sem volt időszerűbb, mint itt és most, azaz Közép-Kelet-Európában az EU-szkep-

⁴⁸³ KONRÁD György, *Határjárás a melankólia és az irónia földjén*, Magyar Lettre International 1997/24. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre24/32konr.htm>.

ticizmus és az újjáéledő nemzeti retorikák divatja idején. Az önirónia ugyanis az identitás teljes feladásának vagy harcos bizonygatásának egymást kizáró válaszútjai mellett felkínál egy harmadik alternatívát: identitásunk folyamatos végiggondolásának és újraértelmezésének lehetőségét és minden nehézséggel együtt örömteli feladatát.

Bibliográfia

- AARONS, Victoria, *American Jewish Identity in Roth's Fiction = The Cambridge Companion to Philip Roth*, szerk. Timothy PARRISH, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, 9–21.
- AARONS, Victoria, *American Jewish Fiction = The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, szerk. John N. DUVALL, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, 129–141.
- ALBEE, Edward, *Nem félünk a farkastól*, ford. ELBERT János, Kriterion, Budapest, 1974.
- ALEXANDER, Jeffrey C., *The Social Construction of Moral Universals = Remembering the Holocaust. A Debate*, szerk. Jeffrey C. ALEXANDER stb., Oxford University Press, Oxford 2009, 3–104.
- AMIAN, Katrin, *Rethinking Postmodernism(s). Charles S. Pierce and the Pragmatist Negotiations of Thomas Pynchon, Toni Morrison, and Jonathan Safran Foer*, Rodopi, Amsterdam – New York, 2008.
- ANTAL Éva, *Túl az irónián*, Kijárat, Budapest, 2007.
- ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János, Lazi, Szeged, 2004.
- ARNOLD, Matthew, *Culture and Anarchy. An Essay in Political and Social Criticism*, Smith, Elder & Co., London, 1869.
- ASCARI, Maurizioom, *Literature of the Global Age. A Critical Study of Transcultural Narratives*, McFarland, Jefferson, 2011.
- AUSTER, Paul, *Az illúziók könyve*, ford. PÉK Zoltán, Európa, Budapest, 2003.
- AVERY, Evelyn, *Introduction = The Magic Worlds of Bernard Malamud*, szerk. Evelyn AVERY, State University of New York Press, Albany, NY, 2001.
- BARACK-FISHMAN, Sylvia, *Homelands of the Heart. Israel and Jewish Identity in American Jewish Fiction = Envisioning Israel*, Indiana

- University Press & Magnus Press, Ben Gurion University, Bloomington & Jeruzsálem, 1996, 271–292.
- BARBE, Katharina, *Irony in Context*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles, *A nevetés mibenlétéről, és általában a komikumról a képzőművészetben*, ford. CSORBA Géza = *Baudelaire válogatott művészeti írásai*, Képzőművészeti Alap, Budapest, 1964, 72–87.
- BEAUVOIR, Simone de, *A második nem*, ford. GÖRÖG Livia – SOMLÓ Vera, Gondolat, Budapest, 1969.
- BEHLER, Ernst, *Irony and the Discourse of Modernism*, Washington University Press, Seattle–London, 1984.
- BELLOW, Saul, *The Old System* = Uő., *Mosby's Memoirs and Other Stories*, Fawcett Crest, New York, 1969, 47–84.
- BELLOW, Saul, *Augie March kalandjai*, I–II., ford. DEZSÉNYI Katalin, Európa, Budapest, 1982.
- BELLOW, Saul, *Sammler bolygója*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Park, Budapest, 2012.
- BÉNYEI Tamás, *Traumatikus találkozások. Elméleti és gyarmati variációk az interszubbjektivitás témájára*, Debreceni Egyetem, Debrecen, 2011.
- BERG, Mary, *The Diary of Mary Berg. Growing up in the Warsaw Ghetto*, OneWorld Publication, London, 2006.
- BERGSON, Henri, *A nevetés*, ford. SZÁVAI Nándor, Gondolat, Budapest, 1986.
- BERKE, Nancy, *Women Poets on the Left. Lola Ridge, Genevieve Taggard, Margaret Walker*, University Press of Florida, North-west, 2001.
- BERROUS, Yoni, *Spiritual Resistance during the Holocaust. The Use of Humor in Ghettos and Nazi Death Camps* (előadás), Yad Vashem, Jeruzsálem, 2015. december 31.
- BERRYMAN, John, *The Imaginary Jew* = *The Kenyon Review* 1945/7., 529–539.
- BIRNBAUM, Robert, interjú Cynthia OZICKKAL = *The Morning News*, 2014. december 14, <https://themorningnews.org/article/birnbaum-v-cynthia-ozick>.

