

Vilmos Eszter
TÁVOLSÁGOK KÖNYVE

OPUS
Irodalomelméleti tanulmányok
20. kötet

Sorozatszerkesztő

Z. Varga Zoltán
Veres András

KÉSZÜLT
A HUN-REN BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉBEN

Vilmos Eszter

TÁVOLSÁGOK KÖNYVE

A holokausztemlékezet irodalmának kortárs irányai
Kelet-Európától Észak-Amerikáig és vissza



Balassi Kiadó
Budapest

A könyv kiadását támogatta



Nemzeti
Kulturális
Alap

Lektorálta
Szolláth Dávid

ISSN 0133-6762
ISBN 978-963-456-168-2

© Vilmos Eszter, 2025

*Mari nagyinak: leghűségesebb olvasómnak,
múltjaink gondos őrzőjének*

TARTALOM

Előszó	9
I. A VÉR ÉS A TÉR ÖRÖKSÉGE.	11
A transznacionális holokausztemlékezet határai	12
Holokausztemlékezet-irodalom	16
A távolság alakzatai	17
Lokalizált emlékezet	26
A holokauszt kontextusai	28
Zsidó identitások	35
A kötet felépítése	48
II. KANADÁTÓL KANADÁIG – Bernice Eisenstein	
és a másodgenerációs holokausztemlékezet-irodalom.	49
„Holokauszt túlélők gyermeke voltam” – Másodgenerációs jellegzetességek a posztmigráns holokausztemlékezet- irodalomban	54
Kettős örökség – kulturális és családi dialógus a túlélők nemzedékével	72
„Anyám videószalagon” – az emlékezés médiumai	80
„Az emlékezet szűrői” – a múlt materiális hordozóinak irodalmi ábrázolása	84
A holokauszt mint drog – a saját viszony megszállott keresése	95
A II. fejezet összegzése	99
III. HERITAGE TOURING – Az amerikai holokausztemlékezet	
jellegzetességei Jonathan Safran Foer első regényében	101
Távolság az újvilág és az óhaza között	102
A harmadgenerációs New York-i zsidó regény	111
A távolság dinamikái	127

Tanúság és felelősség	139
A kelet-európai stétl irodalmi megalkotása	146
A III. fejezet összegzése	167
Fordításkritikai megjegyzések a Minden <i>vilángo</i> lhoz	168

IV. A SAJÁT TÉR EMLÉKEZETE – Zoltán Gábor *Orgia* című

regényében	173
A „mitikus messzeség” érzetének felszámolása: tér, emlékezés, felelősség	178
„Testvéreim a Nemzetbel!”: a nyilas világ rekonstruálása	209
„Az fáj, ha nem beszélhetek” – lejegyzés, tanúság, megtorlás .	234
A IV. fejezet összegzése	245
Összefoglalás	246

IRODALOMJEGYZÉK.	249
Hivatkozott filmek, videók és színházi előadások	279

Előszó

Ez a könyv a távolságok könyve.

Egyrészt a távolságok különböző formáiról szól; azt állítja, hogy csupán a térbeli, időbeli és kulturális távolság tudomásul vételével és feltérképezésével juthatunk közel egy olyan összetett és sokszorosan terhelt témához, mint a holokausztemlékezet világirodalma.

Másrészt egyes fejezetei egymástól távol eső helyeken születtek: különböző városokban, kontinenseken, intézményekben, tehát végletesen eltérő földrajzi és szellemi közegekben.

Továbbá a könyv meg- és újraírásának egyes fázisaira egymástól a lehető legtávolabbi élethelyzetekben került sor: doktoranduszként, egy világvárosban kalandozó vendégkutatóként, egy világjárványt a világtól elzárt karanténban átvészelő szobatudósként, egyetemi oktatóként, szülési szabadságát töltő új anyukaként.

A könyv ezért olykor távolról indít, távoli dolgokat kapcsol össze, kényelmetlenül nagy távolságot kíván bejárni, és olyan témát hoz közel, amelyet jobban esik távol tartani magunktól. Megeshet, hogy egyeseket ezért el is távolít. Ezt messzemenőig megértem.

Azoknak viszont örök hálával tartozom, akik megtették velem ezeket a távolságokat, vagy akár egyes részeit, esetleg további távok megtételére sarkalltak. A segítőimnek, szeretteimnek, mentoraimnak, sorstársaimnak, kritikusaimnak, motiválóimnak, akik elolvasták, meghallgatták, megértették, továbbgondolták, jegyzetelték, korrektúrázták, gazdagabbá tették a szöveget vagy a mögötte rejlő gondolatokat bármilyen formában, tehát időt szántak rá, rám. Szolláth Dávid, Kisantal Tamás, Bozsoki Petra, V. Gilbert Edit, Mezey Dániel, Vilmosné Risai Mária, Schein Gábor, Szűcs Teri – és még oly sokan, akiket

nincs mód mind felsorolni név szerint – a legtöbbet tették, amit két bölcsész egymásért tehet.

Köszönöm a gondoskodást az alma materemnek: a PTE BTK-nak, ezen belül is a Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszéknek, az Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolának, a Sensus műhelynek és ezenfelül még annyi minden mást is a Kerényi Károly Szakkollégiumnak.

Köszönöm az ELTE BTK Amerikanisztika Tanszékének – mind a kollégáimnak, mind a hallgatóimnak –, hogy új szellemi otthonra lelhettem.

A kutatásaim és a könyv megjelenésének támogatásáért köszönettel tartozom a Balassi Kiadónak, a Fulbright Hungarynek, valamint az MTA és az NKA könyvpályázatainak.

I.

A VÉR ÉS A TÉR ÖRÖKSÉGE

A holokausztemlékezet kortárs irodalmát a világ különböző pontjain az eseménytől való távolság változatos formái alakítják. Jelen kötetben az észak-amerikai és a magyar (esetenként tágabban a kelet- vagy kelet-közép-európai) holokausztemlékezet-irodalmak legfőbb sajátosságait mutatom be olyan kortárs regényeken keresztül, amelyeknek szerzői a soá után születtek, tehát nincs róla személyes tapasztalatuk, nem rendelkeznek a szemtanú autoritásával. Az összehasonlítás főbb szempontjait a holokauszttól való távolság különböző fajtái képezik. Ezek közül az időbeli távolság és az ebből következő közvetettség az elemzett korpusz minden elemére jellemző. Az egyesült államokbeli holokausztemlékezeti diskurzust ezenkívül a térbeli és a nyelvi távolság alakítja. A témában születő magyar irodalomra ezzel szemben inkább egyfajta kulturális eltávolodás jellemző a zsidó hagyományoktól. A zsidóság a vizsgált észak-amerikai regényekben a hétköznapiakat strukturáló, magától értetődő, közösségteremtő elemként van jelen, amely szorosan összefonódik a másod- és harmadgenerációs szerzők és szereplők kelet-európai örökségével. A magyar diskurzusban a zsidóság kérdése vagy teljesen háttérbe szorul, vagy titkolandó, ismeretlen, idegen, megfoghatatlan fogalom, amely a nemzeti identitással gyakran konfliktusos viszonyban áll.

Az amerikai irodalmi és értekező művekben a család az első számú és egyértelmű emlékezetközösség. A magyar diskurzív közegben a családi kommunikációra gyakran inkább a hallgatás jellemző, és különösen fontos szerepet kap a mikroközösségek (bérházak, falvak, iskolai osztályok) emlékezete. Ezzel összefügg, hogy míg az amerikai diskurzus egyértelműen leszármazás alapján osztja fel a holokauszt utáni generációkat (túlélők gyermekeire és unokáira), addig a magyar kontextusban jobban kézre áll, ha történetileg tagoljuk a nemze-

dékeket (például a háború alatt, a Rákosi-, vagy a Kádár-korszakban és a rendszerváltás után születettek). A holokauszt ábrázolásának különbözősége is erre vezethető vissza. Míg a tengerentúli művek túlnyomórészt izoláltan, jóformán téren és időn kívülként tárgyalják a soá eseményét, a narratívák középpontjában pedig a túlélő személyes traumája áll, addig a magyar regények jellemzően a 20. század második felében zajlott egyéb történések összefüggésrendszerében mutatják be azt. Az észak-amerikai holokausztemlékezet-irodalom visszatérő témái az emigráció, a nagyszülők története utáni nyomozás és a visszalátogatás az óhazába, a magyar regényeké pedig a hallgatás, az államszocialista korszak, illetve a saját tér emlékezte.

Egyes térségek emlékezetpolitikai diszkurzív sajátosságai tetten érhetők az irodalmi reprezentációban és a róla szóló reflexióban is. Olyannyira más szabályrendszer szerint működő diskurzusokról van szó, hogy téves következtetésekhez vezet, ha az egyiket a másik fogalomkészlete, elméleti apparátusa alapján kíséreljük meg elemezni. Aleida Assmann szerint a „holokauszt emlékezte szétszóródott és töredékesé vált”.¹ Jelen vizsgálódás ennek a töredékes emlékezetnek kutatja fel egyes darabjait, és mutatja be őket önnön mozaikosságukban.

A transznacionális holokausztemlékezet határai

Az utóbbi évtizedekben egyre gyakrabban esik szó a holokauszt globális, esetleg transznacionális emlékezetéről, illetve annak művészetéről.² Megfigyelhetjük azonban, hogy a globális vagy a transznacionális jelzővel ellátott irodalmi, művészeti korpusz sok esetben nem takar többet, mint az amerikai (tudományos és irodalmi) intézményrendszer keretein belül születő szellemi termékeket. Ezek a művek ugyanis – saját értelmezésük szerint – önmagukban véve transznacionálisak, mivelhogy képviselőik (írók, teoretikusok, filmrendezők és a szellemi élet egyéb szereplői) vagy a családjuk bizonyos tagjai néhány generációra visszavezethetően egykor Kelet-Közép-Európában éltek. Szerintük e

¹ ASSMANN 2014, 167.

² A „globális”, „transznacionális” és „kozopolita” holokausztemlékezet kialakulásáról és kritikájáról lásd *uo.*, valamint LEVY–SZNAIDER 2014.

szövegek azért is nevezhetők ebben az értelemben transznacionálisnak, mert a tárgyalta téma, tehát a holokauszt eseménye Közép-Európa területéhez kötődik, miközben a másik térség (az Egyesült Államok) kortárs közege is szükségképpen megjelenik az alkotásokban.

Zombory Máté *Traumatársadalom* című könyvében a holokauszt emlékezetpolitikájának átfogó vizsgálata során kifejti, hogy „[a] hidegháború relacionális hatalmi viszonyainak tekintetbe vétele révén a nyugati világban végbement folyamat, amely az univerzális jelentőségű holokausztmemória intézményesüléséig ível, a globális történelem egy szálaként maga is ezen erőviszonyok következményeként tűnik fel, amely riválisaival, elsősorban az antifasiszta morális univerzalizmussal szemben a huszadik század utolsó felére győztesen kerül ki a küzdelemből”.³ Majd rávilágít, hogy „[a]z új történetírás, jöllehet a diszkontinuitásokra helyezi a hangsúlyt és rámutat az emberi jogok fokozatos elterjedését hirdető győzedelmi narratíva tarthatatlanságára, mégis korlátozott marad, mivel kizárólag Észak-Amerikát és Nyugat-Európát veszi tekintetbe”.⁴

Horváth Györgyi általánosságban elemzi a kelet-európai (az ő terminológiájával „második világbeli”) diskurzus perifériára szorulásának történetét. Azt állítja, „a »Második Világ« iránti érdeklődés a berlini fal leomlása után gyakorlatilag elvesztette korábbi legitimáló narratíváit [...], újak pedig nem igazán jöttek létre, hiszen az elkövetkező évtizedek humántudományos teoretikus eszközkészlete (amelyeket jellemző módon Észak-Amerika és Nyugat-Európa tudományos műhelyeiben dolgoztak ki) is inkább a Harmadik Világ problémáira (illetve az Első és a Harmadik Világ közti találkozásokra) volt hangszerelve, amikor nagy térbeli-földrajzi differenciákra és a köztük megvalósuló kulturális transzferekre összpontosított”.⁵

Jelena Subotić, aki *Yellow Star, Red Star* című monográfiájában a kelet-európai holokauszt- és kommunizmemória alakulását vizsgálja, szintén kifogásolja, hogy „keleti nézőpontból úgy látszik, még az emlékeztudomány (*memory studies*) is ennek a nyugati imperialista

³ ZOMBORY 2019, 133.

⁴ Uo., 134.

⁵ HORVÁTH 2014, 12–13.

vakfoltnak a kontextusán belül fejlődött ki, és figyelmen kívül hagyta a kelet-európai munkákat”.⁶

Csak a legkritikább esetben találkozhatunk tehát azzal, hogy a *globális, transznacionális, nemzetközi* jelzőkkel illetett holokausztelméleti szövegek vagy szöveggyűjtemények valóban átfogó képet nyújtanának a szimultán létező holokauszt emlékezetekről. Kelet-Európa ilyenformán nem a párbeszéd egyenrangú feleként jelenik meg ebben az Amerika-központú diskurzusban, hanem elnagyolt hivatkozási pontként, a múlt képviselőjeként; olyan kiüresedett térként, amelynek az egyetlen funkciója, hogy egyes nagy írók és más értelmiségiek *onnan* emigráltak. Ha a kortárs Kelet-Európa olykor szóba is kerül, akkor is többnyire elrettentő példaként, az antiszemitizmus melegágyaként.

Emiatt találja magát ellentmondásos helyzetben az a kutató, aki a saját kulturális közegének, jelen esetben Magyarországnak a holokauszt emlékezet-irodalmát kívánná vizsgálni annak az elméleti keretnek a segítségével, amelyet a *nemzetközi* (értsd: észak-amerikai) kanonikus szakirodalomból elsajátított. Azt a nyelvet ugyanis egy gyökeresen eltérő tapasztalatokból építkező, angolul beszélő, posztmigráns, zsidó identitását előtérbe helyező közeg alkotta meg egy olyan országban, amely a második világháborúban Hitler ellen harcolt, és győzedelmeskedett felette. Nem tekinthetjük tehát semlegesnek, jelöletlennek, a világ bármely pontján problémátlanul alkalmazhatónak az észak-amerikai *Holocaust studies* következtetéseit. A magyarországi holokauszt emlékezet problémáit tárgyalván Pető Andrea is kiemeli, hogy „1989 után a fogalmak, a nyelv és a koncepciók a leomló vasfüggöny nyugati oldaláról érkeztek”.⁷ A nyugati elméletek itthoni alkalmazhatóságának problémakörét Horváth Györgyi elemzi érzékenyen fent idézett könyvében, az *Utazó elméletekben*: „az adott elmélet a létrejöttétől eltérő társadalmi-történeti helyzetben már merőben más jelentésmezőket és más társadalmi-politikai téteket képes mozgósítani” – írja.⁸ Horváth Kelet-Európára alkalmazott „utazóelméletek”-konceptiója Edward Said teóriáján alapul, aki „olyan kritikai tudatosságot sürgetett, amelyet »egyfajta térérzékként« írt le, és amin azt értette,

⁶ SUBOTIĆ 2019, 21. – Saját fordítás, V. E.

⁷ PETŐ 2023, 7.

⁸ HORVÁTH 2014, 11.

hogyan az utazó elméletek esetében reflektálni kell az elmélet létrejöttének társadalmi-földrajzi körülményeire, de arra a távolságra is, amelyet az elmélet azóta bejárt, hiszen ez a távolság szükségszerűen rajta hagyja a nyomát”.⁹ Kiváltképp igaz ez a holokausztemlékezet diskurzusra, amelynek meghatározó eleme a távolság.

A holokausztról szóló tudományos beszédben azt láthatjuk, hogy az olyan, az amerikai teoretikus diskurzusban a legnagyobb természetességgel használt alapvető fogalmak is, mint például a *nemzedék*, az *identitás*, vagy akár a *zsidó* hosszas magyarázatot (vagy inkább magyarázkodást) igényelnek, ha a másik kontextusba emeljük át őket.¹⁰ Jelen kötetben nem áthidalni kívánom ezt a szakadékot, hanem inkább explicitté tenni a létét, valamint (a már meglévő diskurzus tanulságainak levonásával) olyan fogalmi nyelvet javaslok, amely alapján a kortárs magyar holokausztemlékezet-irodalmat lehet elemezni, és összehasonlítani, de nem versenyeztetni az észak-amerikaival.