- BOOTH, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago, 1974.
- BROOKS, Cleanth, *Irony as a Principle of Structure* (1949) = *Critical Theory Since Plato*, szerk. Hazard ADAMS – Leroy SEARL, Harcourt, Jovanovich & Brace, New York, 1992, 1043–1050.
- ROGERS BRUBAKER – Frederick COOPER, *Beyond Identity*, *Theory and Society* 2000/1., 1–47.
- BUDICK, Emily Miller, *The Holocaust in the Jewish American Literary Imagination* = *The Cambridge Companion to Jewish American Literature*, szerk. Michael P. KRAMER, & Hana WIRTH-NESHER, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, 212–230.
- BUNKERS, Suzanne L., „I Am Outraged Womanhood”. *Dorothy Parker As Feminist and Social Critic* = *The Critical Waltz. Essays on the Work of Dorothy Parker*, szerk. Rhonda S. PETTIT, Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey, 2005, 152–165.
- CAHAN, Abraham, *The Rise of David Levinsky*, Harper & Brothers, New York, 1917.
- CAHAN, Abraham, *A Ghetto Wedding* = *Jewish American Literature. A Norton Anthology*, szerk. Jules CHAMETZKY – John FELSTINER – Hilene FLANZBAUM – Kathryn HELLERSTEIN, Norton & Company, New York, 2001, 123–134.
- CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma and the Possibility of History*, *Yale French Studies* 1991/79., 181–192.
- CARVER, Raymond, *Jól jön ilyenkor az a pár falat*, ford. BARABÁS András = Uő., *Kezdők*, Magvető, Budapest, 2010, 87–126.
- CARVER, Raymond, *Miről beszélünk, ha a szerelemről beszélünk*, ford. MATOLCSI Gábor = Uő., *Nem ők a te férjed*, Kalligram, Pozsony, 1997, 63–73.
- CHABON, Michael, *Jiddis rendőrök szövetsége*, ford. M. NAGY Miklós, Cartaphilus, Budapest, 2012.
- CHABON, Michael, *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*, Random House, New York, 2000.
- CHAMBERS, ROSS, *The Irony and the Canon*, *Profession*, MLA, 1990, 18–24.

CIORAN, Emil Mihail, *Irony and Self-irony = The Heights of Despair*, ford. Ilinca ZARIFOPOL-JOHNSTON, Chicago University Press, Chicago, 1992, 91–92.

COLEBROOK, Claire, *Irony*, Routledge, London – New York, 2004.

COMTE-SPONVILLE, André, *Kis könyv a nagy erényekről*, ford. SALY Noémi, Osiris, Budapest, 2005.

DE MAN, Paul, *The Rhetoric of Temporality = Blindness and Insight*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1969, 187–228.

DE MAN, Paul, *Az irónia fogalma = Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 175–203.

DE MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompei 1997/2–3., 93–107.

DE MAN, Paul, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2006.

DEUTSCHER, Isaac, *The Non-Jewish Jew and Other Essays*, Merlin Press, London, 1981.

DOCTOROW, E. L., *Ragtime*, ford. GÖNCZ Árpád, Európa, Budapest, 2013.

DOLEŽEL, Lubomír, *Possible World of Fiction and History. The Postmodern Stage*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2010.

DUBNOW, Simon, *The Sociological Views of Jewish History = Modern Jewish Thought. A Source Reader*, szerk. Nahum N. GLATZER, Schocken Books, New York, 1977, 90–100.

DURRANT, Sam, *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning*, State University of New York Press, Albany, 2004.

ENGLANDER, Nathan, *What We Talk About When We Talk About Anne Frank = Uő., What We Talk About When We Talk About Anne Frank*, Weidenfeld & Nicholson, London, 2012, 1–39.

EPSTEIN, Helen, *Children of the Holocaust. Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, Putnam's Sons, New York, 1979.

ETTLINGER, Marion, *Questions for Jonathan Safran Foer*. Interjú Jonathan Safran FOER-val, *The New York Times*, 2004, <http://www.nytimes.com/ref/books/foer-answers.html?8bu>.

EVANS, C. Stephen, *Kierkegaard on Faith and the Self. Collected Essays*, Baylor University Press, Waco, 2006.

FERENCZ Győző, „Lazulnak engedetlen izmai”. *Kálnoky László költői fordulata*, *Holmi* 2012/9., 1067–1082.

FIEDLER, Leslie, *Isaac Bashevis Singer; or The American-ness of the American-Jewish Writer = Fiedler on the Roof. Essays on Literature and Jewish Identity*, David R. Godin, Boston, 1991, 73–84.

FOER, Jonathan Safran, *Minden világnál*, ford., DEZSÉNYI Katalin, Ulpius-ház, Budapest, 2003.

FORSTER, Edward Morgan, *The Story of a Great Panic = The Celestial Omnibus*, Sidgwick & Jackson, London, 1912, 1–42.

FRIEDMAN, Melvin J., *Jewish Mothers and Sons. The Expense of Chutzpah = Contemporary American-Jewish Literature. Critical Essays*, szerk. Irving MALIN, Indiana University Press, Bloomington–London, 1973, 156–174.

FRIEDMAN, Lawrence S., *Understanding Cynthia Ozick*, University of South Carolina, Columbia, SC, 1991.

FREUD, Sigmund, *A vicc és viszonya a tudattalanhoz*, ford. BART István = Uő., *Esszék*, Gondolat, Budapest, 1982.

GELFANT, Blanche H., *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*, Columbia University Press, New York, 2000.

GILMAN, Sander L., *Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films*, *Critical Inquiry*, 2000/2., 279–308.

GOOD, Edwin Marshall, *Irony in the Old Testament*, Westminster Press, London, 1965.

GRAUER, Tresa L., *The Changing Same. Narratives of Contemporary Jewish American Identity = Mapping Jewish Identities*, szerk. Laurence J. SILBERSTEIN, New York University Press, New York – London, 2000, 37–64.

GREBSTEIN, Sheldon Norman, *Bernard Malamud and the Jewish Movement = Contemporary American-Jewish Literature. Critical Essays*, szerk. Irving MALIN, Indiana University Press, Bloomington–London, 1973, 175–212.

GUTTMANN, Allen, *The Jewish Writer in America. Assimilation and the Crisis of Identity*, Oxford University Press, New York, 1971.

HIGHAM, Nick, *Meet the Author. Art Spiegelman*. Interjú Art SPIEGELMANNAL, BBC, 2011. december 8. <http://www.bbc.co.uk/news/av/entertainment-arts-16102795/meet-the-author-art-spiegelman>.

HELLER, Joseph, *Gold a mennybe megy*, ford. SZILÁGYI Tibor, Európa, Budapest, 1984.

HELLER, Joseph, *God Knows*, Simon & Schuster, New York, 1984.

HERMAN, Simon N., *Jewish Identity*, Transaction Publishers, New Brunswick, 1989.

HERTZBERG, Arthur, *A Generation Later = Being Jewish in America. The Modern Experience*, Herzl Press, New York, 1979, 59–68.

HEVER, Hannah, *Mapping Literary Spaces. Territory and Violence in Israeli Literature = Mapping Jewish Identities*, szerk. Laurence. J. SILBERSTEIN, New York University Press, New York – London, 2000, 201–219.

HOLLANDER, John, *The Question of American Jewish Poetry*, Tik-kun 1988/3., 33–37, 112–115.

HUNGERFORD, Amy, *The Holocaust of Texts. Genocide, Literature and Personification*, University of Chicago Press, Chicago, 2003.

HUTCHEON, Linda, *Irony's Edge. The Theory of Politics and Irony*, Routledge, New York, 1994.

HUYSSSEN, Andreas, *Of Mice and Mimesis. Reading Spiegelman with Adorno = Visual Culture and the Holocaust*, szerk. Barbie ZELIZER, Rutgers University Press, New Brunswick, 2001, 28–42.

JONG, Erica, *Rettegés a repüléstől*, ford. PAVLOV Anna, Tericum, Budapest, 2002.

JONG, Erica, *Fear of Fifty. A Midlife Memoir*, HarperPerennial, New York, 1997.

KARINTHY Frigyes *Összegyűjtött versei*, Magvető, Budapest, 2017.

KARINTHY Frigyes, *Nevető dekameron*, Athenaeum, Budapest, 1923.

KELEMEN Ágnes, *A zsidó identitás a huszadik században* (előadás), A kisebbségi lét politikája, szelleme és etikája konferencia, Politikátörténeti Intézet, Budapest, 2017. április 13.

KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság*, Szépirodalmi, Budapest, 1975.

KERTÉSZ Imre, *A száműzött nyelvé*, Magvető, Budapest, 2001.

KIERKEGAARD, Søren, *Egy még élő ember írásaiból – Az irónia fogalmáról*, ford. Soós Anita – MISZOGLÁD Gábor, Jelenkor, Pécs, 1997.

KNOX, Norman, *The Word Irony and Its Context. 1500–1755*, Duke University Press, Durham, 1961.

KOESTLER, Arthur, *A teremtés*, ford. MAKOVECZ Benjamin, Európa, Budapest, 1998.

KŐBÁNYAI János, *A magyar zsidó irodalom története*, Múlt és Jövő, Budapest, 2010.

KŐBÁNYAI János, *Kézirat Atlantiszról. Avigdor Hameiri önéletrajzai*, Múlt és Jövő 2010/1., 94–105.

Reflections of Trauma in Selected Works of Postwar American and British Literature, szerk. Stanislav KOLÁŘ, Pavol Jozef Šafarik University, Kassa, 2010.

KONRÁD György, *Határjárás a melankólia és az irónia földjén*, Magyar Lettre International 1997/24., <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre24/32konr.htm>.

KORNIS Mihály, *Napkönyv*, Pesti Szalon, Budapest, 1994.

KUNDERA, Milan, *The Unbearable Lightness of Being*, ford. Michael Henry HEYM, Harper & Row, New York, 1984.

KUNDERA, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, ford. KÖRTVÉLYESSY Klára, Európa Kiadó, Budapest, 1992.

LACAPRA, Dominic, *Writing History, Writing Trauma*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2001.

LANG, Candace D., *Irony / Humor*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1988.

LEVI, Primo, *Ember ez?*, ford. MAGYARÓSI Gizella, Európa, Budapest, 1994.

LEVINAS, Emmanuel, *Jewish Thought Today*, ford. Seán HAND = *Difficult Freedom. Essays on Judaism*, The Athlone Press, London, 1990, 159–166.

LIPMAN, Steve, *Laughter in Hell. The Use of Humor during the Holocaust*, Jason Aronson Inc., Lanham, Maryland, 1993.

MALAMUD, Bernard, *Az első hét esztendő. Elbeszélések*, Európa, Budapest, 1974.

MALAMUD, Bernard, *A lakók*, ford. RÉZ Ádám, Geopen, Budapest, 2007.

MALAMUD, Bernard, *The Complete Stories*, szerk. Robert GIROUX, The Noonday Press, New York, 1998.

MALKIN, Elliott, *How to Lose Your Religion in 5 Easy Steps*, <http://dziga.com/how-to-lose-your-religion-in-5-easy-steps/>.

MANDEL, Dena, *Keeping Up With Faith. Grace Paley's Sturdy American Jewess = Studies in American Jewish Literature. Jewish Women Writers and Women in Jewish Literature*, szerk. Daniel WALDEN, State University of New York Press, Albany, NY, 1983, 85–98.

MÁRTON László, *Árnyas fűtca*, Jelenkor, Pécs, 1999.

MCDONALD, Paul, *Laughing at the Darkness. Postmodernism and Optimism in American Humour*, Humanities-Ebooks, Penrith, CA, 2010.

MIGHT, Matt, *The Illustrated Guide to a PhD*, <http://matt.might.net/articles/phd-school-in-pictures/>.