Ebben a küldetésben a *távolság* fogalma igencsak előremutónak bizonyul. Joost Krijnen, aki a kortárs zsidó amerikai irodalmat elemzi *Holocaust Impiety in Jewish American Literature* című monográfiájában, a *távolság* *dinamikájának* fogalmát vezeti be. Úgy fogalmaz, „[a kortárs alkotások] sokfajta kötődését a holokauszthoz az formálja, amit én úgy nevezek, hogy a távolság dinamikája (*dynamic of distance*). Ez olyan folyamat, amelyben a kortárs amerikai (zsidó) generációk távolsága a holokauszttól különféle irodalmi alakzatokban nyilvánul meg.”¹¹ Ha kitágítjuk Krijnen fogalmát, és a kelet-európai holokausztemlékezet-irodalomra is alkalmazzuk, nagyban kibővül a beletartozó távolságok fajtáinak köre is. A magától értetődő idő- és térbeli távolság – vagy éppen közelség – mellett, amelyek alapvetően formálják a holokausztemlékezet művészetét, megjelenik a kulturálisnak vagy szelleminek nevezhető távolság is. Ezen belül vizsgálhatjuk egyes szerzők vagy művek távolságát a zsidó hagyománytól, vallástól és identitástól,

⁹ Uo., 12 és SAID 2000, 210.

¹⁰ „A mai magyar társadalom hétköznapi nyelvhasználatának különböző szintjein éppen úgy, mint a társadalomtudományokban, a privát és a nyilvános szféra különböző egyaránt a legnehezebben kezelhető, a legveszélyesebb szavak közé tartozik a »zsidó«.” SCHEIN–SZÜCS 2013, 7.

¹¹ KRIJNEN 2016, 56. – Saját fordítás: V. E.

továbbá a hátrahagyott vagy éppen a jelenben is otthonnak tekintett kelet-európai ország kultúrájától, és elemezhetjük a nyelvekhez (a jiddishez, a héberhez vagy a nemzeti nyelvhez) fűződő viszonyt is, amely a mélyreható anyanyelvi otthonosságtól a távolodáson át a teljes idegenség tapasztalatáig terjedhet. Ezeknek a különböző távolságoknak a különféle kapcsolódásait nevezem a *távolság alakzatainak*, amelyek kirajzolják a kortárs holokausztemlékezet-irodalom legfőbb irányait, és segítséget nyújtanak abban, hogy a világ különböző pontjain, ám azonos időben és témában született alkotásokat egymás összefüggésében tárgyalhassuk.

Holokausztemlékezet-irodalom

Az általam vizsgált művekben, amelyeket átfogóan (kortárs) holokausztemlékezet-irodalomnak nevezek, de nevezhetnék másod- és harmadgenerációs holokausztírodalomnak vagy utóemlékezet-irodalomnak is,¹² közös jegy a holokausztól való jelentős *időbeli* távolság. Ez az egyetlen pont, amely mindegyik vizsgált műre jellemző; a legnagyobb közös nevező. Olyan kortárs alkotások, amelyeknek szerzői a holokauszt után születtek, így nincs közvetlen tapasztalatuk az eseményről, műveiket pedig szükségképpen évtizedekkel a holokauszt után írták. A regények, amelyeknek külön fejezetet szentelek, mind az ezredforduló után születtek, és számos további mű, amelyre hivatkozom, 2010 után. Szándékosan nem használom tárgyalásuk során a *holokausztírodalom* fogalmát, ugyanis azon a túlélők által írt tanúságtételeket (például Kertész Imre, Primo Levi, Elie Wiesel vagy Charlotte Delbo könyveit), valamint a holokauszt során meggyilkolt áldozatok gettóban, lágerben, bujdosás közben írt műveit (például Anne Frank naplóját, Radnóti bori noteszének verseit vagy Jichak Katzenelson ho-

¹² „Az utóemlékezet fogalma a második generációnak olyan erőteljes, gyakran traumatikus tapasztalatokhoz fűződő viszonyát írja le, amelyek bár megelőzik az egyén születését, mégis olyan mélyen örökítődnek át, hogy úgy tűnik, saját jogon formálnak emlékeket.” HIRSCH 2008, 103. Lásd még: HIRSCH 2012.

lokausztpoémáját) értem.¹³ A holokausztemlékezet-irodalom fogalmának használatát az is indokolja, hogy ez a szövegkorpusz a személyes tapasztalat és az abból fakadó autoritás¹⁴ híján nem a holokauszt *eseményét* ábrázoló művekből épül fel, hanem olyan alkotásokból, amelyek a holokauszt *emlékezetéről* szólnak, annak kísérelnek meg irodalmi nyelvet találni, gyakran úgy, hogy éppen az ott-nem-lét tapasztalatából származó közvetettségre fektetik a hangsúlyt. Azért nem Marianne Hirsch *utóemlékezet* (postmemory) terminusát használom, mert az alapvetően a családi emlékezetből, a túlélők, illetve áldozatok gyermekeinek tapasztalatából indul ki, és ezekről tesz állításokat. Jóllehet, a szerző folyamatosan reflektál a *család*, a *generáció* vagy a *túlélő* fogalmak határainak bizonytalanságára, meglátásom szerint az általam elemzett magyar művekben ábrázolt világ és keletkezéseik körülményei olyannyira atipikusak a Hirschnél alapul vett posztmigráns, észak-amerikai közegben alkotott korpuszhoz képest, hogy félreértésekre adhatna okot, ha az utóemlékezet diskurzusán belül kísérelném meg tárgyalni őket. A kanadai Bernice Eisenstein, valamint az egyesült államokbeli Jonathan Safran Foer művei kapcsán viszont – amint ez a következő két fejezetből kiderül – előszeretettel használom a Hirsch-féle terminológiát, ugyanis ott nincs efféle ellentmondás. A holokausztemlékezet-irodalom fogalma tehát itt használt értelmében megengedőbb, tágabb kategória, mint az utóemlékezet irodalmáé.

A távolság alakzatai

A holokausztemlékezet egyes irodalmainak az időbeli távolság mellett a térbeli távolság az egyik meghatározó jegye, ám ez korántsem vonatkoztatható minden régióra, Közép-Kelet-Európára például ép-

¹³ A (klasszikus) holokausztirodalomról, amelynek tárgyalására ez a kötet nem fog bővebben kitérni, számtalan kiváló monográfia és tanulmánykötet született és születik napjainkig. Ezek közül lásd például DEKOVEN EZRAHI 1980; KISANTAL 2009; ROSENFELD 2010. Kifejezetten a magyar irodalom vonatkozásában: SZÜCS 2011; Z. VARGA 2019.

¹⁴ Az autoritás jelenségéről és jelentőségéről a holokausztirodalomban lásd KISANTAL 2010, 633–646.

pen nem, Magyarország pedig sajátosnak mondható ebből a szempontból.

Eva Hoffman sokat hivatkozott önéletrajzi ihletésű esszékötetében kitér arra, hogy az Amerikában születő holokausztemlékezet-irodalomhoz sorolható művek jelentős része csupán a *hiány* tereként ábrázolja Kelet-Európát: „...ezek az alkotások egyazon előrelátható percepciók keretben mozognak, és a gyakori trópusaik közé tartozik Lengyelország egyetlen nagy temetőként való ábrázolása, vagy a tátongó *hiány* és a *semmi* érzése ott, ahol valamikor még zsidók éltek, de ma a levegőben érezni az antiszemitizmust.”¹⁵ E helyszíneket a kortárs amerikai diskurzusban gyakran csupán óhazaként (*old country*ként) nevezik meg, legalábbis így hivatkoznak rá az egykori otthonukat elhagyó túlélők. Ezzel egyrészt összemossódnak az idesorolt államok, például Lengyelország, Csehország, Ukrajna, Románia vagy éppen Magyarország, és teljesen elveszítik egyedi jellegüket. Másrészt a nevük ki nem mondásával és sok esetben az ott beszélt nyelvek visszaütésével tabusítják, ezáltal hozzáférhetetlenné teszik az országokat a következő generáció számára, akik óhatatlanul sötét, rémálomszerű képzeteket társítanak az említett helyszínekhez. Különös hozadéka ennek a hozzáállásnak, hogy az óhaza így nem csupán térbeli, de időbeli értelemben is távoliként képződik meg a már az új helyen (az *Újvilágban, a Szabadság hazájában* vagy az *Ígéret földjén*)¹⁶ született nemzedékek tudatában. Bahtyini terminológiával Kelet-Európa az amerikai irodalom kedvelt *kronotoposza*, hiszen a térbelisége mellett időbeli tartalommal is bír.¹⁷

Mivel a transznacionális másod- és harmadgenerációs műveket egyben láttatni kívánó értekező szövegek jelentős része az észak-amerikai intézményrendszer keretein belül (vagy annak mintájára) szüle-

¹⁵ HOFFMAN 2005, 203–204.

¹⁶ Az amerikai kultúra a kezdetektől fogva előszeretettel él bibliai kifejezésekkel a nemzet létrejöttét illetően. Az „Ígéret földjére” érkezés nem csupán a gyarmatosító „felfedező”, majd az első telepesek narratíváiban jelenik meg, de visszaköszön megannyi modern bevándorlástörténetben is. Az amerikai narratívák bibliai metaforikájáról lásd például HEGYI 2021, 56.; BOLLOBÁS 2015, 22–24; GRAY 2012, 1–3.

¹⁷ BAHTYIN 1976b, 257.

tik, gyakori a holokausztemlékezet-irodalom diszkurzív összemosása a posztmigráns irodalommal.¹⁸ Leegyszerűsítve úgy is fogalmazhatnánk: alapvetésnek tekintik, hogy mindazok a művek, amelyeket a holokausztról írtak később született nemzedékek, (Kelet-)Európán kívül születtek. A jelenség, bár tartalma könnyen vitatható, nem teljesen indokolatlan. A holokausztot túlélő zsidók nagy része valóban elhagyta a térséget, és Észak-Amerikában vagy Izraelben telepedett le. A zsidóság központja tehát egyértelműen áthelyeződött ezekbe a terrekbe, ezzel együtt pedig a holokausztemlékezet központja is. Mégis vitatnunk kell a teljesen kiürült Kelet-Európa bevett holokausztudományi toposzáinak létjogosultságát, főképpen Magyarországról, ahol a legnagyobb zsidó közösség maradt fenn a soát követően, és ahol – az előző adattal nem is feltétlenül szoros összefüggésben – a legismertebb kortárs szerzők regényei sorra vonultatják fel a holokausztemlékezet ábrázolásának szerteágazó módozatait.

A különféle távolságok tárgyalása során érdemes figyelmet szentelnünk a közelség alakzatainak is, melyek közül a térbeli közelség a leginkább magától értetődő. Természetes, hogy a holokauszt eseményeinek színhelyein vagy a közvetlen közelükben élő közösségekben más tényezők szerint alakul az emlékezet (és így az irodalma is), mint a más kontinensre költözők és az ő leszármazottaik körében. A legjelentősebb különbség a két tapasztalat között, hogy a Kelet-Európában maradók (vagy oda a munka- és haláltáborokból visszatérők) olyan közegben élnek tovább, amelynek minden tagja valamiképpen érintett a háború, valamint a holokauszt eseményeiben, és szemtanúja (vagy akár tevőlegesen elkövetője) volt a zsidók sorozatos megaláztatásának és halálba küldésének. A tér tehát minden lakójával, épületével, utcájával őrzi az ott történtek emlékezetét, miközben sokak érdekeltek abban, hogy ez az emlékezet ne kerüljön a felszínre. Jan Assmann az emlékezet négy fajtájának egyikeként nevezi meg a *tárgyak emlékeztétét*: „Az ember ősidőktől fogva tárgyakkal van körülvéve, az egészen köznapi és személyes eszközöktől egészen a házakig, falvakig és városokig, utakig, szárazföldi és vízi járművekig – a célszerűségről, kényelemről és szépségről alkotott elképzeléseit s ezáltal bizonyos fokig

¹⁸ A posztmigráns irodalomról lásd THOMKA 2018, 23–44.

önmagát is ilyesmikbe horgonyozza” – írja.¹⁹ Amit a továbbiakban a *tér emlékezetének* nevezek, abban egyszerre van jelen a tárgyak itt körülírt emlékezete, illetve a halbwachsi értelemben vett *kulturális emlékezet* (amely Assmann-nál is a négy fajta egyike), ugyanis a térhez elválaszthatatlanul kapcsolódnak az egykor és most ott lakók tapasztalatai és emlékei, valamint az intézményes megemlékezés termékei (például az emlékművek).

Emellett a közös téren osztozni kényszerülőket *térközösségnek* nevezem. Azért vezetem be ezt a fogalmat, hogy legyen egy morális értékítéletektől és (nemzeti, etnikai, politikai stb.) identitáskérdésektől mentes, leíró fogalom, amely a közös tér tapasztalatán generációkon átívelően osztozók csoportját jelöli. Nem csupán az adott helyen élő, dolgozó személyek tartoznak a térközösségbe, de azok is, akik akár rövid ideig is, de valamilyen kapcsolatra léptek a térrel, például szemtanúi voltak egy kiemelt eseménynek, amely az adott helyen történt. Ezenfelül nem csupán egy adott esemény résztvevői, szemtanúi, elszenvedői tartoznak a térközösségbe, de azok is, akik akár évtizedekkel később használják ugyanazt a teret. Erre a legkézenfekvőbb példa Zoltán Gábor *Orgia* című regénye, amelyet az utolsó fejezet tárgyal. Az *Orgiában* a Városmajor térközösségébe tartoznak például mind a tizenkettedik kerületi nyilasok, mind a főhadiszállásukon fogva tartott, megkínzott, meggyilkolt zsidók, mind az évtizedekkel később ott élő szerzők (Mészöly Miklós vagy Zoltán Gábor), mind az események színhelyein szervezett történeti séták résztvevői.

Az Európát elhagyók gyökeresen eltérő kihívásokkal szembesülnek, mint azok, akik továbbra is a holokauszt helyszíneinek tereit használják. Ez kétségtől hatással van a tengeren túl kialakuló diskurzusra, beleértve az irodalmi nyelvet is. Az észak-amerikai holokausztemlékezet-regényekben, amelyeket egyrészt másod- és harmadgenerációs túlélők és egyszersmind másod- és harmadgenerációs bevándorlók írnak, a kultúrák közötti közvetítés nehézsége és a többnyelvűség a meghatározó vonás. Ezekre a szempontokra Bernice Eisenstein *I Was a Child of Holocaust Survivors* című alkotásának elemzése során térek ki bővebben.²⁰ Az egyesült államokbeli holokausztemlékezet-iroda-

¹⁹ ASSMANN 1999, 20.

²⁰ EISENSTEIN 2006.

lom alkotói között nagy számban találhatók olyanok is, akiknek a családjai már a második világháború időszakában Amerikában éltek. A térbeli távolság náluk még nagyobb szerepet kap, és hangsúlyossá válik a bűntudat kérdése, amelyet a kivételezett helyzetük felett érzene a Kelet-Európában maradt társaikkal szemben. A zsidó amerikai irodalom meghatározó alakja, a szemtanúk generációjához tartozó, ám a második világháborút Amerikában átvészelő, jiddis nyelven író Isaac Bashevis Singer művei két csoportra oszthatók: azokra, amelyek a holokauszt előtti Kelet-Európában játszódnak (például a magyarra is lefordított²¹ *A rabszolga*²² és *A sátán Gorajban*²³ című regények vagy a *Rövid péntek*²⁴ című novella), valamint azokra, amelyeknek színhelye a soá utáni Amerika (regényei közül például a *New York árnyai*²⁵ vagy a *Szerelmes történet: egy poligámista regénye*,²⁶ novelláiból pedig többek között a *Brownsville-e menyegző*²⁷). Az előbbi korpusz jellegzetessége, hogy a zsidó folklór és legendárium elemeit felhasználva ábrázolja Kelet-Európát, amely így babonás, misztikus, ezáltal pedig szükségképpen idegenszerű és távoli térként jelenik meg. Az utóbbiakat az imént tárgyalt bűntudat hatja át. *A Szerelmes történet...* szerzői jegyzetében Singer ironikusan megfogalmazza, hogy „[s]zemély szerint nem részesültem abban a megtiszteltetésben, hogy a magam bőrén megtapasztaljam Hitler holokausztját, de évekig éltem New Yorkban olyan emberek között, akik bizony végigszenvetkék”.²⁸ A regény egyik alakjáról, Sifra Puáról később úgy nyilatkozik a szereplők érzéseibe maradéktalanul belelátó elbeszélő, hogy „a legnagyobb bűn, amit valaha elkövetett, az volt, hogy életben maradt, amikor pedig annyi ártatlan férfi és nő áldozatul esett a szörnyűségeknek”.²⁹ A túlélők

²¹ I. B. Singer műveit szerzői jogok miatt kizárólag az angol fordítás alapján ültethették át más nyelvekre, így magyarra is.

²² SINGER 1977.

²³ SINGER 1978.

²⁴ SINGER 1991, 210–222.

²⁵ SINGER 1999.

²⁶ SINGER 2008.

²⁷ SINGER 1991, 176–190.

²⁸ Uo., 5.

²⁹ Uo., 47.

bűntudata (*survivor's guilt*) irodalmi ábrázolásának visszatérő eszköze Singernél az is, hogy műveiben (például *New York árnyai*, *Brownsville-i menyező*, *Önkiszolgáló*³⁰ stb.) a soá áldozatai szellemekként bukkannak fel New Yorkban. Éppen ez a csattanója a harmadgenerációs Nicole Krauss *A szerelem története* című regényének, melynek végén kiderül, hogy a cselekmény jelenében már öregember Leopold Gursky barátját (Brunót), akivel hosszú évtizedek után fut össze New York utcáin, valójában 1941-ben meggyilkolták a nácik.³¹ Úgy vélem, Singer életműve, amelyet gyakran említene a másodgenerációs amerikai holokausztemlékezet-irodalom elődjeként, az egész diskurzust megalapozza azáltal, hogy az ábrázolt világot a holokausz előtti Kelet-Európára és a holokausz utáni Amerikára osztja.

A háború elől az utolsó pillanatban elmenekülők bűntudata az egyik szervezőeleme Michael Chabon *Kavalier és Clay bámulatos kalandjai* című regényének is, amelyben a prágai Joe 1939-ben a családjából egyedülként tud elmenekülni a zsidóüldözések elől.³² Ezt a bűntudatot kompenzálendő és a távolságot áthidalandó alakult ki az áldozati státuszért folytatott versengés, amelynek keretein belül a zsidó amerikai diskurzus résztvevői (mind az intellektuális, mind a fiktív térben) előszeretettel sorolják, hány (akár mégoly távoli) rokont veszítettek el a soá alatt. E jelenségre látványos példákat találunk Shalom Auslander *Hope: A tragedy* című regényében.³³ A főszereplő Solomon Kugel (akit mentálisan igencsak megvisel, hogy új házának padlásán az élő, megöregedett Anne Frankot találja) összetűzésbe kerül egy ismeretlen nővel. Amikor Kugel az idegösszeomlás szélén faggatni kezdi az asszonyt, hogy vajon elbújtatná-e őt, ha kitörne egy újabb holokausz, a hölgy – Kugel felvetését rosszindulatú viccnek gondolván – kikéri magának a kérdést, és közli, hogy az ő családjában bizony voltak áldozatok. Ezt követően az alábbi párbeszédet olvashatjuk: „Jaj, Istenem, én is veszítettem el családtagokat a holokausz során – mondta Kugel. – Na, ne mondja – mondta a nő. – De mon-

³⁰ SINGER, Önkiszolgáló, in SINGER 2005, 77–98.

³¹ KRAUSS 2017.

³² CHABON 2019.

³³ Auslander regényének szatirikus holokausztábrázolásáról Kisantal Tamás értekezik bővebben: KISANTAL 2022, 533–550.

dom – mondta Kugel [...] – Mennyit? – kérdezte a nő. [...] – Eleget, mondta, és elfordult [...]. Felejtse el. – *Eleget?* – kérdezte. – Mennyit? – Eleget. – mondta. – Mennyit? – Miért, maga mennyit vesztített el? – kérdezte Kugel. A nő felhorkant. – Többet, mint maga. – mondta.”³⁴ A kanadai Bernice Eisenstein rajzolt elbeszélője egészen szélsőségesen fogalmaz, amikor holokauszt túlélők gyermekeként önironikusan beismeri: „...nincsenek határai annak, mennyit lehet ezen a cuccon nyereszkedni társadalmilag.”³⁵ A Magyarországon született utódoknál ritkán találkozunk hasonló veszteségmértéskeléssel. Sokkal jellemzőbb, hogy a túlélők és áldozatok leszármazottai hallgatnak a családjukat ért atrocitásokról, vagy akár nem is tudnak róluk.

A magyarországi emlékezetet azért neveztem fentebb sajátosnak a távolság és közelség viszonylatában, mert a Timothy Snyder által *véres övezetnek*³⁶ nevezett térségen éppen kívül esik.³⁷ A holokauszt eseményei elsősorban nem itt, hanem a keletebbre lévő munka- és haláltáborokban zajlottak, a magyar zsidók nagy részét tehát nem Magyarországon, nem magyarok szeme láttára gyilkolták meg.³⁸ Ez a tény lehetővé teszi a mindenkori hivatalos emlékezet számára, hogy a holokausztot távoli, idegenek által elkövetett eseménysornak állítsa be, annak ellenére, hogy a magyarok deportálták a legrövidebb idő alatt a legtöbb zsidót és más honfitársaikat, és magyarországi területeken is súlyos bűnöket követtek el a vészkorszak évei alatt a társadalom széles rétegeinek aktív részvételével.³⁹

³⁴ AUSLANDER 2012, 96. – Kiemelés az eredetiben, saját fordítás: V. E.

³⁵ EISENSTEIN 2006, 21. – Saját fordítás: V. E.

³⁶ „Európa szívében, a 20. század közepén a náci és a szovjet rendszer mintegy tizennégymillió embert gyilkolt meg. Az áldozatok abban a véres övezetben éltek, amely Közép-Lengyelországtól Ukrajnán, Belorusszián és a balti államok át Nyugat-Oroszorszáig terjedt.” SNYDER 2012, 7–8.

³⁷ Ebben a magyarországi helyzet hasonlít a Jelena Subotić könyvében elemzett poszt-jugoszláv emlékezet pozíciójához, amelynek kapcsán Subotić arra hívja fel a figyelmet, hogy a *véres övezeten* kívül eső területek holokauszt-emlékezete a tudományos fókuszon kívülre kerül. SUBOTIĆ 2019, 14.

³⁸ Erre a kérdésre a IV. fejezetben térek ki bővebben.

³⁹ A magyar holokauszt eseményeinek történeti összefoglalásáról lásd például: BRAHAM 2015; KARSAI 2016; LACZÓ 2023.

Egyszerre van tehát jelen a saját tér emlékezete és a mitikus messzeség érzése, mely utóbbi alapvetően a posztmigráns irodalmak sajátja.⁴⁰ Az észak-amerikai kortárs irodalomban (Jonathan Safran Foer, Nicole Krauss, Shalom Auslander, Nathan Englander vagy Michael Chabon regényeiben) az egykori otthon, a gyakran már csak elmosódó határáú ország, melynek nyelvét az írók és fiatalabb szereplőik már nem beszélik, idegenként, sötétként és sokszor egyenesen misztikusként jelenik meg. Sokkal inkább a fantázia és az írói lelemény szípköröző képeiből tevődik össze, mint történelmi tények sorából.⁴¹ A mai (utógenerációs) „transznacionális” holokausztirodalmi diskurzus leginkább erre, az *óhazát* végletekig misztifikáló kánonra alapozza az állításait; ezért sem tekinthetjük univerzálisnak, és ezért kell olyan fogalmi nyelv létrehozására törekednünk, amellyel értelmezhetők a Kelet-Közép Európában született kortárs alkotások is.

Alaida Assmann szerint „Európában fennáll a veszélye annak, hogy a különböző európai élmények és látásmódok történelmi emlékeze-

⁴⁰ A „mitikus messzeség” érzésének fogalmát Vági Zoltánról kölcsönzöm: LACZÓ-PAPP 2020. <https://merce.hu/2020/12/17/ehhez-a-peldatlan-nacisikerhez-alig-kellettek-a-nemetek/>. hozzáférés: 2020. december 18.

⁴¹ Ez a viszonyulás tetten érhető az izraeli holokausztmemlékezet-irodalom egyes alkotásaiban is. David Grossman *העיר העתיקה* / *Ayen erekh: ahavah* című, angolra *See Under: Love*-ként fordított könyve első, 1959 Izraelében játszódó fejezetének főszereplője egy Momik nevű kisfiú. Momik csak félszavakból értesül környezetétől a holokausztról és szülei egykori kelet-európai otthonáról, amelyre csak így hivatkoznak: „over there” (‘odaát’). A fiú úgy képzei, odaát, azon a megnevezhetetlen, baljós helyen él a „Nazi beast” (‘náci bestia’). Szabadidejében Momik azon elmélkedik, miképpen tudná legyőzni vagy megszelídíteni a rokonságát láthatóan félelemben tartó szörnyeteget. Hasonló elbeszélésmódot működtet Amir Gutfreund *A mi holokausztunk* című regénye is. Gutfreund is gyermeki nézőpontot alkalmaz: főszereplői, a kis Amir és Efi, a holokauszt utáni „két és feledik” generációhoz tartoznak – akárcsak maga a szerző. A gyerekek a szinte kizárólag holokauszt-túlélők lakta izraeli lakótelepen próbálnak információt kisajtolni mindenkiből arról, mi is az a titokzatos holokauszt nevű dolog, amiről senki nem hajlandó nyíltan beszélni nekik. Amir és Efi nyomozásában is nagy szerep jut a fantáziának, ugyanis a rendelkezésre álló információk nem elégségesek ahhoz, hogy átlássák, mi is történt valójában. Lásd GUTFREUND 2013; GROSSMAN 1989.

tét elhomályosítja az egységes és az eredeti helyszíntől elszakított emlékezet”.⁴² A közelség tapasztalata, a saját tér emlékezete az, amely látványosan hiányzik a posztmigráns holokausztemlékezet-irodalomból is. Ez az az űr, amelyet a közép-kelet-európai kortárs irodalom tud kitölteni.

A mai magyar holokausztemlékezet-irodalom azért is különösen figyelemreméltó, mert nem egy szubkultúra diskurzusához tartozik, hanem az ország kortárs szépirodalmának fősodrához. Mára kritikai alapvetésként tekinthetünk arra a megállapításra, hogy a magyar irodalom a kétezres évek során – a prózafordulatot követő néhány évtizedes posztmodern dominancia után – visszatért a történetmeséléshez, ezzel együtt pedig előterébe került a lokális múlt irodalmi feldolgozásának kihívása.⁴³ „Újra fontos a történet (de nem lett naiv az elbeszélés), megint érdekesek az elmesélt »dolgozok«, helyszínek, történetek, nem csak az elbeszélő eljárások eredetisége köti le a figyelmet” – írja Szolláth Dávid.⁴⁴

Takáts József a kétezres évek magyar irodalmát áttekintő 2018-as írásában felsorolja a kortárs magyar próza legjellegzetesebb témáit, melyek közül az első „a 20. századi magyar társadalom története traumatikus, elhallgatott eseményeinek feltárása (Závada Pál regényeiben, például az *Idegen testünkben*, Zoltán Gábor *Orgiájában*)”,⁴⁵ és közük van még „a sajátosan női tapasztalat megjelenítése (például Tóth Krisztina *Vonalkód*-ciklusában); a testi, érzéki, fiziológiai-lelki tapasztalat irodalommal alakítása (leginkább Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című monumentális művében); különös egyéni vagy kiscsoport-identitások feltárása (például Kiss Tibor Noé *Inkognitó* című könyvében); a hétköznapi én narratív önelemzése (ami talán autofikció, talán elvallomásosodott regény, például Kun Árpád *Megint hazavárunk* című alkotásában); a szegénység különféle rétegeinek, helyzeteinek színre vitele (a [...] *Nincstelenségben*, *A harmadik hídban*)”.⁴⁶ Maradéktalanul

⁴² ASSMANN 2014, 173.

⁴³ Ennek egyik lehetséges indokaként a jelenséget elemző kritikusok túlnyomó többsége megemlíti Kertész Imre 2002-es irodalmi Nobel-díját.

⁴⁴ SZOLLÁTH 2014, 84.

⁴⁵ TAKÁTS 2018, 342.

⁴⁶ Uo.

egyetértek vele abban, hogy „[a]z irodalomban a tematikus átrendeződések éppoly fontosak, mint a formaiak. E kettő elválasztása maga is kétséges: a tematikus elmozdulások formaiakat eredményeznek, és viszont.”⁴⁷

A kortárs magyar holokausztemlékezet-irodalomban jelentős szerep jut a tér és az emlékezet szoros kapcsolatának. Egyes épületek, falvak, városrészek gyakran az emlékek első számú őrzőiként és médiumaként tűnnek fel, amelyek ellenállnak a hallgatásnak és a politikai motiváltságú történelemtorzításnak. Závada Pál *A fényképész utókor*a című regényében egy falusi, egykor zsidó tulajdonban lévő fényképésműhely épületének évtizedeken átívelő története válik a regény szerkezetének alappillérévé. Borbély Szilárd *Nincstelenek*je egy (a fűlszövegben GPS-koordinátákkal lokalizált) falu több évtizedes elfojtott, töredékes emlékezetét jeleníti meg. Zoltán Gábor *Orgiája*, amelyet az utolsó fejezetben elemzek, a tizenkettedik kerületi nyilasok tömeggyilkosságainak helyszíneiről fest pontos képet, a paratextusokban hangsúlyozva saját kötődését a tárgyalt utcákhoz. Ezekben a narratívákban elsősorban az emlékezet hiánya: a hallgatás, az elhallgatás és a felejtés dominál, amelyekkel szemben a földrajzi téren keresztül válik lehetővé a visszatalálás az emlékezethez, a személyes történetekhez.

Lokalizált emlékezet

„Európa emléktáj, mely a náci erőszak összefüggő földrajzát dokumentálja” – írja Aleida Assmann.⁴⁸ Az emlékezet térbeliségéről és térbeliesítéséről (lokalizációjáról) Zombory Máté szociológus írt kiváló értekezéseket az utóbbi években. A fogalom meghatározása és tárgyalása során Pierre Nora emlékezhelyekről (*lieux de mémoire*) írt szövegei mellett Maurice Halbwachs kollektívemlékezet-elméletére és az ókori retorika *locus memoriae* hagyományára támaszkodik.⁴⁹ A loka-

⁴⁷ Uo., 345.

⁴⁸ ASSMANN 2014, 181.

⁴⁹ ZOMBORY 2011, 52.; NORA 1999, 142–158.; HALBWACHS 2018.

lizáció vizsgálatát saját elemzésében az elbeszélésre korlátozza, melyet Michel de Certeau nyomán térbeli gyakorlatként határoz meg.⁵⁰

Zombory értelmezésében a lokalizáció „olyan térbeli gyakorlat, amely a múlt kezelésén keresztül az én, a »mi« és a másik kulturális reprezentációját végzi – annak térbeli-anyagi következményeivel. Más szóval a lokalizáció nem csupán a múlthoz fűződő viszonyt szervezi, hanem egyúttal a teret is: lokalitást, azaz helyet és odatartozást konstruál. [...] [H]atalmi viszonyokban valósul meg, és az emlékezés során a teret szervezi, pontosabban ember és tér kapcsolatát. Lokalizál, de nem feltétlenül territorializál.”⁵¹ A Halbwachsnál inkább az emlékek időbeliségét megragadni kívánó fogalom Zomborynál egyértelműbben a tér viszonylatába kerül, amikor azokra a „térszervező gyakorlatokra” alkalmazza azt, „amelyek a múlt reprezentációját állítják elő”.⁵²

Traumatársadalom című könyve azt vizsgálja, a kommunizmus emlékezetét hogyan lokalizálták a közép-kelet-európai térség országai, és hogy mindez miképpen lehetett ellenpontja a nyugat-európai diskurzusban egyetemessé váló, a tértől egyre inkább elszakadó holokausztemlékezetnek. Mint írja: „...a posztkommunista kontextusban a kommunizmus-emlékezet nem csupán európaiként, hanem egyúttal keletiként jött létre. Az univerzalista holokauszt-emlékezethez képest a sajátossága nem történeti, hanem földrajzi.”⁵³

A kommunizmus emlékezetére létrehozott intézmények reprezentációs stratégiája szerint abban áll, hogy „a »hely szellemén« alapulnak, mivel az épület vagy a helyszín megegyezik azzal, ahol a történelmi trauma okozta szenvedés megtörtént. A *genius loci* nincs kitéve a történeti változásnak. Az »ezen a helyen« performatív kinyilvánítása létrehozza a hely azonosságát az egykori és a mai történeti időpont, a múltbeli politikai erőszak és a jelen szabadsága között, a helyet, ahol »megállt az idő«.”⁵⁴ A kommunizmus emlékezetének ilyesféle előtérbe állítása azért lehetett kifizetődő az Európai Unióba frissen belépett

⁵⁰ Uo., 81. és de CERTEAU 1990.

⁵¹ ZOMBORY 2019, 76.

⁵² Uo., 127.

⁵³ Uo., 155.