MILLER, Nancy K., *Cartoons of the Self. Portrait of the Artist as a Young Murderer. Art Spiegelman's Maus = M/E/A/N/I/N/G. An Anthology of Artists' Writing, Theory & Criticism*, szerk. Susan BEE & Mira SCHOR, Duke University Press, Durham–London, 2000, 388–404.

MORRISON, Toni, *A kedves*, ford. M. NAGY Miklós, Novella, Budapest, 2007.

MUECKE, Douglas Colin, *The Compass of Irony*, Barnes & Noble, New York, 1969.

MUECKE, Douglas Colin, *Irony and the Ironic*, Methuen, London – New York, 1970.

MULLER, H. Gilbert, *New Strangers in Paradise. The Immigrant Experience and Contemporary American Fiction*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1999.

MURPHY, Julien S., *The Look in Sartre and Rich = The Thinking Muse. Feminism and Modern French Philosophy*, szerk. Jeffner

ALLEN – Iris Marion YOUNG, Indiana University Press, Bloomington, 1989, 101–112.

NÁDAS Péter, *Egy családregény vége*, Szépirodalmi, Budapest, 1977.

NÉMETH Gábor, *Zsidó vagy?*, Kalligram, Pozsony, 2004.

OLSEN, Tillie, *Silences*, Feminist Press, New York, 1978.

OLSEN, Tillie, *Tell Me a Riddle*, ford. Rosette C. LAMONT = *Jewish American Literature. A Norton Anthology*, szerk. Jules CHAMETZKY – John FELSTINER – Hilene FLANZBAUM – Kathryn HELLERSTEIN, Norton & Company, New York, 2001, 689–715.

ORBÁN Katalin, *Ethical Diversions. The Post-Holocaust Narratives of Pynchon, Abish, DeLillo, and Spiegelman*, Routledge, New York, 2005.

The Oxford Book of Women's Writing in the United States, szerk. Linda WAGNER-MARTIN – Cathy N. DAVIDSON, Oxford University Press, Oxford, 1995.

OZICK, Cynthia, *Usurpation. (Other People's Stories) = Uő., Bloodshed and 3 Novellas*, Signet, New York, 1977, 129–178.

OZICK, Cynthia, *The Pagan Rabbi & Other Stories*, E. P. Dutton, New York, 1983.

OZICK, Cynthia, *Art & Ardor. Essays*, E. P. Dutton Inc., New York, 1984.

OZICK, Cynthia, *Egy letűnt világ örököse*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Novella, Debrecen, 2007.

ÖRKÉNY István, *Egyperces novellák*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1977.

ÖRKÉNY István, *Drámák*, szerk. RADNÓTI Zsuzsa, Budapest, Szépirodalmi, 1982.

PALEY, Grace, *The Collected Stories*, Farrar Straus Giroux, New York, 1994.

PAPP Richárd, *Miért kell Kohn bácsinak négy hűtőszekrény? Élő humor egy budapesti zsidó közösségben*, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2009.

PARKER, Dorothy, *The Portable Dorothy Parker*, Penguin Random House, New York, 1976.

PHILLIPS, Arthur, *Prága*, ford. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 2005.

PLATH, Sylvia, *Lázárasszony*, ford. GERGELY Ágnes = *Amerikai költők antológiája*, szerk. FERENCZ Győző, Európa, Budapest, 1990, 824–827.

POTOK, Chaim, *A nevem Asher Lev*, ford. Loósz Vera, Ulpius Ház, Budapest, 2000.

PRICE, Kenneth M., *To Walt Whitman, America*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 2006.

PROT, Katarzyna, *Research on the Consequences of the Holocaust*, Archives of Psychiatry and Psychotherapy 2010/2., 61–69.

Redressing the Balance. American Women's Literary Humor from Colonial Times to the 1980s, szerk. Nancy WALKER – Zita DRESNER, University Press of Mississippi, Jackson, 1988.

REIZBAUM, Marylin, *Surviving on Cat and Maus. Art Spiegelman's Holocaust Tale = Mapping Jewish Identities*, szerk. Laurence J. SILBERSTEIN, New York University Press, New York – London, 2000, 122–144.

REJTŐ Jenő, *A tizennégy karátos autó = Uő. Összes művei. A három testőr Afrikában és más történetek*, Alexandra, Pécs, 2009, 7–152.

RICH, Adrienne, *Adrienne Rich's Poetry and Prose. A Norton Critical Edition*, szerk. Barbara CHARLESWORTH GELPI – Albert GELPI, Norton, New York, 1993.

RICH, Adrienne, *Jom Kippur*, ford. SZLUKOVÉNYI Katalin, Jelenkor 2010/1., 42–44.

RORTY, Richard, *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor, Jelenkor, Pécs, 1994.

ROSE, Jacqueline, *Daddy = Bloom's Modern Critical Views. Sylvia Plath*, szerk. Harold BLOOM, Infobase Publishing, New York, 2007, 21–58.

RANDALL, Margaret, *First Laugh = Uő., First Laugh. Essays 2000–2009.*, University of Nebraska, Lincoln, 2011, 79–90.

ROSENBAUM, Thane, *Second-hand Smoke*, St. Martin's Griffin, New York, 2000.

ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, ford. ÁBRÁNYI Emil, Európa, Budapest, 1986.

ROTH, Henry, *Call It Sleep*, Robert O. Ballou, New York, 1934.

ROTH, Philip, *Goodbye, Columbus*, Houghton & Mifflin, Boston, 1959.

ROTH, Philip, *A zsidók megtérése*, ford. NEMES Anna, Szombat 1994/6., 19–24.