⁵⁴ Uo., 156.

vagy belépés előtt álló posztoszocialista országok számára, mert „[a] holokausz- emlékezet európai diskurzusában, amely a helyi hatóságokat, a népességet kollaboránsként pozicionálta, amelynek emlékével le kell számolni a demokratizálódás feltételeként, és amely minduntalan aláásta a nemzeti büszkeséget és önbecsülést elsősorban a konzervatív jobboldal szemében, a kommunizmus- emlékezetet a történelem másik sötét oldalaként lehetett felmutatni” – véli Zombory Máté.⁵⁵

Többek között arra keresem a választ, hogy a kortárs magyar irodalom miképpen teremti meg a holokausz lokalizációjának, a saját tér emlékezetének a nyelvét. Ezzel kiegészíti mind a távolságot fókuszba helyező észak-amerikai és a tértől elszakadó, a holokausz szimbolikus értelmezése felé hajló nyugat-európai holokauszemlékezetet, mind a hivatalos magyar diskurzusban már hangsúlyosan lokalizált „kommunizmusemlékezetet”.

A holokausz kontextusai

Mint az előbbiekből is következik, a Nyugat-Európában már intézményesült holokauszemlékezethez Magyarországon hozzáadódott a „kommunizmus emlékezete”. Ennek következtében pedig – mint Zombory rávilágít – „[a] »kettős áldozatiság« eszméje vált a posztkommunista országok *differentia specificá*jává az európai politikai térben, ahogy kelet-európaiként, azaz sajátosan európaiként pozicionálták magukat, olyanokként, akik nemcsak a nácizmust, hanem mindkét huszadik századi totalitárius rendszert át- és túléltek”.⁵⁶

Ez az a diszkurzív-politikai tér, amelyben a rendszerváltás utáni magyar holokauszemlékezet kialakult. Mindennek fényében nem meglepő, hogy a kortárs magyar irodalomban csak elvétve találunk olyan (nem túlélők által írt) műveket, amelyek kizárólag a holokausz emlékezetéről szólnak, függetlenül az utána történt eseményektől. Ez jelentősen eltér az amerikai korpusztól, amelyre az a jellemző, hogy a holokausztot izoláltan, minden más történelmi eseménytől elszakítva, jóformán téren és időn kívüli, önmagában álló eseményként

⁵⁵ Uo., 157.

⁵⁶ ZOMBORY 2019, 156–157.

ábrázolja. A látványos különbséget az a még inkább magától értetődő, empirikus tény is magyarázza, hogy a Magyarországon maradtak és az ő leszármazottaik valóban átérték és elszenvedték a vészkorszak utáni évtizedek további megpróbáltatásait. A történelmi tárgyú emlékezet-reprezentációk, amelyek között a holokauszt utóemlékezete is fontos helyen áll, folyamatában tárgyalják a 20. századot (mint például Tóth Krisztina *Akváriuma*, Borbély Szilárd *Nincstelene*je, Bartis Attila *A vége* című műve vagy Szántó T. Gábor *1945* című novelláskötete), így a soá más események összefüggésrendszerében: Budapest ostroma, az 1945 utáni zsidóellenes pogromok, a ki- és betelepítések, a Rákosi-rezsim, 1956 és a Kádár-korszak időszakának kontextusában jelenik meg.⁵⁷

A holokauszt és a kommunizmus áldozatainak együtt tárgyalása kapcsán – főleg a nyugati kontextus felől közelítve – általában előtérbe kerül a különböző áldozati csoportok közötti versengés problémaköre.⁵⁸ A fent említett művekkel összefüggésben azonban – a nemzeti hivatalos emlékezet tárgyalásával ellentétben – nem volna helyénvaló áldozati versengésről beszélni, ugyanis túlnyomórészt olyan családok és más mikroközösségek történetei állnak a narratívák központjában, akik egymás után voltak kiszolgáltatottjai a két rendszernek, a tapasztalataik ezekről pedig elválaszthatatlanok egymástól. Kovács Mónika kutatásai arra világítanak rá, hogy a magyar társadalom tagjainak körében az ellentét nem a holokauszt emlékezetét, illetve a kommunizmus emlékezetét megőrizni kívánó csoportok között áll fenn, hanem sokkal inkább azok között, akik fontosnak tartják a megemlékezést, illetve akik elutasítják azt. Az iskolai megemlékezésekről végzett fel-

⁵⁷ Ezekről a művekről az alábbi tanulmányban írok részletesebben: VILMOS 2018.

⁵⁸ „A »versengő áldozatiság« jelensége gyakran előfordul szimmetrikus csoportkonfliktusok esetén, amikor mindkét fél saját áldozatiságát helyezi előtérbe, igyekszik kicsinyíteni a másik csoporttal szemben elkövetett bűnei jelentőségét és igazolni saját agressziójának »jogosságát«. Ez a stratégia jellemzően a konfliktus fennmaradásához vezet.” KOVÁCS 2016, 50. A versengő áldozatiság pszichológiájáról lásd még: NOOR-SHNABEL-HALABI-NADLER 2012. Michael Rothberg ennek kiküszöbölésére a *többirányú emlékezet* fogalmát vezeti be: ROTHBERG 2014. Aleida Assmann pedig a *dialogikus emlékezetet* javasolja: ASSMANN 2016.

mérés szerint az utóbbiak, tehát az emléknapokat ellenzők vannak többségben. „Az eredmény arra enged következtetni, hogy a két dik-tatúra büntudattal terhes emléké nem feltétlenül azok aktuálpolitikai »üzenetei« helyezik el, vagy éppen törlik ki a kollektív emlékezetből, sokkal inkább a kollektív büntudat háritásának motivációja” – fejti ki Kovács.⁵⁹ Hasonló dinamikát fedezhetünk fel a témában születő szépirodalomban is: az emlékezésre, múltfeltárára, elszámolásra és megbékélésre ösztönző narratívák csak a legritkább esetben kezelik elszigetelten a két történelmi korszakot; egyértelműen fontosnak tart-ják, hogy ábrázolják – amennyiben a cselekmény ideje szempontjából releváns – mind a holokausztnak, mind az államszocialista korszak-nak a mű szereplőire és közegére gyakorolt hatását, de nem tesznek egyenlőségjelet a két rendszer bűneinek súlyossága közé.

Kisantal Tamás szerint a magyar történelem traumatikus esemé-nyeit⁶⁰ tárgyaló diskurzusban párhuzamosan van jelen a rothbergi értelemben vett versengő áldozatiság (*competitive victimization*) és az (ugyancsak Rothbergnél) ennek kívánatos alternatívájaként említett többirányú emlékezet (*multidirectional memory*), vagy legalábbis az erre irányuló törekvés.⁶¹ Bahtyini terminológiával ez a szembenállás meg-ragadható a *monologikus* és a *dialogikus* emlékezet dichotómiájában is.⁶² Míg az első Kisantal szerint a hivatalos állami emlékezetben van jelen, amelynek narratívájában a holokauszt csupán rövid állomás az idegen hatalmak által elnyomott magyar nép szenvedéstörténeté-ben,⁶³ addig a második modellre éppen a kortárs magyar irodalom-ban ismerhetünk rá. Úgy véli, az erőteljes morális elköteleződést az új realista stílussal ötvöző mai magyar irodalmi mezőben mind temati-kus, mind narratív szinten érvényesülni tud a többirányú emlékezet, ugyanis az ideértett regények dialogikus módon ábrázolják a múlt eseményeit, ezáltal pedig képesek megkérdőjelezni preconcepcióin-

⁵⁹ Kovács 2016, 79–80.

⁶⁰ Kisantal Tamás a *traumát* itt Jeffrey C. Alexander nyomán társadalmi konstrukcióként értelmezi. Lásd ALEXANDER 2012.

⁶¹ KISANTAL 2020, 47–58.

⁶² Uo., 50. és BAHTYIN 1976a.

⁶³ Uo., 53.

kat és széles körű társadalmi párbeszédre készíthetnek az ábrázolt eseményeket illetően.⁶⁴

Kisantal ugyanebben a tanulmányában két politikai csoportra osztja a szimbolikus traumatikus eseményekről folytatott magyar diskurzust. „Az első, leginkább jobboldali narratíva Trianont emeli a középpontba. Az áldozattörténet szerint a »dicsőséges országon« ejtettek halálos sebeket, először is a nyugat-európai államok, akik úgy döntöttek, hogy megcsonkítják az ország testét, majd a szovjet rezsim, amely elnyomta és sanyargatta a magyar népet. [...] A második, [...] liberális narratíva [...] inkább a holokausztra és a szocialista rezsim által elkövetett rémtettekre összpontosít. [...] Míg az első (a jobboldali) elbeszélés az idegen hatalmak általi elnyomást hangsúlyozza, addig a másik inkább az emberi jogok eltiprására és a szabadság korlátozására fókuszál.”⁶⁵ Ezekből az elemzésekből is láthatjuk, hogy a magyar kollektív emlékezetek egyike sem önmagában álló események köré épül; minden oldalon az a jellemző, hogy a 20. század történelmét folyamatában, a történeti tényeket egymással való összefüggésükben tárgyalják. Nincs ez másként az irodalmi ábrázolásokban sem.

Tóth Krisztina *Akváriuma* például a vészkorszak utáni évtizedekben játszódik. Szereplőinek túlnyomó része olyan holokauszt túlélő, aki a cselekmény jelenében nyomorúságos körülmények között kénytelen élni. Az elbeszélés ambivalens viszonya a regény közelmúltjához, azaz a vészkorszakhoz és annak említéséhez jól példázza a Rákosi-korszak elhallgatáspolitikáját. A korra jellemző módon a könyvben felmerülő holokausztáldozatok kapcsán annyit közöl expliciten az elbeszélés, hogy „a háborúban megölték” őket. A teljesen egyedül maradt, egykor tanárként dolgozó, zsidó származású Gabi bácsinak „a háborúban mindenkiét megölték: két lányát, feleségét, szüleit, hűgát”,⁶⁶ egy régi miskolci ismerős három kisfiáról pedig szintén annyit tudunk meg: „...a háborúban mindet megölték.”⁶⁷

Zoltán Gábor *Orgiájának* főszereplője, Renner, először a nyilasoknak lesz kiszolgáltatva (zsidó felesége, szeretője és embermentő tevé-

⁶⁴ Uo., 56.

⁶⁵ Uo., 49. – Saját fordítás: V. E.

⁶⁶ TÓTH 2013, 94.

⁶⁷ Uo., 106.

kenysége miatt), majd – mivel a nyilasok fogolyból sofőrré léptetik elő, és onnantól közéjük tartozik – a bosszúálló ÁVH-soknak.

Borbély Szilárd *Nincstelenek* című regényében a kitelepítés és a téteszesítés közelmúltbeli traumái, valamint a mélyszegénység minden szereplőt érintő állapota egészül ki a faluból elhurcolt zsidók elfojtott, ám időről időre felszínre törő emlékezetével. A deportálásnak szemtanúi voltak a falubeliek („A csendőrök felrakták őket a szekérre. [...] A gyerekek sírtak. Mózsit akkor látták először sírni. Az emberek lesütötték a szemüket. A szájukat összeszorították. Hallgattak. Volt olyan is, aki káromkodott. Néhány elvetemült köpködött utánuk.”),⁶⁸ ám ahhoz, hogy beszéljenek róla, hiányzik mind a nyelv, mind a hajlandóság.

Nádas Péter *Párhuzamos történetek*jéből számos példát hozhatunk az egymásra íródó különböző történeti síkokra, amelyek között olykor az épületek, olykor a tárgyak, olykor csupán érzetek közvetítenek. Az *éjszaka legmélyén* kötet *Mindent szélszakít* című fejezetében a gyermekelbeszélő egy nyári táboroztatásról tudósít, amelynek kezdetén, a Keleti pályaudvaron játszódnó jelenetben mind a zsidók elhurcolásának, mind Budapest szovjet ostromának emléke felsejlik. A deportálásokra a zsúfolt pályaudvaron uralkodó káoszon és a német nyelvű utasításokon keresztül utal vissza a szöveg: „A vasutasok sem tudták megmondani a hisztérikusan kérdezősködő hozzátartozóknak, hogy a szerelvények pontosan hová tartanak, vagy nem mondhatták meg. Úgy látszott, semmit nem lehet megtudni senkitől.”;⁶⁹ „Valószínűleg a visszhangzó német szavak is szerepet játszottak az általános izgalomban, hogy akkor ezt megint a németek teszik, s a németek megint olyan helyzetbe kerültek, hogy ők bizony bármit megtehetnek”.⁷⁰ Az államszocialista korszak elhallgatásait és történelemhamisításait pedig az alábbi szövegrész ábrázolja érzékenyen: „Az újságok azt írták az üdültetési akcióról, hogy a testvéri országokba olyan gyerekeket visznek el, akik »csonka családokban élnek«, illetve »nem megoldott a lakáshelyzetük«. Kész röhej. Meg lehetett ugyan érteni, hogy milyen mondatokat szeretnének a kényszeredett formuláikkal megkerülni.

⁶⁸ BORBÉLY 2013, 53.

⁶⁹ NÁDAS 2016, 300.

⁷⁰ Uo., 301.

A hivatalos változat minden olyan állítást, miszerint az oroszok légitámadásokat intéztek volna Budapest ellen, s bombázással támogatták volna a város utcáin harcoló csapataikat, ellenséges propagandának és büntetendő rágalomnak minősített.”⁷¹

Látványos a különbség az egyesült államokbeli, valamint a magyar kortárs holokausztemlékezet-irodalom jellegzetes témái között. Míg az amerikai prózában a holokauszt emlékezetéhez a posztmigráns tapasztalat, a nyelvtől és az egykori otthontól való eltávolodás társul, addig a magyar regényekben az államszocializmus közege és az elhallgatás. Az amerikai narratívák középpontjában inkább az áldozat mint individuum szerepel, a magyar prózában pedig jellemzően a (holokausztban sokszorosán érintett) társadalom vagy annak egyes rétegei. Az Egyesült Államokban született kötetek a soát egyediségében, gyakran szimbólummá formálva,⁷² a traumára (és a transzgenerációs traumára) fókuszálva ábrázolják, a magyarok pedig inkább folyamatában jelenítik meg, különös hangsúlyt fektetve a hely és a közösség utóéletére. Foer, Krauss és Chabon regényeinek cselekménye többnyire az otthon hermetikusan elzárt terében játszódik. Az elsődleges emlékezetközösség tehát egyértelműen a család. A történetek szülőről gyermekekre, nagyszülőről unokára szállnak, akárcsak az áldozati szerep.

Kovács Mónika szerint „[a]mikor a magyar holokauszt kollektív emlékezetéről beszélünk, szem előtt kell tartanunk azt a tényt, hogy a többségi társadalomban nem létezik a holokauszt személyes emlékezte. A magyar holokausztot megelőző politikai antiszemitizmus hétköznapi megnyilvánulásairól, a deportálásokról vagy a nyilasok budapesti öldökléseiről személyes emlékek valószínűleg nem adód-

⁷¹ Uo., 302.

⁷² Aleida Assmann a nyugati (*globális*) holokausztemlékezet kritikájaként említi az esemény dekontextualizációját és a szimbolikus kiterjesztését: „[s]imbolikus rekonstrukciója révén a holokauszt immár az általánosságban vett embertelenséget jelöli, s minden emberi cselekvés morális normájává vált. A holokauszt metaforaként való elterjedt használata megerősíti egyetemes erkölcsi normaként betöltött státuszát.” Assmann úgy véli, „[e] diskurzusok célja és hatása nyomán a holokauszt elérhetetlenné, megmagyarázhatatlanná és rejtélyessé vált.” ASSMANN 2014, 179–180.

tak át egyik generációról a másikra.”⁷³ Szociológiai kutatások alapján levont következtetése az irodalomban fellelhető mintázatokra is érvényes. A magyar holokausztemlékezet-regényeknél ugyanis – az amerikai művektől gyökeresen eltérő módon – gyakran a (holokausztról általában hallgató) családnál is nagyobb szerep jut a mikroközségek emlékezetének. Az otthon a holokausztról érdeklődő gyermekek általában a családon kívül, például az iskolai osztálytársaktól szerzett információk birtokában próbálják megtörni a hallgatást.⁷⁴

Mindebből az következik, hogy az amerikai diskurzusban a generációkat magától értetődően a vér szerinti leszármazás alapján tudják tagolni, és az utóemlékezet működését is ennek összefüggésében vizsgálják, egyértelműen megállapítva, kik tartoznak a túlélők második, harmadik generációihoz. Magyarországon pedig könnyebben értelmezhető, ha a nemzedékeket inkább történetileg tagoljuk: a háború alatt, a Rákosi-, majd Kádár-korszakban, vagy a rendszerváltás után születettek. A holokauszt emlékezetéről író magyar szerzők nem minden esetben a családjukban történt tragédiák miatt érintettek, és nem is alakult ki az a nyelv, amelyen erről beszélni lehet, egyrészt a különböző motiváltságú elhallgatáspolitikák miatt, másrészt azért, mert a zsidó származás kérdése a mai napig kényes téma Magyarországon. Fogalmazhatunk úgy is, hogy míg a kortárs amerikai holokausztemlékezet-irodalom képviselői a *vér*, addig a magyarok a *tér* örökösei.

⁷³ Kovács 2016, 92.

⁷⁴ Hasonló szembesülésekre a nyugat-európai irodalomban is találhatunk példákat, de míg a magyar történetek főhősei többnyire a társaik szitokszavaként hallják először a *zsidó* szót, addig a nyugat-európai elbeszélésekben, például a francia Alain Finkielkrautnál, csupán a szó pejoratív konnotációja és az ezzel járó kirekesztés hat meglepetésként: „Egyikük, amikor már semmi más sértés nem jut az eszébe, kitör: »Dögölj meg, te bűdös zsidó!« [...] No persze, a szó nem teljesen ismeretlen a számára: az előző évben elment egy bar-micvára, ahol egyébként halálra unta magát, no meg a szülei is beszéltek neki az üldöztetésekről meg az antiszemitizmusról. Az esetet megelőzően a »zsidó« szóhoz fűződő viszonya egyszerre volt határozatlan és meghitt: kevesebb, jóval kevesebb, mint biztos azonosságtudat, inkább csak annak a pusztán negatív érzete volt, hogy se nem katolikus, se nem protestáns. Lényegében semmi, ami fölkészíthette volna a legrosszabbra, vagyis arra, hogy kirekesztik.” FINIELKRAUT 2001, 10–11.

Zsidó identitások

Az egyik leginkább szembetűnő különbség a magyar és az észak-amerikai holokausztmemória-irodalom között a zsidósághoz fűződő gyökeresen eltérő viszony. Ez a különbség már a művek körül kialakult diskurzus felszínén tetten érhető. Az Egyesült Államokban bevett módszer, hogy az ott született holokausztmemória-regényeket a Jewish American literature (zsidó amerikai irodalom) kategóriájába sorolják.⁷⁵ Magyarországon az efféle tipologizálás értelmezhetetlen és kivitelezhetetlen volna. Míg az észak-amerikai szerzők magától értetődő módon hivatkoznak saját zsidóságukra és rokonaikra, akik áldozatul estek a soának, vagy túléltek azt, addig a holokauszt emlékeztéről író kortárs magyar szerzők származása, felekezeti hovatartozása és esetleges zsidó identitása – a 19. század óta aktívan folyó asszimilációs törekvések és az országban az utóbbi évszázadok során kisebb vagy nagyobb mértékben, de folyamatosan jelen lévő antiszemitizmus miatt – vagy nem kerül szóba, vagy pedig a bajok mélyen gyökerező, fenyegető forrásaként jelenik meg.⁷⁶ Schein Gábor felvázolja, a magyar modernitás korában az előítéletekkel terhelt külső tekintet miként alkotja meg a „zsidó” konstrukcióját. Meglátása szerint „a »zsidó« úgy válik a rá irányuló tekintet tárgyává, hogy tükörviszonyokban valójában ez a tekintet hozza létre, így a »zsidó«-nak tekintett személy identifikációját megelőzik azok a társadalmi sztereotípiák, amelyek a ráirányuló tekintetnek látást kölcsönöznek.”⁷⁷ Schein hangsúlyozza, hogy Magyarországon nemcsak a zsidó identitás, de már valaki más zsidóként való megnevezése is többszörösen problematikus: „az is a társadalmi sztereotípiák által irányított személytelen tekintet objektumává válik, aki rávetíti valaki másra a sztereotípiákat, vagyis aki »zsidó«-ként azonosít valakit” – írja.⁷⁸ Ez az egyik oka annak, miért

⁷⁵ A zsidó amerikai irodalomról és annakfogalmi kérdéseiről lásd például SZLUKOVÉNYI 2017, 36–37.; BOLLOBÁS 2005, 605–623.; KRIJNEN 2016; HOBERMAN 2018.

⁷⁶ A zsidók magyarországi történetéről és az asszimiláció kérdéséről lásd bővebben: KOMORÓCZY 2012.

⁷⁷ SCHEIN 2011, 203.

⁷⁸ Uo.

nem beszélünk kortárs magyar zsidó irodalomról, és hogy miért írhatja Konrád György a 20. század alkotóira utalva azt, hogy „[z]sidó írók nem mondták magukról, hogy ők zsidók”.⁷⁹ Szlukovényi Katalin az amerikai zsidó és magyar zsidó irodalom összevetésének gondolat kísértete során arra jut, hogy „egy huszadik századi, magyar nyelven (is) író zsidó családi hátterű szerző esetében az identitás félrevezetően stabil fogalmánál sokkal használhatóbbnak tűnik egy sor különféle identifikációról [...] beszélni”.⁸⁰ Ez az állítás is azt példázza, hogy a kortárs angolszász holokausztdiskurzus központi fogalmai, mint például az *identitás*, csak fenntartásokkal alkalmazhatók a magyar és közép-kelet-európai közegben.

Jonathan Safran Foer és Shalom Auslander, a kortárs zsidó amerikai irodalom prominens alkotói, ezzel szemben olyan 21. századi zsidó családokat ábrázolnak, ahol a zsidóság alapvető, pragmatikus része a mindennapi életnek. Megtartják az ünnepeket, tudják a főbb imák héber szövegét, a férfiak alkalomadtán kipát hordanak, a gyerekek vasárnapi iskolába járnak, készülnek bar- vagy bat-micvójukra, zsidó fiataloknak szervezett nyári táborba járnak (tehát a zsidóságnak egyértelműen közösségszervező funkciója is van) és előszeretettel fogyasztanak „zsidó ételeket”. Ezek gyakran egyszerűen kelet-európai fogások, amelyeket a sokadgenerációs szláv vagy magyar bevándorlók árulnak a divatos New York-i *delik*ben. Ahogy a gasztronómiában, úgy az egész diskurzusban szétszálazhatatlanul összefonódik a zsidó, valamint a kelet-európai származás és identitás.⁸¹ Ez a jelenség igazán meglepő a holokauszt utáni Közép-Kelet-Európában felnövő nemzedékek nézőpontjából, akik számára a zsidóság éppen a nemzeti identitással állhat konfliktusos viszonyban.

Amikor az említett egyesült államokbeli művek szereplői és elbeszélői elmélkednek saját zsidóságuk mibenlétéről, akkor általában a vallás egyes praktikus aspektusainak továbbvitelét vagy elhagyását fon-

⁷⁹ KONRÁD 2010, 54.

⁸⁰ SZLUKOVÉNYI 2017, 268.

⁸¹ A gasztronómia és az emlékezet, különösen pedig a gasztronómia és a zsidóság elválaszthatatlan összefonódásairól lásd Király Kinga Júlia nagyszabású munkáját, amely egyszerre erdélyi zsidó recepteskönyv, interjúkötet és holokauszttanúságtétel-gyűjtemény: KIRÁLY 2023.

tolgatják: az újszülött fiúk körülmetélését, a kizárólag zsidókkal engedélyezett házasságkötést, a szigorú szombati munkatiltalom betartását vagy a kóser étkezést. Az amerikai ortodox zsidó közegben felnőtt szerzők művei: Shalom Auslander *Foreskin's Lament* című autobiografikus műve és *Beware of God* című novelláskötete, valamint Nathan Englander *What We Talk About When We Talk About Anne Frank* és *For the Relief of Unbearable Urges* című novelláskötetei például éppen ezeket a kérdéseket feszegetik.⁸² Az efféle dilemmák túlnyomórészt azért alakulnak ki, mert a szereplők a zsidó tradíció egyes elemeit anakronisztikusnak, észszerűtlennek vagy az aktuális környezetben nehezen betarthatónak ítélik, ám elhagyásuk ellentmondana a saját neveltetésük során elsajátított szabályoknak és ezáltal a zsidó identitásuknak. Egyes esetekben éppen a zsidó tradícióhoz való erőteljesebb visszatérést és a zsidó közösséghez tartozás megerősítését fontolgatják, melynek leggyakrabban visszatérő eleme az Izraelbe költözés. Ennek látványos példája Foer *Here I Am* című regényében az unokatestvérpár, akik közül a főszereplő Jacob az Egyesült Államokban, Tamir pedig már Izraelben él családjával.⁸³ A kettőjük közötti állandó konfliktust Tamir önnön morális felsőbbrendűségének szüntelen hangoztatása szüli. Nathan Englander *Kaddish.com* című regényében a brooklyni ortodox családjának fiatalon hátat fordító Larry talál vissza a valláshoz egy izraeli jesivában tett kalandos látogatás után, majd rabbi lesz, és új családjával végleg Jeruzsálembe költözik.⁸⁴

A kortárs magyar irodalomban szintén számos olyan elbeszélőt találunk, aki saját zsidóságának mibenlétéről elmélkedik, ám ezekből az eszmefuttatásokból egészen másfajta zsidósággép rajzolódik ki. Nem a mindennapi gyakorlatok részletei válnak kétséggé, hanem az önzonosság legbensőbb rétegei. A zsidó itt nem pusztán leíró jelző, hanem elmosódó körvonalú, baljós, idegen, titkokkal terhelt fogalom. A zsidó „[m]indig távol és mindig máshol van, még akkor is, ha a tekintetek szubjektumai tudni vélik a helyét a fenomének világában, és még meg is személyesítik” – írja Schein Gábor és Szűcs Teri a „Zsidó”

⁸² AUSLANDER 2007; AUSLANDER 2005; ENGLANDER 2012; ENGLANDER 1999.

⁸³ FOER 2016.

⁸⁴ ENGLANDER 2019.

identitásképek a huszadik századi magyar irodalomban című tanulmánykötet előszavában.⁸⁵ Ez a távolság és az ebből következő idegenség meghatározó jegyei a 20. és 21. századi magyar irodalom és közbeszéd zsidósághoz fűződő viszonyának.

Alpnarratívája a kortárs magyar irodalomnak, hogy az elbeszélő felnőttként vagy kamaszként szembesül a saját zsidó voltával. Nádas Péter *Évkönyve* vagy Németh Gábor *Zsidó vagy?* című regénye emlékezetes leírásait nyújtják a rádöbbenés, a beavatódás megrázó pillanatának. Számos regénybeli elbeszélő olyannak írja le a gyermekkori otthont, amelyben a zsidóság nemcsak ismeretlen, de egyenesen tiltott fogalom volt.

Alapvető magyarországi élmény a 20. század második feléből, hogy a naiv gyermeket, esetleg tinédzsert szembesítik saját zsidó voltával, nem ritkán azt követően, hogy antiszemita megnyilvánulásokat tett otthon. Nádas *Évkönyvének* vonatkozó passzusa: „Örömteli meglepettségemben rögtön valami nagyon fontosat akartam volna mondani [anyámnak]. Mondtam, hogy én mennyire gyűlölöm a zsidókat. Már az előbb kedvesen tarkón legyintett, most azonban ott is maradt a keze. Kérdezte, mért gyűlölöm őket, és úgy indultunk el nyugodalmasan beszélgetve a lakás barátságos mélye felé, mintha a tarkómnál fogva vezetne. Mondtam, hogy azért gyűlölöm őket, mert a mi urunkat, Jézus Krisztust megfogták és felfeszítették a keresztfára. Biztosan számíthattam az egyetértésre, hiszen az igazságtalanságot ő legalább annyira gyűlölte, mint én a zsidókat. S ha éreztem valamit, akkor az nem volt más, mint hogy bátor kijelentéssel mégsem tudtam annyira meglepni őt, miként az a szándékomban állt. Közömbös maradt. Hol hallottam ilyesmiről, kérdezte. Mondtam, a hittanórán. Mindeközben a lépteinket úgy irányította, hogy a nagy előszobai tükör elé kerüljünk. Ott megálltunk. Néztem őt, amint a tükörben egymás mellett, talpig tükröződtünk. Nem kellett hozzá sok erőszak, úgy fordította el tarkómon nyugvó tenyerével a fejem, hogy egészen közről, kizárólag magamat láthassam, és ne is kelljen rám mutatnia. Akkor nézzed meg jól, mondta csöndesen, ott van egy zsidó neked, gyűlölheted, nyugodtan.”⁸⁶

⁸⁵ SCHEIN–SZÜCS 2013, 7.

⁸⁶ NÁDAS 2012, 64–65.

A mintázatra a korjelenségekre igen érzékeny drámaíró, Pass Andrea is felfigyelt, és beemelte *Újvilág* című darabjába. Az 1998–1999-ben játszódó történetben a tizenhat éves Kata új, skinhead barátai befolyására szélsőjobboldali nézeteket kezd vallani. Amikor a legnagyobb buzgalommal veti bele magát a radikális mozgalom szervezésébe, és szüleit is tájékoztatja újdonsült antiszemita meggyőződéséről, az anyját frissen elhagyó édesapja elárulja neki, hogy „van még egy dolog, amit elhallgattam előled”.⁸⁷ Az olvasót nem éri készületlenül, hogy néhány jelenettel később a szülők az acélbetétes bakancsot viselő lány elé tolnak egy dobozt, amelyben „családi emlékek” vannak, köztük a nagymama naplója. Ebből Kata megtudhatja, az asszony „miken ment keresztül a haláltáborban”.⁸⁸

„KATA: Anyukád zsidó volt?

Az Anya bólint.

KATA: Akkor te is az vagy?

Az Anya bólint.

KATA (*az Apához*) És ezt te tudtad?

Az Apa bólint.

KATA: Akkor ezért nem vetted feleségül?

APA: Dehogy!

Csend.

APA: Az a helyzet, hogy... én is...”⁸⁹

Németh Gábor *Zsidó vagy?* című regényének gyermekkorára visszaemlékező én-elbeszélője is részletesen leírja az első találkozását a zsidósággal (illetve a *zsidó* szóval) és egyben a holokauszttal. Az eset (az elbeszélő szavával: „beavatás”) a nyári táborban egy kertmoziban történt, a (magánjellegű elfoglaltság miatt jelen nem lévő) kísértőtanár intencióitól függetlenül, amikor is a filmhíradó és a nagyfilm között levetítettek egy meglepetéskisfilmet a közönségnek. „Fekete-fehér volt a kisfilm, és [...] ez alá komoran és tárgyilagosan beszéltek, szárazon, pontos ízléssel, érezték, nem kell már különösebben alápakol-

⁸⁷ Pass 2021, 184.

⁸⁸ Uo., 192.

⁸⁹ Uo., 192–193.

ni, jöjjenek csak a szikár tények, majd a képek megteszik a magukét. Elintéznak mindent, amit kell. Engem például. [...] Százezer üres bőrrönd valami drótketrecben, hajkazlak, egymillió szemüvegkeret [...], hosszú házak valahol, egy kémény füstöl, a hazugságig sovány férfiak és nők fényképei, végül pedig a bulldózerek. Bulldózerekkel toltak ruhátlan embereket egy gödörbe. Vagyis hullákat, na. [...] Először láttam halottat. [...] Nem értettem, mit mond a hang, nem emlékszem a szavaira, pedig egytől-egyig ismertem őket, egyetlen szóra sem emlékszem. Illetve egy szóra igen, de az ismeretlen volt. Csak az egyetlen ismeretlenre. Biztos azért, mert a hullákat nevezték meg vele. Vagy, mert addig még sosem hallottam életemben. Az újra pedig, mint az köztudomású, fogékony a gyermek. Úgy mondta a hang, mintha a szóval nemcsak a hullákat, hanem velük együtt, ugyanazzal a szóval, mindjárt az okot is megnevezné, az okot erre az eljárásra. Azt mondta rájuk, hogy zsidók. Ennyit legalább megértettem. Zsidók, ez azt jelenti, ezt kellett velük csinálni.”⁹⁰

Zoltán Gábor *Szomszéd* című esszéregényében beszámol róla, hogy a kislánya azt álmodja, koncentrációs táborba viszik. A saját zsidóságáról kevés szót ejtő szerző itt – szintén a „beavatás” rítusára utalva – megjegyzi: „Én nem álmodok ilyeneket. Vannak rossz álmaim, de koncentrációs táborba egyik álmomban sem vittek még. Valószínűleg azért, mert én később lettem beavatva. [...] Az anyám avatott be. A gyerekeimet az anyjuk avatta be, Nemzsidó nők, akik megtették azt, amit az apák tudatosan vagy öntudatlanul elmulasztottak: továbbadták a zsidóságot.”⁹¹

Konrád György *A zsidókról* című esszékötetében a beszélő részletekben menően elemzi a 20. század második felének magyar zsidó identitásmintáit: „Sok fiatalabb, tehát a háború után született zsidó nő és férfi vagy nem is tudta magáról, hogy zsidó, vagy ha tudta, azzal a szülői kommentárral, hogy az nem számít.”⁹² Nincs ez másként a Németh Gábornál ábrázolt család esetében sem. A *Zsidó vagy?* elbeszélő főszereplője a nyári táborból hazatérően hiába érdeklődik szüleinél saját származása felől – „A kérdéseim a vallásra és Istenre vonatkoztak,

⁹⁰ NÉMETH 2010, 42–44.