ROTH, Philip, *Isten veled, Columbus*, ford. V. BÁRSONY Erzs, Nagyvilág 1970/3., 367–427.

ROTH, Philip, *A Shylock-hadművelet. „Vallomás”*, ford. MÉSZÁROS Görgy, Helikon, Budapest, 1995.

ROTH, Philip, *Introduction. Rereading Saul Bellow = Saul BELLOW, Herzog*, Penguin, New York, 2003, ix–xxvi.

ROTH, Philip, *Szégyenfolt*, ford. SÓVÁGÓ Katalin, Európa, Budapest, 2003.

ROTH, Philip, *It No Longer Feels a Great Injustice That I Have to Die*, The Guardian 2005. december 14. <https://www.theguardian.com/books/2005/dec/14/fiction.philiproth>

ROTH, Philip, *Ellenélet*, ford. NEMES Anna, Európa, Budapest, 2014.

ROTH, Philip, *Eli, a fanatikus*, ford. SZLUKOVÉNYI Katalin, Múlt és Jövő 2016/2., 85–101.

SAFER, Elaine, *Mocking the Age. The Later Novels of Philip Roth*, State University of New York Press, Albany, 2006.

SCHIFF, Ellen, *From Stereotype to Metaphor. The Jew in Contemporary Drama*, State University of New York Press, Albany, 1982.

SCHLEGEL, Friedrich, *Lucinda*, ford. Tandori Dezső = August Wilhelm SCHLEGEL – Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, szerk. ZOLTAI Dénes, Magvető, Budapest, 1980, 383–490.

SHAPIRO, Karl, *Poems of a Jew*, Random House, New York, 1958.

SHAPIRO, Susan S., *On Thinking Identity Otherwise = Mapping Jewish Identities*, szerk. Laurence J. SILBERSTEIN, New York University Press, New York – London, 2000, 299–323.

SHTEYNGART, Gary, *Orosz rulett kezdőknek*, ford. VARRÓ Zsuzsa, Konkrét Könyvek, Budapest, 2007.

SHTEYNGART, Gary, *Abszurdisztán*, ford. PÉK Zoltán, Cor Leonis, Budapest, 2013.

SICHER, Efraim, *The Holocaust Novel*, Routledge, New York, 2005.

SIEGUMFELDT, Inge Birgitte, *A posztmodern judaizálódásáról*, ford. SZILÁGYI Mihály, *Múlt és Jövő* 1995/4., 35–39.

SIELKE, Sabine, *Reading Rape. The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture, 1790–1990*, Princeton University Press, Princeton, 2002.

SINGER, Isaac Bashevis, Nobel-díjátadó beszéd, 1978. december 8. https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1978/singer-lecture.html.

SINGER, Isaac Bashevis, *A sátán Gorajban*, ford. WALKÓNÉ BÉKÉS Ágnes, Európa, Budapest, 1979.

SINGER, Isaac Bashevis, *A hét kicsi suszter*, Európa, Budapest, 1984.

SINGER, Isaac Bashevis, *Rövid péntek*, Gondolat, Budapest, 1991.

SINGER, Isaac Bashevis, *The Collected Stories*, The Noonday Press, New York, 1996.

SINGER, Isaac Bashevis, *Kafka barátja*, Novella, Budapest, 2005.

SPIEGELMAN, Art, *Maus*, I-II., Random House, New York, 1991.

SPIEGELMAN, Art, *Maus. Egy túlélő története*, ford. FEIG András, Ulpius-ház, Budapest, 2005.

SPIEGELMAN, Art, *MetaMaus. A Look Inside a Modern Classic: Maus*, Random House, New York, 2011.

SPIRÓ György, *Fogság*, Magvető, Budapest, 2007.

STADNER, Suzan Hanala, *My Parents Went Through the Holocaust and All I Got Was This Lousy T-shirt*, Matter Inc., New York, 2006.

STEIN, Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Harcourt, New York, 1933.

STEIN, Gertrude, *The Making of Americans. Being a History of a Family's Progress*, Dalkey Archive Press, Normal, IL, 1995.

STEIN, Gertrude, *Melanctha* = Uő., *Three Lives*, Simon & Schuster, New York, 2002, 67–202.

STONE, Dan, *The Holocaust, Fascism and Memory. Essays in the History of Ideas*, Palgrave MacMillan, New York, 2013.

SZÁNTÓ T. Gábor, *Kérem, engedjék előre a holocaust-túlélőket!* = Uő., *Lágermikulás*, Új-Palatinus Könyvesház, Budapest, 2004, 77–100.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kívülálló és az érintett. a megértés iróniája* = *Az elbeszélés módozatai*, szerk. JÓZAN Ildikó – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 396–405.

TEICHOLZ, Tom, *The Art of Fiction No. 95*. Interjú Cynthia Ozickkal, *The Paris Review* 1987/tavaszi <https://www.theparisreview.org/interviews/2693/cynthia-ozick-the-art-of-fiction-no-95-cynthia-ozick>.

UNTERMAN, Alan, *Jews. Their Religious Beliefs and Practices*, Routledge & Kegan Paul, Boston–London–Hendley, 1981.

VENUTI, Lawrence, *Translation, Community, Utopia* = *The Translation Studies Reader*, szerk. Lawrence VENUTI, Routledge, London – New York, 2004, 568–488.

WADE, Stephen, *Jewish American Literature Since 1945. An Introduction*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1999.

WALLANT, Edward Lewis, *A zálogos*, ford. Sz. Kiss Csaba, Európa, Budapest, 1969.

WHITFIELD, Stephen J., *American Jewish Culture*, Brandeis University Press, Hanover, 1999.

WHITMAN, Walt, *A bölcső végtelen rengéséből*, ford. WEÖRES Sándor = Uő., *Fűszálak*, Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955.

WIESEL, Elie, *The Heirs* = *A Jew Today*, ford. Marion WIESEL, Random House, New York, 1978, 40–42.

WIESEL, Elie, Nobel-díjátadó beszéd, Oslo, 1986. december 10. <http://www.pbs.org/eliewiesel/nobel/>.

WIESEL, Elie, *Az éjszaka*, ford. BALABÁN Péter, Láng, Budapest, 1990.

WIESEL, Elie, *Miért írok?*, ford. SZLUKOVÉNYI Katalin, *Múlt és Jövő* 2016/3., 18–29.

WIESELTIER, Leon, *Language, Identity and the Scandal of the American Jewry* (előadás), Conference organized by the Samuel Bronfman Foundation, Park City, 2008. június 30. <https://www.myjewishlearning.com/article/language-identity-and-the-scandal-of-american-jewry/>.

- WIRTH-NESHER, Hana, *Traces of the past. Multilingual Jewish American Writing = The Cambridge Companion to Jewish American Literature*, szerk. Michael P. KRAMER – Hana WIRTH-NESHER, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, 110–128.
- WISSE, Ruth, *The Modern Jewish Canon*, The Free Press, New York, 2000.
- YANG, Philip Q., *Ethnic Studies. Issues and Approaches*, State University of New York, New York, 2000.
- YOUNG, James E., *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 1990.
- ZHOU, Jingqiong, *Raymond Carver's Short Fiction in the History of Black Humor*, Peter Lang, New York, 2006.

Névmutató

- Aarons, Victoria 24, 130, 281
 Ábrányi Emil 11, 290
 Adams, Hazard 23, 283
 Adorno, Theodor W. 13, 182,
 Ágai Adolf 268
 Albee, Edward 160, 163, 281
 Aléchem, Sólem 55
 Alexander, Jeffrey C. 181, 281
 Al-Kirkisani, Jacob 247–248, 256
 Allen, Jeffner 185, 288
 Allen, Woody 12–13
 Amian, Katrin 172, 281
 Antal Éva 25, 281
 Arisztotelész 19, 33, 260, 281
 Arnold, Matthew 85, 281
 Ascari, Mauriziom 172, 281
 Austen, Jane 250
 Auster, Paul 107–108, 281
 Avery, Evelyn 130, 281
- Balabán Péter 51, 293
 Balácsi József Attila 63
 Barabás András 141, 283
 Barack-Fishman, Sylvia 196, 281
 Barbe, Katharina 29, 111, 282
 Baróthy Zoltán 5
 Bart István 20, 285
 Baudelaire, Charles 22, 33, 282
 Beauvoir, Simone de 178–179, 282
 Bee, Susan 156, 288
 Behler, Ernst 28–29, 31, 259, 282
 Bellow, Saul 24, 43, 69,
 108–109, 224, 282, 291
 Bényei Tamás 282
 Berg, Mary (Miriam
 Wattenberg) 152, 282
- Bergson, Henri 18–19, 22, 33, 282
 Berke, Nancy 233, 282
 Berrous, Yoni 152, 282
 Berryman, John 179–180, 282
 Birnbaum, Robert 247, 282
 Bloom, Harold 183, 265, 290
 Booth, Wayne C. 24–25, 27, 29,
 31–32, 259, 283
 Borbás Mária 218
 Boros János 47, 290
 Brooks, Cleanth 22–23, 283
 Brooks, Mel 13
 Brubaker, Rogers 268, 283
 Bruce, Lenny 13
 Budick, Emily Miller 148,
 222–223, 283
 Bunkers, Suzanne L. 216, 283
- Cahan, Abraham 37, 43, 54–55,
 59, 104–106, 113, 261, 283
 Caruth, Cathy 124, 283
 Carver, Raymond 141–143, 161,
 163, 283, 294
 Celan, Paul 180
 Chabon, Michael 165, 203–206,
 208–209, 211, 261, 283
 Chagall, Marc 75–76
 Chambers, Ross 30, 283
 Chametzky, Jules 37, 54, 234,
 283, 289
 Cioran, E[mil]. M[ihail]. 23,
 188–189, 284
 Colebrook, Claire 20, 25, 284
 Comte-Sponville, André 33–34,
 57, 284
 Cooper, Frederick 268, 283