⁹¹ ZOLTÁN 2018, 16–17.

⁹² KONRÁD 2010, 54.

mert az valahogy kiderült, a ténynek, hogy titkos zsidók vagyunk, köze van Hozzá.”⁹³ –, ugyanis ők a *hivatalos*, kitérő magyarázatot adják neki, nehogy rajta keresztül fény derüljön az oly nagy erőfeszítéssel elrejtteni próbált zsidóságukra: „Elmondták, hogy római katolikus vagyok, mint az apám, római katolikusra keresztelték, anyám ugyan református, de így szokás, valamiért az apa hitére szokás, persze az egészet nem kell túl komolyan venni, tulajdonképpen a nagyanyám miatt volt az egész. Kommunisták vagyunk, nem hiszünk istenben, mert nincsen szükségünk rá.”⁹⁴

„Illett hallgatni arról, hogy valaki zsidó, voltak visszasztító eufemizmusok helyette: a náciizmus üldözöttei, végső esetben: zsidó származású. Mintha az még hagyján volna, hogy valaki zsidó származású, arról nem tehet, de az már mégsem volna rendjén, hogy valaki felnőtt fejjel is zsidó” – írja találóan Konrád.⁹⁵ Németh Gábornál a retrospektíven ábrázolt gyermeki tudáshorizonton egyszerre jelenik meg a zsidóság, a halál, a fenyegetettség és a családi titok, ezek pedig elválaszthatatlanul összefonódnak. „Miért nem mondták meg a szüleim, hogy zsidók vagyunk? Mikor kerül ránk a sor? Hogy igazuk lesz-e majd a valakiknek, az nem merült föl. Hogy lesz-e rá igazi okuk. Az igazi ok ugyanis megvan. Megvan a zsidó szó. Egy ismeretlen nyelven azt jelentí, bűnös. Teljesen világos volt, hogy bűnösök vagyunk. Hogy elkövettünk valami jóvátehetetlent. Vagyis hát következtek el a zsidók, mert én semmire sem emlékszem, a zsidó családom követhette el, vagy még régebbi zsidók, valahogy kiderült, hogy zsidónak lenni családi dolog, ha zsidó a családod, te is zsidó vagy, részesedsz a családi zsidóságból.”⁹⁶

A műalkotások, ahogy a kertmoziban látott kisfilm is, gyakran a holokauszt és a zsidóság akaratlan, a családi hallgatással szembemenő közvetítőiként jelennek meg a magyar irodalomban. Kornis Mihály *Naphölyvének* narrátora visszaemlékezik egy könyvre a családi otthonukból, Albert Russell *A horogkereszt rémtettei* című, fényképekkel ellátott munkájára: „...a szüleim [...] megtiltották nézni. [...] hátha a

⁹³ NÉMETH 2010, 51.

⁹⁴ Uo., 51.

⁹⁵ KONRÁD 2010, 54.

⁹⁶ NÉMETH 2010, 47–48.

végén megijedek, hogy netántán én is zsidó vagyok.”⁹⁷ Ezután ironikusan hozzáfűzi: „Tudniillik nem voltam az, csupán a szüleim.”⁹⁸ Ennek magyarázataként felsorolja a zsidóság legfontosabb ismertetőjegyeinek a hiányát, valamint a *szokásos* szülői kommentárt: „Engem ugyanis nem metéltek körül, haha, és nem látott rabbi, és nem kaptam zsidó nevet, nem írtak be a hitközség könyvébe se, szóval felekezeten kívüli vagyok, mondták a szüleim, ezt később az ’56 körüli időkben számtalanszor a lelkemre kötötték, te vallástalan vagy, ha bárki kérdezi.”⁹⁹

„Az országban maradt zsidók jelentős része eltávolodott zsidó öntudatától, megtapasztalták, hogy zsidónak lenni nem volt előnyös számukra. Mi nem vagyunk zsidók, kommunisták vagyunk, mondták a neofita párttagok gyermekeinek és talán önmaguknak is. A háború után született fiatalok jelentékeny része azt sem tudta, hogy mit jelent ez a szó: zsidó, és fel sem ötlött benne, hogy ez a szó, amelyet az iskolában időnként csúfszóként hallottak, esetleg rájuk is vonatkozhatnék. Embernek, magyarnak tudták magukat, és nem igyekeztek megkülönböztetni önmagukat az iskolatársaiktól; olyanok szerettek volna lenni, mint a többiek” – írja Konrád.¹⁰⁰

A *zsidó* mint csúfszó, valamint annak feszültsége a családi hagyománnyal, az ismeretlennel és a titokkal számos magyar narratívában visszaköszön. Leggyakrabban gyermek elbeszélők ízelgetik a szót: borzongást, szégyent, szorongást, kíváncsiságot vált ki belőlük. „Fulladok, ha zsidókról beszélnek. Ha a zsidó szót hallom, összeszorul a torkom. Kapkodom a levegőt. A fülem zúgni kezd. Észre fogják rajtam venni. Félek, hogy elárulom magam. [...] A szívem a torkomban dobog. Ilyenkor nem veszek levegőt. [...] A füleim égne. Biztosan látszik is. Tükörben meg kellene nézmem. Félek, hogy elárulnak a füleim. A zsidókról szoktak beszélni. A szavak tele vannak fenyegetéssel. Félek a szavaktól” – közli Borbély Szilárd valószerűtlenül reflektált gyermek elbeszélője a *Nincstelenekben*.¹⁰¹ „A zsidó jó szó, sokszor kimondod, és

⁹⁷ KORNIS 1994, 11.

⁹⁸ Uo.

⁹⁹ Uo.

¹⁰⁰ KONRÁD 2010, 109.

¹⁰¹ BORBÉLY 2013, 196. Az elbeszélő viszolygása a szótól olyannyira erőteljes, hogy már kezdőbetűjére, a *z*-re is kiterjed: „Voltak betűk, amelyek za-

meghozza az étvágyat, összegyűlik a számban a nyál, rossz szó a zsidó, mert félelmetes, olyan, mint egy göcsörtös mutatóujj, mint a boszorkány ujj, ahogy feléd bökdös, vagy pont ellenkezőleg, olyan, mint a csirkecsont, amit Jancsi dug ki a rácson a boszorkánynak, kidugja a csontot, és azzal boszorkány lesz maga is. Zsidó, zsidó, zsidó, zsidó, zsidó” – olvashatjuk Németh Gábornál.¹⁰² „Akkor még nem tudtam, hogy mi az a zsidó, azt hittem valami betegség, mert az emberek szájából úgy hangzott ez a szó, mint a pestis. Bajt jelentett, fertőzést” – utal vissza gyermekkorára Kácsor Zsolt elbeszélője *A harminckét bolond* című regényben.¹⁰³ „A zsidó szótól félek. Kengyel nagyapám előtt nem lehet így beszélni. »Mi nem káromkodunk«, mondja. »És nem beszélünk csúnyán«” – szintén a *Nincstelenségben*.¹⁰⁴

A *zsidó* szó Magyarországon definíciós nehézségekbe ütközik, mert bárhol elhelyezhető a vallás, a származás és az identitás viszonyrendszerében, valamint ezeken kívül. Ezért nehéz meghatározni a zsidó írók, a zsidó irodalom vagy a mai zsidó kultúra körét. Ebben a definíciós nehézségben költői potenciál is rejlik. A kortárs magyar irodalom bővelkedik a fantáziadús metaforákban és hasonlatokban, ezeket pedig általában halmozottan tárják az olvasó elé, hogy hangsúlyozzák a jelentés disszeminációját. Márton László (a tiszaezlári vérvád posztmodern feldolgozására törekvő) *Hamis tanúja* a következőképpen: „A nép úgy vélekedik: olyan a zsidó, mint a gomba. Egyszerre csak felüti a fejét. Aztán az ember sohasem tudhatja, jó-e, vagy bolond, úgylígy legokosabb nagy ívben kikerülni. Olyan a zsidó, mint az akác. Kiszorítja az őshonos fajt. Olyan a zsidó, mint a csalán. Még

vartak, ezért azokat a szavakat, amelyekben ilyen betűk voltak, nem akartam kiolvasni. Szerettem a kis k betűt és szerettem az olyan szavakat, amelyekben előfordul. De a nagy K betűtől félek. A zs betűtől is, mert az a zsidót jelenti. Megrettenek, ha zs betűt látok. Ilyenkor úgy teszek, mintha magamban olvasnék. Vagy mintha nem tudnék olvasni.” (Uo., 266.) Az egyes betűknek tulajdonított nagy jelentőség a zsidó kultúra gyökeréhez, a héber alef-bethez vezet vissza.

¹⁰² NÉMETH 2010, 48.

¹⁰³ KÁCSOR 2017, 247. A zsidóság mint betegség visszatérő téma a 20. század magyar irodalmában. Szép Ernő idekapcsolódó, változatos metaforáiról lásd TURI 2013, 181.

¹⁰⁴ BORBÉLY 2013, 197.

kiszaggatni is kesztyűs kézzel ajánlatos. Azt is mondogatja a nép, hogy a zsidónak szinte mindig megvan a magához való esze, vagy inkább körmönfont ravaszsága, de ha egyszer a zsidó buta, akkor nagyon buta.”¹⁰⁵ A *Nincstelenekben* is hasonló prózapoétika érvényesül: „A zsidót nem lehet látni. A zsidó csak egy szó. Mindenütt ott van, mert mindig emlegetik, de láthatatlan. A zsidó a krumplilével fonákján a sárga pete. Csak meg kell fordítani, és ott van. Köröm között szokták összelapítani, mint a tetvet. A zsidó a gyermekláncfű sárga virága, mi kalakáncnak hívjuk vagy csorbánkának. A zsidó a sárga csillag, amelyről beszélnek, de én sose láttam.”¹⁰⁶

Az asszimilációs törekvések olyan mélyen beleivódtak a magyar kultúrába és az emberek tudatába, hogy a szerzők és elbeszélők még saját zsidó voltukra is az idegenség megtestesüléseként utalnak. Érdekes megfigyelni, hogy míg a magyar irodalomban a zsidósághoz társulnak az idegenség és ismeretlenség motívumai, addig a zsidóságukat gyakorlatban megélő észak-amerikai íróknál Kelet-Európa hozza magával ezeket a képeket. Leegyszerűsítve: a magyar író fantáziája akkor szabadul el, ha a *zsidót* próbálja definiálni, az amerikaié pedig akkor, ha az *óhazát*.¹⁰⁷

A *Minden vilángol* fiktív Trachimbrod nevű stetlje például mítoszokból, álmokból és varázslatos elemekből épült. Michael Chabon *Kavalier és Clay bámulatos kalandjai* című regényében a Prágából menekülő Josefnek – otthon tanult – természetfelettinak tűnő képességei vannak: szabadulóművész, aki egy gölem kíséretében érkezett New Yorkba. Josef (Joe) Kavalier karaktere ellenpontozza az amerikai születésű, minden szempontból hétköznapi, szintén zsidó unokatestvérét, a képregényrajongó Sammyt.¹⁰⁸ Cynthia Ozick *Levitation* [Levitáció] című novellájában egy *menekültként* aposztrofált kelet-európai származású, Jézus-arcú férfi készíti föld feletti lebegésre egy New

¹⁰⁵ MÁRTON 2016, 9.

¹⁰⁶ BORBÉLY 2013, 182–183.

¹⁰⁷ A zsidó-amerikai irodalom misztikus Kelet-Európa-képéről az alábbi tanulmányban értekezem bővebben: VILMOS 2024.

¹⁰⁸ A gölem európai és amerikai ábrázolástörténetéről frappáns és gazdag összefoglalót nyújt Takáts Márk Dávid tematikus cikksorozata a *Literán*: TAKÁTS 2022a; TAKÁTS 2022b; TAKÁTS 2023a; TAKÁTS 2023b; TAKÁTS 2023c.

York-i házibuli zsidó vendégeit, mégpedig azáltal, hogy a holokauszt-ról kezd mesélni nekik.¹⁰⁹

Hasonló a képlet az antiszemitizmus diskurzusával is: a magyar prózában a zsidóság fogalma elválaszthatatlan az antiszemitizmustól, az amerikai irodalom pedig Kelet-Európától nem tudja függetleníteni a zsidógyűlölet témakörét.¹¹⁰ A jelenségre logikus magyarázat, hogy mindkét kultúra a saját hétköznapijainak elmaradhatatlan elemeit tartja szükségképpen ártalmatlanabbnak, tehát az élet színhelyét (Kelet-Európát) egyfelől¹¹¹ és a mindennapokat strukturáló vallást/hagyományt (a zsidóságot) másfelől. A nemzedékekkel korábban hátrahagyott tényezőt pedig, legyen az a zsidó tradíció vagy a kelet-európai otthon, távolinak és idegennek érzik, mégis valamiféle nehezen körvonalazható, feszültséget hordozó kötődés fűzi őket hozzá. Míg az amerikai diskurzus Kelet-Európát jeleníti meg a hiány tereként, addig a mai magyar közegben a zsidósághoz kapcsolódik a hiány. Szántó T. Gábor *Az első karácsony* című novellája például olyan családot ábrázol a hatvanas évek végének Magyarországn, akik zsidó származásuk miatt nem tartják a keresztény ünnepeket, ám a zsidó hagyományoktól való eltávolodásuk következtében a jeles zsidó napokat sem ülik meg. Vagyis a zsidóság egyértelműen a hiány megtestesítőjeként, a megfosztottság szimbólumaként tűnik fel: „Robi, a nagyobbik fiú szipogott, amikor apja számon kérte rajta, miért nem érti, hogy nekik nem ünnepük a karácsony, mint ahogy nem ünnepük a húsvét sem [...]”. Nem igazság, hogy másoknak van saját ünnepük, nekünk meg

¹⁰⁹ OZICK 2006.

¹¹⁰ Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az Egyesült Államokban ne volna ma antiszemitizmus. Csak a New York-i tartózkodásom öt hónapja alatt legalább négy, számos emberéletem követelő zsidóellenes bűncselekményt követtek el a városban és közvetlen közelében: zsinagógában, temetőben és vallási eseményeken késeltek meg és lőttek halálra embereket. A diskurzus tehát nem feltétlenül a tények alapján formálódik. A jellegzetes különbség, hogy míg nálunk a nyelvbe, a kultúrába és a gondolkodásba mélyen beépült az antiszemitizmus, ám ez napjainkban ritkán fajul tettlegességgé, addig Amerikában a kirekesztés nyelve elsősorban nem felénk irányul, a gyűlöletgyilkosságoknak azonban összehasonlíthatatlanul gyakrabban esnek áldozatul.

¹¹¹ Tehát egy kelet-európainak vélhetően nem az antiszemitizmus jut először eszébe Kelet-Európáról.

nincs!”¹¹² „Azért nem ünneplik a zsidó ünnepeket sem, magyarázta az apjuk, mert azok számukra, akik már modern, felvilágosult emberek, avítt, vallási dolgok.”¹¹³ Míg tehát az amerikai kultúrában a zsidóságnak erős közösségteremtő ereje van, addig a magyar köztudatban és gyakorlatban inkább a közösségtől való elszakadást okozhatja.

De találhatunk példát a mai Magyarországon olyan közösségekre is, ahol törekednek rá, hogy a fiatalok zsidó identitását ne a holokauszt, a szégyen vagy az antiszemitizmus formálja. Ilyen a Budapesten is nagy létszámmal működő Taglit – Birthright Israel kezdeményezés, amely a zsidó származásukat bizonyítani tudó fiataloknak ingyenes izraeli körutat szervez. A Mózes Ház (Moishe House) közösségi térként szolgál az ifjú zsidók számára, a Hillel diákszervezet (amely Magyarországon egyesületként is működik) az egyetemisták számára kínál büszke zsidó identitásmintákat. A szarvasi zsidó ifjúsági és gyermektábort is szervező Joint Distribution Committee magyarországi alapítványának célja pedig „a zsidó kultúra és vallás népszerűsítése, a magyarországi zsidó közösség fejlesztése, valamint mind a rászoruló zsidó emberek, mind más rászoruló csoportok számára a jólét előmozdítása, és más humanitárius segélyek biztosítása”.¹¹⁴ Jellemző azonban, hogy az itt felsorolt csoportosulások mind amerikai importok.¹¹⁵

¹¹² SZÁNTÓ T. Gábor, „Az első karácsony”, in SZÁNTÓ 2017, 99.