Cvetajeva, Marina 180
 Csorba Géza 282
 Csordás Gábor 47, 290
 Csuka Botond 5
 Davidson, Cathy N. 216, 289
 Dávid Ádám 5
 de Man, Paul 18, 21–22, 25–26,
 32, 148, 284
 Derrida, Jacques 265
 Deutscher, Isaac 75–76,
 187–188, 284
 Dezsényi Katalin 68, 109, 166,
 224, 248, 282, 285, 289
 Dickens, Charles 250
 Doctorow, E[dgar]. L[awrence].
 213, 215, 284
 Doležel, Lubomír 214, 284
 Dosztojevszkij, Fjodor
 Mihajlovics 197
 Dresner, Zita 241
 Dubnow, Simon 74, 284
 Durrant, Sam 191, 284
 Duvall, John N. 24, 281
 Elbert János 93, 281
 Elek Judit 123
 Eliot, George 250
 Englander, Nathan 160–161,
 163–164, 284
 Epstein, Helen 144, 284
 Ettlínger, Marion 170, 284
 Evans, C. Stephen 61, 285
 Farkas Ákos 5
 Feig András 147, 292
 Felstiner, John 37, 54, 234, 283,
 289
 Ferencz Győző 5, 182, 276–277,
 285, 290
 Fiedler, Leslie 60–61, 285
 Fisli Éva 5
 Flanzbaum, Hilene 37, 54, 234,
 283, 289
 Foer, Jonathan Safran 165–167,
 170–173, 175, 177, 210, 261,
 263, 281, 284–285
 Fogarasi György 26, 148, 284
 Forster, E[dward]. M[organ].
 84–89, 285
 Friedman, Lawrence S. 83, 110,
 285
 Friedman, Melvin J. 243–244,
 285
 Friedrich Judit 5
 Freud, Sigmund 20, 50, 214,
 242, 285
 Füst Milán 272
 Gáspár Endre 139
 Gelfant, Blanche H. 233, 285
 Gelpi, Albert 184, 290
 Gelpi, Barbara Charlesworth
 184, 290
 Gergely Ágnes 62, 64, 182, 290
 Géher István 5
 Gilman, Sander L. 152–153, 285
 Giroux, Robert 77, 288
 Glatzer, Nahum N. 74, 284
 Good, Edwin Marshall 265, 285
 Göncz Árpád 213, 284
 Görög Lívia 178, 282
 Grauer, Tresa L. 38, 262, 285
 Grebstein, Sheldon Norman
 112, 285
 Grendel Lajos 211
 Guttmann, Allen 77, 136, 286
 Hameiri, Avigdor 269, 272, 287
 Hand, Seán 75, 287
 Hável, Václav 211

Heaney, Seamus 183
 Heller, Joseph 13, 192–195, 211,
 261, 286
 Hellerstein, Kathryn 37, 54,
 234, 283
 Herman, Simon N. 35–36, 286
 Hertzberg, Arthur 75, 127, 286
 Hever, Hannah 193–194, 286
 Heym, Michael Henry 287
 Higham, Nick 145, 158, 286
 Hollander, John 180, 286
 Horkheimer, Max 13
 Howe, Irving 183
 Hungerford, Amy 145–146, 286
 Hutcheon, Linda 26–27, 30–31,
 259, 286
 Huysen, Andreas 146, 286
 Jeffers, Robinson 184
 Jong, Erica 241–244, 257, 261,
 286
 Józán Ildikó 126, 293
 Karinthy Frigyes 269–270, 273,
 286
 Kállay G. Katalin 5
 Kálmán C. György 5
 Kelemen Ágnes 268, 287
 Kermode, Frank 248
 Kertész Imre 125–126, 128,
 188–189, 274, 287
 Képes Anna 140
 Kierkegaard, Søren 18, 21,
 24–25, 32–33, 61–62, 129,
 197, 259, 285, 287
 Kishon, Ephraim 269
 Kiss Csaba, Sz. 124, 293
 Kiss Erika 5
 Kiss Marianne 98, 100
 Knox, Norman 23, 287
 Kóczán György 5
 Koestler, Arthur 22, 33, 260, 287
 Kolár, Stanislav 50
 Kolozsváry Erzsébet 5
 Konrád György 278, 287
 Kornis Mihály 277, 287
 Kovásznai Viktória, L. 5
 Kőbányai János 267, 269, 287
 Körtvélyessy Klára 287
 Kramer, Michael P. 134, 148,
 283, 294
 Kulcsár Szabó Ernő 126, 293
 Kundera, Milan 287
 LaCapra, Dominic 50, 287
 Lamont, Rosette C. 234, 289
 Lang, Candace D. 21, 27–29,
 31–32, 259, 263, 287
 Levi, Primo 51, 287
 Levinas, Emmanuel 74–75, 287
 Limpár Ildikó 5
 Lipman, Steve 152, 288
 Loósz Vera 76, 290
 Lukás, Frantisek 152
 Lukács András 5
 Mailer, Norman 242
 Makovecz Benjamin 22, 287
 Malamud, Bernard 59, 65,
 68–69, 77, 89–93, 95, 112,
 129–130, 137–143, 164, 205,
 217–218, 222–223, 261–262,
 281, 285, 288
 Malin, Irving 112, 244, 285
 Malkin, Elliott 44–47, 49, 51, 288
 Magyarósi Gizella 51, 287
 Mandel, Dena 240, 288
 Matolcsi Gábor 161, 283
 Márton László 277, 288
 McDonald, Paul 12–14,
 171–172, 174, 288
 Mendelssohn, Brendel 267

Mendelssohn, Moses 267
 Mészáros Görgy 44, 291
 Might, Matt 14, 288
 Mihálka Réka 5
 Miller, Henry 242
 Miller, Nancy K. 156, 288
 Milne, Alan Alexander 247
 Milne, Christopher Robin 247
 Miszoglád Gábor 18, 287
 Morrison, Toni 172, 190–191,
 281, 288
 Muecke, Douglas Colin 22,
 24–25, 288
 Muller, H. Gilbert 130, 288
 Murphy, Julien S. 185, 288

Nagy Andrea 5
 Nagy Endre 268
 Nagy László, B. 137
 Nagy Miklós, M. 191, 204, 209,
 283, 288, 290
 Nádas Péter 277, 289
 Nemes László 89
 Nemes-Jeles László 123
 Németh Gábor 268, 289

Oates, Joyce Carol 183
 Olsen, Tillie 43, 215, 233–234,
 239, 241, 256, 289
 Orbán Katalin 152–153, 289
 Ozick, Cynthia 52, 82–84, 86,
 88–89, 110, 113–115, 117–120,
 127–128, 193, 205, 217, 221,
 246–249, 251, 254–257,
 261–262, 282, 285, 289, 293

Örkény István 274, 276, 289

Palatinszky Márton 5
 Paley, Grace 239–241, 257,
 288–289

Papp Richárd 23, 289
 Parker, Dorothy 216–217, 283,
 289
 Parrish, Timothy 130, 281
 Pavlov Anna 241, 286
 Perloff, Marjorie 183
 Pettit, Rhonda S. 216, 283
 Pécsi Katalin 5
 Pék Zoltán 108, 210, 281, 292
 Phillips, Arthur 290
 Plath, Sylvia 182–186, 290
 Prot, Katarzyna 138, 290
 Potok, Chaim 75–76, 261, 290
 Price, Kenneth M. 139, 290

Radnóti Miklós 273
 Radnóti Zsuzsa 276, 289
 Rejtő Jenő 271
 Reyzen, Avrom 37
 Réz Ádám 222, 288
 Rich, Adrienne 28, 184, 186,
 231, 261, 290
 Róna Ilona 65
 Rorty, Richard 47, 56, 263, 290
 Rose, Jacqueline 182–183, 290
 Rosenbaum, Thane 160, 290
 Rosenfeld, Morris 104
 Rostand, Edmond 11, 290
 Roth, Henry 40, 105, 291
 Roth, Philip 13, 43–44, 76,
 108–110, 113, 129–130, 197,
 224–226, 261–262, 281, 291
 Ruttkay Veronika 5

Safer, Elaine B. 225, 291
 Saly Noémi 34, 284
 Sarkady János 33, 281
 Schiff, Ellen 181, 291
 Schlegel, Friedrich 22, 28, 31,
 33, 208, 266, 267, 291
 Schor, Mira 156, 288

Searl, Leroy 23, 283
 Shapiro, Karl 49–50, 179, 291
 Shapiro, Susan S. 179
 Shteyngart, Gary 210–211, 291
 Sicher, Efraim 182, 292
 Siegumfeldt, Inge Birgitte 265,
 292
 Sielke, Sabine 242, 292
 Silberstein, Laurence J. 38, 148,
 179, 194, 285, 286, 290–291
 Singer, Isaac Bashevis 37, 59,
 60–64, 93, 97–98, 100, 110,
 113, 178, 261–262, 285, 292
 Somló Vera 178, 282
 Soós Anita 18, 287
 Sóvágó Katalin 226, 291
 Spiegelman, Art 144–159,
 164–166, 261, 286, 288–290
 Spiró György 277, 292
 Stadner, Suzan Hanala 160, 292
 Stein, Gertrude 40, 106–107,
 167, 215, 292
 Steiner, George 193
 Stone, Dan 189
 Suleiman, Susan Rubin 242

Szakács Emese 5
 Szántó T. Gábor 277, 293
 Szávai Nándor 19, 282
 Szegedy-Maszák Mihály
 125–126, 293
 Szép Ernő 273
 Szerb Antal 270, 272
 Szilágyi Tibor 192, 286
 Szlukovényi Katalin 109, 122,
 184, 291–293
 Szókratész 18, 25
 Szondi, Peter 22

Tandori Dezső 291
 Teicholz, Tom 128, 293

Unterman, Alan 74, 293

Varró Zsuzsa 210, 291
 Venuti, Lawrence 117, 293
 Visi Tamás 5

Wade, Stephen 84, 289
 Wagner-Martin, Linda 216,
 289
 Walden, Daniel 241, 288
 Walker, Nancy 241, 290
 Walkóné Békés Ágnes 292
 Wallant, Edward Lewis 124,
 152, 293
 Weiss Ferdl (Ferdinand
 Weisheitinger) 152, 293
 Weöres Sándor 186, 293
 Whitfield, Stephen J. 107, 293
 Whitman, Walt 139, 186,
 290
 Wiesel, Elie 51, 122, 146,
 201–202
 Wiesel, Marion 146, 293
 Wieseltier, Leon 119, 183, 293
 Wirth-Nesher, Hana 134, 143,
 148, 283, 294
 Wisse, Ruth 103–105, 113,
 294
 Wittgenstein, Ludwig 26
 Wright, Richard 107

Yang, Philip Q. 52
 Yeziarska, Anzia 43, 104
 Young, Iris Marion 185, 289
 Young, James E. 180

Zarifopol-Johnston, Ilinca 23,
 283
 Zhou, Jingqiong 142, 294
 Zoltai Dénes 291

Ráció Kiadó
Budapest, 2017
www.racio.hu

Kiadványszám: 241

Felelős kiadó: Lajtai L. László

Felelős szerkesztő: Csuka Botond

Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió

Nyomdai munkák: *mondAt Kft.*, www.mondat.hu

ISBN 978-615-5675-14-0

ISSN 0076-9967

Az identitásra reflektáló irónia, azaz az önirónia kutatása talán soha sem volt időszerűbb, mint napjaink Közép-Kelet-Európájában. Az önirónia az identitás teljes feladásának vagy harcos bizonygatásának egymást kizáró alternatívái mellett egy harmadik utat kínál: identitásunk folyamatos újraértelmezésének lehetőségét, illetve minden nehézséggel együtt örömteli feladatot. Szlukovényi Katalin az öniróniát a humor és az irónia értelmezései által kijelölt fogalmi térben helyezi el, hogy e három jelenséget a zsidó amerikai irodalom számos kanonikus művében, klasszikus és kortárs szerzők történeteiben vizsgálja.

2900 Ft

ISBN 978-615-5675-14-0



9 786155 675140