¹¹³ Uo.

¹¹⁴ <http://www.jdchungary.hu/>, hozzáférés: 2021. augusztus 19.

¹¹⁵ Mindez nem jelenti azt, hogy ne volna számos olyan Magyarországról induló kezdeményezés és intézmény, amely a zsidó kultúra itthoni életben tartásán dolgozik. Budapesten napjainkban is találkozhatunk aktív zsidó (mind ortodox, mind neológ, mind szekuláris) közösségekkel. A magyar zsidó kultúrának és irodalomnak legfontosabb intézménye a rendszerváltás után újrainduló Múlt és Jövő Kiadó és folyóirat. A Szombat zsidó politikai és kulturális folyóirat szintén 1989 óta működik. A Bálint Ház a budapesti zsidó közösségi élet egyik központja 1994 óta, a 2002-ben indult Haver Alapítvány a zsidóságról tart interaktív foglalkozásokat fiataloknak, az EszterHáz Egyesület pedig zsidó és női témákban rendez kulturális rendezvényeket. Mindenképpen megemlítendő a Gólem Színház is, amely a következőképpen határozza meg magát és küldetését: „A Gólem elsősorban színház. [...] A Gólem másodsorban zsidó. [...] A Gólem a zsidóság sok ezer éves hagyományát és kultúráját tekinti alapnak, mindezek mellett tisztában van azzal, hogy Euró-

Ha az általuk bejárt utat szeretnénk szemléltetni, egy pillanatra vissza kell kanyarodnunk a gasztronómiához. Vessünk egy pillantást a bagel történetére. A középén lyukas, tömör tésztájú zsemle hagyományos kelet-európai péksütemény, amelyet Amerikában lengyel bevándorlók kezdtek sütni a 19. század végén. A bagel, akárcsak az azt árusító *Jewish delik* (zsidó delikáteszek), hamar népszerű lett a New Yorkban élő kelet-európai származásúak (túlnyomórészt zsidók) körében, majd fokozatosan elterjedt a városban, és hamarosan az egész országban, párhuzamosan az Amerikában élő zsidók társadalmi megbecsültségének gyors növekedésével. A 20. század végére az egyik legnépszerűbb fogássá és New York kulináris szimbólumává vált. Néhány évtizedes csúszással a divat elérte hazánkat is, tehát visszaért Közép-Kelet-Európába, és a 2010-es évek vége óta minden nagyvárosban egymást érik a túlárzott, manhattani stílusú bagelezők. A modern zsidó identitás, akárcsak a sült körtészta, megtette a transzatlanti utazást: elindult Kelet-Európából, megvetette a lábát Amerikában, sikessé és kívánatossá vált, majd – új csomagolásban – visszatért.¹¹⁶

pában, Magyarországon, Budapesten kell teljesítenie kulturális misszióját.” (BORGULA András: *Bemutakozás*, <https://www.golemszinhaz.hu/a-golem/bemutakozas>, hozzáférés: 2021. augusztus 19.) A budapesti zsidónegyedben számos egyéb vendéglátóipari egység és kultúrtér kínál változatos programokat a zsidó hagyományok iránt érdeklődőknek; ilyen többek között a Spinoza színház és étterem. (A magyar, elsősorban budapesti zsidó közösségek és intézmények listáját természetesen további példákkal is bővíthetnénk. Azzal, hogy azt állítom, a magyarországi zsidók többsége számára nem magától értetődő a zsidó identitás és jóformán ismeretlen a zsidó kultúra, nem ezen intézmények munkáját és hatását szeretném kisebbiteni. Éppen ellenkezőleg: inkább ezek unikalitását és fontosságát kívánom érzékeltetni.)

¹¹⁶ Idekapcsolódó utazáshasonlat az a beszélgetésem is, amelyet egy amerikai fiatallal folytattam az Upper West Side-i Moishe House egyik rendezvényén. Amikor megtudta, hogy Magyarországon is működik a Taglit program, és hogy a keretein belül pont ugyanazon a nyáron voltunk Izraelben, megkérdezte, hogy Budapestről is Amerikán keresztül jutottunk-e Tel-Avivba. Megdöbbenésemet leplezni próbálva gyorsan felskicceltem neki a levegőbe a

A kötet felépítése

Jelen kötet a fenti bevezető mellett három elemző fejezetből áll. Az első a kanadai Bernice Eisenstein *I Was a Child of Holocaust Survivors* [Holokauszt túlélők gyermeke voltam] című művét vizsgálja, amely felvonultatja az észak-amerikai másodgenerációs holokausztapasztalat és -irodalom fő kérdéseit: a bevándorlásnak, a trauma átöröklődésének és a családi emlékezetnek az irodalmi mintázatait, mindezt az utógenerációs holokausztemlékezet-alkotásokra igencsak jellemző kísérletező formanyelvvel.

A második fejezetben elemzett *Minden világot*, Jonathan Safran Foer regénye megkísérli együtt láttatni az észak-amerikai és a kelet-európai emlékezetet – jóllehet, perspektívája mindvégig áthatóan amerikai marad. A két főszereplő: a New York-i Jonathan és az odesszai Aleksz kettőse áll a mű középpontjában: a holokauszt egyediségének elméletével és a moralizáló antirasszista narratívával felvértezett amerikai zsidó íróé, valamint a helyi, tettesek, áldozatok (és leszármazottaik) között élő, a nyelvet beszélő, Ukrajna történetét folyamatában szemlélő, kisebbségi komplexusokkal élő, elvagyódó kelet-európai fiatalé.

A harmadik fejezet Zoltán Gábor *Orgia* című regényéről szól, amely a tizenkettedik kerületi magyar nyilasok bemutatásával a saját tér emlékezetét ábrázolja. Ezzel a lokalizációs gesztussal lehetőséget nyújt a tértől elszakadó posztmigráns holokausztemlékezet-diskurzus, valamint a térhez kötött kelet-európai kommunizmusemlékezet kiegészítésére. Az elkövetők nézőpontjának bevonásával kilép a hivatalos nemzeti emlékezet által hangsúlyozni kívánt áldozati státusból, valamint az ezzel járó áldozati versengésből, és ehelyett inkább a felelősség kérdéseire fekteti a hangsúlyt.

világtérképet, és nagyjából érzékeltettem rajta a távolságokat a három kontinens között. A könyv megírásának végére érve viszont be kellett látnom, hogy végtére is (ha a kilométerek számlálása helyett a diskurzusra koncentrálunk) neki volt igaza.

II. KANADÁTÓL KANADÁIG

Bernice Eisenstein és a másodgenerációs holokausztemlékezet-irodalom

A holokauszt irodalma mára körvonalazható, transznacionális irodalomtörténeti kategóriává vált kanonikus szerzőkkel (Paul Celan, Kertész Imre, Primo Levi, Jean Améry, Tadeusz Borowski, Elie Wiesel, Charlotte Delbo és mások), valamint saját, jellemző műfajával: a tanúságtétellel. Ha állandó poétikai jegyeket nem is, központi problémákat mindenképpen meg tudunk nevezni az idetartozó művekben és a róluk szóló diskurzusban. Az alapvetően közös tapasztalat mellett hangsúlyosan felmerül a holokauszt történelembe, illetve nyelvbe ágyazhatóságának kérdése, a szerzői autoritás problémája és a reprezentálhatóság, valamint a fikcionalizálhatóság örök dilemmái. A poétikai megoldásaik alapján irodalmi művekként számontartott szövegek mellett legalább annyira erőteljesen jelen vannak az esszéisztikus, elméleti reflexiók, amelyek különösen elválaszthatatlanul kapcsolódnak a művek esztétikai és eszmetörténeti kontextusához. Szinte lehetetlennek tűnik a tanúságtételek irodalmáról megnyilvánulni anélkül, hogy megemlítenénk Hannah Arendt, Theodor W. Adorno vagy más jelentős gondolkodók nem szépirodalmi szövegeit, illetve az írói munkásságuk mellett komoly teoretikus állításokat is megfogalmazó túlélők, például Elie Wiesel vagy Kertész Imre elmélkedéseit.

A másodgenerációs irodalomra is egyre inkább tekinthetünk a tanúságtételekhez hasonlóan szerteágazó, mégis meghatározható közös tematikai, poétikai és művészi törekvésbeli hasonlóságokat felvonultató, transznacionális irodalmi irányként. A tény, hogy napjainkban egyre nagyobb számban az őket követő, harmadik generáció képviselőitől születnek alkotások, lassan a tanúságtételekhez hasonlóan irodalom- és művészettörténeti távlatba helyezi a másodgenerációs műveket. A harmadgeneráció irodalma mindazonáltal nem felváltja a másodgenerációét; a kettő egyelőre egymással átfedésben,

szimultán működik. Az újabb nemzedék szövegei segítségünkre lehetnek abban, hogy a túlélők tanúságtételei mellett a másik oldalról, az utánuk jövő generáció perspektívájából is tudjunk tekinteni a másodgeneráció irodalmára, akár többbretű komparatív vizsgálódások keretein belül.

Ahogy Susan Rubin Suleiman is megjegyzi: „[a] másodgeneráció fogalma mára már bevett fogalom a holokauszt kutatásban: a holokauszt túlélőinek gyermekeire vonatkozik, akik a háború után születtek, mégis az életük megkerülhetetlen részévé vált a szülők traumatikus tapasztalata, jóllehet nekik maguknak nincsenek személyes emlékeik a háborúról.”¹ Suleiman megállapításából is láthatjuk, hogy a generációkat az Észak-Amerika-központú diskurzus magától értetődően a családi viszonyok, a vérségi kötelék alapján különíti el. A holokauszt utáni nemzedék értelmében vett másodgeneráció fogalma a hetvenes években kezdett körvonalazódni a nyugati teoretikus közegeben. Helen Epstein 1979-ben publikálta paradigmateremtő, *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors* [A holokauszt gyermekei: beszélgetések túlélők fiaival és lányaival] című kötetét, amelyben saját szülei történetének elbeszélésével egybefűzve túlélők gyermekeivel készült interjúk alapján készült szövegeket ad közre.² Epstein ezáltal olyan, Kelet-Európából elvándorolt családok tagjaiból álló, tehát a nyugati értelemben vett „transznacionális” közösséget teremtett, amelynek jelenleg az Egyesült Államokban, Izraelben, Kanadában és Dél-Amerikában élő tagjai szüleiük túlélő-pozíciója révén hasonló tapasztalati háttérrel rendelkeznek, és akiket a kötet a másodgeneráció gyűjtőfogalma alá sorol.³ A korábban csupán a pszichiátria területén elnagyoltan tematizált csoport Epstein könyvének

¹ SULEIMAN 2006), 189. – Saját fordítás: V. E.

² EPSTEIN 1988.

³ A kötet még csak említés szintjén sem tárgyalja azokat, akik az interjú készítésének idején is Kelet-Európában élnek, és a szerző egyáltalán nem is reflektál erre a hiányra. Ezáltal felmerül a kérdés, hogy az Epstein révén ismertté tett *másodgeneráció*-fogalom egyáltalán érvényes-e a túlélők és szemtanúk leszármazottainak erre a csoportjára. Amikor tehát jelen fejezetben a *másodgeneráció* fogalma a szerepel, az szükségképpen az Epstein által behatárolt, az egész diskurzust uraló posztmigráns másodgenerációk körét takarja.

megjelenésével bekerült a köztudatba és más diszciplínák terminológiájába, teoretikus rendszereibe is.

A *Children of the Holocaust* után igazán nagy fellendülést a téma feldolgozásában a kilencvenes évek végétől tapasztalhatunk. Ekkor jelennek meg Észak-Amerikában olyan antológiák, mint 1998-ban a *Breaking Crystal: Writing and Memory After Auschwitz* Efraim Sicher szerkesztésében,⁴ majd 2001-ben Alan és Naomi Berger gondozásában a *Second Generation Voices: Reflections by Children of Holocaust Survivors and Perpetrators*.⁵ Ezt követi a hasonló szerkezetű *Nothing Makes You Free: Writings by Descendants of Jewish Holocaust Survivors* című kötet, melyet Melvin Bukiet szerkesztett 2002-ben.⁶

Az esszéisztikus, inkább társadalomelméleti reflexiók mellett olyan kötetek is napvilágot láttak, amelyek már túlnyomórészt esztétikai szempontok alapján kívánják elemezni a másodgeneráció irodalmát. Ebben a műfajban úttörő Alan L. Berger 1997-es *Children of Job: American Second-Generation Witnesses to the Holocaust* című kötete, amely többek között olyan szerzők műveit elemzi, mint Art Spiegelman vagy Barbara Finkelstein. Marita Grimwood megjegyzi, hogy Berger kötete „az első valódi kísérlet egy másodgenerációs kánon megformálására”.⁷ Grimwood ezt saját, 2006-ban megjelent monográfiájának előszavában írja, amely kötet szintén a másodgenerációs irodalmi művek elemzését tűzi ki céljául. Az öt fejezet négy egyesült államokbeli kötetet: Helen Epstein „documentary memoir”-ként aposztrofált könyvét, Louise Kehoe családi memoárját: az *In this Dark House*-t, Art Spiegelman *Maus* című, jól ismert képregényét,⁸ Joseph Skibell *A Blessing on the Moon* című fantasy-regényét, illetve a kanadai Anne Michaels *Rejtőzködő töredékek* című lírai hangvételű regényét vizsgálja. Napjainkig bezárólag egyre több olyan észak-amerikai és nyugat-európai kötettel találkozhatunk, amelyek a másodgeneráció irodalmának alkotásait elemzik. Az angol Jenni Adams 2011-es monográfiája

⁴ *Breaking Crystal* 1998.

⁵ *Second Generation* 2001.

⁶ *Nothing* 2002. A fentebbi kötetekről bővebben lásd GRIMWOOD 2007.

⁷ GRIMWOOD 2007, 7.

⁸ A *Maus*-ról emellett lásd például KISANTAL 2009b; CHUTE 2016; MULMAN 2010; GLASER 2018.

például a mágikus realizmus jegyei alapján közelít a túlnyomórészt a holokauszt után született nemzedékek íróinak alkotásaihoz.⁹ Izgalmas következtetésekre jut az utógeneráció költészetének vizsgálata során Robert Eaglestone, aki a másodgeneráció líráját az *awkward poetics* (esetlen poétika)-ként aposztrofált, nem szükségképpen leicsinylőnek szánt esztétikai kategóriába sorolja.¹⁰ Jellemző, hogy az itt felsorolt tanulmány- és esszékötetek javarészt az angolszász holokausztemlékezet-irodalmat vizsgálják, miközben a holokausztirodalomra és -művészetre nemzetközi, transznacionális vagy globális jelenséggént hivatkoznak.

A 2016-ban megjelent *In the Shadows of Memory: The Holocaust and the Third Generation* című tanulmánykötet az elsők között van azon munkák sorában, amelyek a holokauszt harmadik generációjának irodalmáról kísérelnek meg átfogó képet nyújtani.¹¹ A három ausztrál szerkesztő (Esther Jilovsky, Jordana Silverstein és David Slucki) közösen írt előszavában a másodgeneráció irodalmára már intézményesen és kulturálisan elismert, bevett kategóriaként hivatkoznak, és arra törekednek, hogy hasonló folyamatok menjenek végbe az őket követő nemzedék műveit illetően is. A szerzők szintén Epstein kötetét látják a diskurzus elindítójának, és azt állítják, „[a]z azóta eltelt három évtizedben a másodgeneráció tanulmányozása egészen odáig fejlődött, hogy már helyet kapott az *Encyclopedia of the Holocaust*-ban, valamint elismert és elfogadott részévé vált a holokausztról szóló diskurzusnak. Olyan művek széles körű elismertsége, mint Spiegelman *Maus*-képregényei, illetve számos másodgenerációs szerző tollából származó memoár, például Mark Raphael Baker *The Fiftieth Gate*, Anne Karpf *The War After: Living with the Holocaust*, vagy Arnold Zable *Jewels and Ashes* című könyvei, csak úgy, mint Lily Brett fikciós alkotásai nem csupán azt mutatják, hogy a másodgenerációs perspektíva igen széles, hanem azt is, hogy már a fősodorhoz tartozik.”¹²

⁹ ADAMS 2011.

¹⁰ EAGLESTONE 2008, 18–30.

¹¹ *In the Shadows* 2016. Egy évvel ezután jelent meg a *Third-Generation Holocaust Representation* című tanulmánykötet Victoria AARONS és Alan L. BERGER szerkesztésében: *Third-Generation* 2017.

¹² JILOVSKY–SILVERSTEIN–SLUCKI 2016, 4.

Irene Kacandes *When Facts are Scarse: Authenticating Strategies in Writing by Children of Survivors* című tanulmányában arra keresi a választ, milyen közös jegyek jellemzők a túlélők gyermekei által írt fél-önéletrajzi munkákra, amelyeknek a megnevezéseként bevezeti az *autobiography once removed* fogalmát a családi kapcsolatok angolszász terminológiájának mintájára, amelyben a ragozott számnévvel, és az azt követő „removed” kifejezéssel azt jelölik, egy családfán hány generáció választ el bizonyos rokonokat.¹³ A „first cousin once removed” például az első unokatestvér szülőjét vagy gyermekét jelöli. A magyar nyelv szókincsével ezt a fajta rokonsági fokot csak igen nehézkesen tudjuk kifejezni, így Kacandes terminus technicus sem könnyen ültethető át anyanyelvünkre.

Amiként a tanúságtételekhez, úgy a másodgenerációs irodalomhoz is szorosan hozzátartozik mind a terjedelmes, személyes esszékorpusz, mind az ettől nem mindig független, interdiszciplináris teoretikus szövegek. Gyakran hivatkozott kötet a Lengyelországban született, majd tinédzserkorában Amerikában letelepedett Eva Hoffman *After Such Knowledge: A Meditation on the Aftermath of the Holocaust* című, 2005-ben megjelent, személyes ihletettségű, de a másodgeneráció társadalmi, pszichológiai és kulturális helyzetét illetően állításokat tevő szövege.¹⁴ A jelentős elméleti szövegeket publikáló, ám eközben saját másodgenerációsságukat is hangsúlyozó, illetve definiálni igyekvő szerzők közé tartozik – többek között – a holokaust helyét a kortárs kultúrában vizsgáló Aleida Assmann¹⁵ vagy a *postmemory* (utóemlékezet) fogalmát bevezető, utógenerációs narratívákat és a nemzedékek között közvetítő fotók jelentőségét vizsgáló Marianne Hirsch.¹⁶

Art Spiegelman 1986-ban megjelent (és 1991-ben újabb kötettel folytatódó), a zsidókat egerekként, a németeket macskákként ábrázoló *Maus*-képregénye¹⁷ nem csupán rendhagyó és határfeszegető reprezentációs kísérlet a másodgeneráció holokausztemlékezet-irodal-

¹³ KACANDES 2012, 179–197.

¹⁴ HOFFMAN 2005.

¹⁵ Magyarul elérhető szövegei közül lásd például ASSMANN 2014; ASSMANN 2016.

¹⁶ HIRSCH 2012; illetve HIRSCH 1997.

¹⁷ Magyar fordításban: SPIEGELMAN 2018.

mának korpuszából, hanem egyenesen paradigmateremtő alkotás. A *Maus* után számos képregényes feldolgozása született a holokauszt emlékezetének másod-, majd harmadgenerációs alkotók tollából (és ceruzájából);¹⁸ ezek közé tartozik Bernice Eisenstein jelen fejezetben elemzett műve is.

„Holokauszt túlélők gyermeke voltam”
Másodgenerációs jellegzetességek a posztmigráns
holokausztemlékezet-irodalomban

Bernice Eisenstein *I Was a Child of Holocaust Survivors* [Holokauszt túlélők gyermeke voltam] című, 2006-ban megjelent, rajzokkal ellátott önéletrajzi írása, noha hazánkban nem hozzáférhető, megkerülhetetlen, ha a holokauszt második nemzedékének irodalmáról kívánunk

¹⁸ Victoria Aarons a holokausztról szóló képregényeket (illetve az ő terminológiája szerint képes narratívákat [*graphic narratives*]) elemző monográfiájában felsorolja a műfaj utóbbi húsz évben, a világ különböző pontjain született alkotásait (AARONS 2019, 22–23). A teljesség igényére nem törekvő korpusz az alábbi címeket tartalmazza: Joe KUBERT: *Yossel: April 19, 1943* (2003); Pascal CROCI: *Auschwitz* (2004); Bernice EISENSTEIN: *I Was a Child of Holocaust Survivors* (2006); Martin LEMELMAN: *Mendel's Daughter* (2006); a magyar születésű amerikai Miriam KATIN *We Are on Our Own* című műve (2006) és folytatása: *Letting It Go* (2013); David SIM: *Judenhass* (2008); Jason LUTES *Berlin*-sorozata (2000–2018); Greg PAK – Carmine DI GIANDOMENICO: *X-Men: Magneto Testament* (2008); a lengyel író Michał GALEK és Marcin NOWAKOWSKI illusztrátor közös munkája, az *Epizody z Auschwitz* (2009) [angol fordítás: *Episodes from Auschwitz*]; Carla JABLONSKI – Leland PURVIS trilógiája (2010: *Resistance*, 2011: *Defiance*, 2012: *Victory*); Trina ROBBINS: *Lily Renée, Escape Artist* (2011); a belga születésű izraeli képregényrajzoló Michel KICHKA *Deuxième génération: ce que je n'ai pas dit à mon père* (2012) című alkotása [angol fordítás: *Second Generation: The Things I Didn't Tell My Father*]; A francia író Jérémy DRES *Nous n'irons pas voir Auschwitz* (2011) (angol fordítás: *We Won't See Auschwitz*, 2013); az izraeli commix-alkotó Rutu MODAN רותו מודן című műve (2013) [angol fordítás: *The Property*]; Reinhard KLEIST: *Der Boxer. Die wahre Geschichte des Hertzko Haft* (2011) [angol fordítás: *The Boxer: The True Story of Holocaust Survivor Harry Haft*, 2014]; Barbara YELIN (német képregényíró): *Irmia* (2014); Amy KURZWEIL: *Flying Couch* (2016); valamint Emil FARRIS: *My Favorite Thing Is Monsters* (2017).

állításokat tenni.¹⁹ Jellemző és igen jelentőségteljes egybeesés, hogy a szerzőnő nem csupán a túlélők második nemzedékéhez tartozik, de a bevándorlókéhoz is, amiként a fentebb felsorolt teoretikusok többsége.²⁰ A kelet-európai, majd a második világháború után Kanadában letelepedett családból származó szerző/elbeszélő/rajzoló kötete alapján csoportosítani tudjuk a másodgenerációs tapasztalat és az ebből táplálkozó Észak-Amerika-központú irodalom főbb jellemzőit. Ezek közé tartozik a korábbi nemzedékkel folytatott folyamatos párbeszéd, amely elsősorban az autoritás problematikájához köthető. A kérdés, hogy írhat-e olyan a holokausztról, aki nem élte azt át, különös összetettséggel merül fel azokat a szerzőket illetően, akik az esemény után születtek, tehát csupán közvetett hozzáférésük lehet a tapasztalathoz, viszont túlélők gyermekeként vagy a közvetlen közelségükben nőttek fel, így mégis saját életüket is nagyban befolyásoló jelenséggé tudnak csak tekinteni a holokausztra. Bernice Eisenstein viszonya a túlélők nemzedékéhez kettős: egyrészt a lehető legszigorúbb értelemben véve személyes, hiszen a szüleiről és a családtagjairól, valamint az ő barátaik túlnyomó többségéről van szó. Másrészt kulturális, hiszen az elbeszélő minduntalan hivatkozik saját irodalmi, filmes és képzőművészeti élményeire, mely művek a holokauszt túlélőitől származnak. Ezt a kulturális hálót elsősorban nem rejtett intertextuális utalások formájában jeleníti meg a kötet, hanem a lehető legjobban előtérbe állítva azt.

Nagy hangsúlyt kap a nyelvváltás és az emigráció kérdése, ebből következően pedig a túlélők gyermekének közvetítő funkciója is a két (vagy három) nyelv és kultúra között, amely jelenség szintén a másodgenerációs holokausztemlékezet-irodalom homlokterében áll. Az *I Was a Child of Holocaust Survivors* látványosan beemeli a fénykép médiumát is, amelyet a szemtanúk és az utógenerációk közti tapasztalat-

¹⁹ EISENSTEIN 2006. – A könyvből származó részleteket saját fordításomban idézem, a citátumok után a főszövegben jelölöm az ebben a kiadásban található oldalszámokat.

²⁰ Szlukovényi Katalin monográfiájában behatóan elemi a generációt mint kulcsfogalmat a zsidó amerikai prózában, és tudatosan szétválasztja az Európából Amerikába érkező bevándorlók egymásra következő generációinak fogalmát a holokauszt- és traumakutatás értelmében különválasztott generációk vizsgálatától: SZLUKOVÉNYI 2017, 42–53.

csere egyik legfontosabb elemeként tart számon a szakirodalom. „Az utóemlékezet a kulturális vagy kollektív traumát túlélők gyermekeinek a szüleik tapasztalatához fűződő viszonya, amely tapasztalatokra a leszármazottak csupán a növekedésüket végigkísérő elbeszéléseken és képeken keresztül »emlékeznek«” – írja Marianne Hirsch.²¹ Irene Kacandes azt állítja a másodgenerációs művekről, hogy ezekben „a fotók és dokumentumok nem csupán paratextusként játszanak szerepet, de gyakran a főszövegnek is szerves részét képezik; segítenek elmondani a történetet [...] vagy magyarázatot adni arra, miként jött rá valamire a szerző”.²² A fényképek felhasználása szintén kettős, amiként a legtöbb másodgenerációs műben, úgy Eisenstein kötetében is. Egyrészt a háború után megmaradt családi fényképek, másrészt pedig az emblematikussá vált holokausztfotók játszanak jelentős szerepet. Utóbbiak „túl azon, hogy a »pusztulás ikonjaivá« váltak, a holokauszt-ról való emlékezés toposzaiként is elkezdtek működni”.²³

Eisenstein műve emlékezetes szöveghelyek és rajzok segítségével tárgyalja a zsidó identitáshoz fűződő összetett viszonyt, amely szintén előtérben lévő kérdés mind a tanúságtevők, mind az Észak-Amerikában felnövő másodgenerációs túlélők szövegeiben. Fókuszba kerülnek a holokauszt után született nemzedék olyan identitásformáló momentumai, mint a gyermekkori szembesülés a soá megtörténnével, valamint a 20. század második felében zajló, emlékezetpolitikailag jelentős események, például Izrael állam megalapítása vagy Eichmann tárgyalása Jeruzsálemben és annak televíziós közvetítése.

Transznacionalitás

„A holocaust világélmény” – írja Kertész Imre sokat idézett esszéjében, *A holocaust mint kultúra*ban.²⁴ Alvin Rosenfeld *Kettős halál* című monográfiájában ehhez kapcsolódó kijelentést tesz, amikor azt állítja: „...az első dolog, amit a holokausztirodalommal kapcsolatban fel kell

²¹ HIRSCH 2014, 190.

²² KACANDES 2012, 187. – Saját fordítás: V. E.

²³ HIRSCH 2014, 198.

²⁴ KERTÉSZ 1993, 27.

ismernünk, hogy ez nemzetközi irodalom.”²⁵ Marita Grimwood *Holocaust Writing of the Second Generation* című monográfiájában arra hívja fel a figyelmet, hogy „a másodgenerációs írás természetéből adódóan nemzetközi terep. Miközben nem kívánjuk figyelmen kívül hagyni a bevándorlók tapasztalatait és emlékezhagyományait, nyilvánvaló, hogy ez esetben merev határokat húzni a nemzeti irodalmak közé egyszerre lenne önhatalmú és túlságosan korlátozó.”²⁶

Az iménti állítások tekintetében a *nemzetközi* jelző helyett érdemeesebb a *transznacionalitás* fogalmát használnunk,²⁷ ugyanis itt kevésbé a különböző országok jól elkülöníthető irodalmi közötti dialógusról van szó, sokkal inkább egy olyan immanensen soknyelvű és sokkultúrájú tapasztalatról, illetve szövegszerű megnyilvánulásairól, amely kapcsán a *nemzet* fogalma reduktívá és félrevezetővé válik. Anita Patterson a következőképpen foglalja össze a *transznacionalitás* (itt: *transnationalism*) fogalomtörténetét: „A szociológia berkeiben a *transznacionalitás* fogalmát a kilencvenes évek közepe óta arra használták, hogy megnevezzék azokat a társadalmi folyamatokat, amelyek magukban foglalták egyes népek migrációját egyik nemzetállamból a másikba; tehát olyan folyamatokat, amelyek megkérdőjelezték a nem-

²⁵ ROSENFELD 2010, 33.

²⁶ GRIMWOOD 2007, 7. – Saját fordítás, V. E.

²⁷ „A transznacionális (összehasonlító) tudományok a XX. század végének és a XXI. század elejének irodalmi diszciplínájaként és médiumaként – egyfajta transznacionális fordulatot eredményezve – keretezik újra a »nemzet határain« való túllépés geopolitikai, kulturális-materiális, esztétikai következményeit. Az irodalmi és kulturális kutatások »transznacionalizálásának« kontextusában főként a globalizáció és migráció keltette új helyzetben írók szövegek értelmezése központi, de a transznacionális értelmezési keret kortárs kérdésfeltevései a korábbi irodalomtörténeti jelenségek újragondolását is lehetővé teszik.” *Helikon Irodalomtudományi Szemle* (61. évf.) 2015/2, *Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban* témájú lapszám, szerkesztői bevezető. (A lapszámot Jablonczay Tímea szerkesztette.) Laczó Ferenc és Varga Bálint szerint „A transznacionális megközelítések felfutása az utóbbi néhány évtized alighanem egyik legfontosabb fejleménye a történettudományban és számos további társadalomtudományban.” LACZÓ–VARGA 2023, 12.

zetek közötti földrajzi határok jelentőségét.²⁸ 1993-ban Paul Gilroy azt vizsgálta, hogy a diaszporikus történelemfelfogás következtében miként tevődött át a figyelem a kultúrák vélt tisztaságáról és integritásáról szóló, korábban oly népszerű elméletekről a nemzetek közötti kulturális cserefolyamatok transznacionális struktúráira.²⁹ Hét ével később Amritjit Singh és Peter Schmidt bejelentették,³⁰ hogy eljött a *transznacionális pillanat* az irodalomtudományban, amelytől fogva a posztkoloniális és kisebbségi kutatások elemző módszerei gyümölcsöző párbeszédbe tudnak lépni egymással. Azt állították, a közös történelmek feltárása új összehasonlító tudományok létrejöttét sürgeti, amelyek nemzethatárokon keresztül tárgyalják a különböző diaszporikus identitásokat.”³¹

Maria Koundoura, aki *Transnational Culture, Transnational Identity* című esszégyűjteményének bevezetőjét azzal a kijelentéssel indítja, hogy saját otthonaként leginkább a repülőt szokta megnevezni, hiszen máskülönben túlságosan hosszasan kellene magyaráznia görög-ausztál-amerikai származását és identitását, a transznacionális irodalom mibenlétét a következőképpen igyekszik megragadni – többnyire negatív állításokkal: „A transznacionális [irodalom] nem szinonimája a multikulturális irodalomnak. Ahogy nem szinonimája a globális vagy világirodalomnak sem. Jelen kötet szövegei a transznacionális irodalmat inkább azáltal határozzák meg, milyen alakzatokat használnak, miként nyilvánulnak meg az időről, és hogy olyan teret hoznak-e létre, amely nem hivatkozik nosztalgikus módon a nemzetre, ám egy olyan jövőbeli térre sem, amely mentes a nemzetektől.”³²

„A transznacionális emlékezet fogalma [...] egyszerűen arra utal, hogy a múlt értelmezése, megőrzése és átadása feletti társadalmi küzdelmek tere túllép a nemzeti és állami határokon. Mindez azért is lényegbevágó, mert a helyi gyakorlatokat is ebben a térben végzik,

²⁸ A transznacionalitást tárgyaló további irodalomhoz lásd BASCH – GLICK SCHILLER – SZANTON BLANC szerk. 1994; APPADURAI 1996; GLICK SCHILLER 1999; GOLDIN 1999, 1–11. PATTERSON 2008, 1.

²⁹ GILROY 1993, 6–7. – Idézi: PATTERSON 2008, 1.

³⁰ SINGH–SCHMIDT 2000, viii, 17. – Idézi PATTERSON 2008, 1.

³¹ PATTERSON 2008, 1. – Saját fordítás: V. E.

³² KOUNDOURA 2012, 5. – Saját fordítás: V. E.

azaz meghatározó szerepe nem merül ki abban, hogy a világ egyre több részén egyre többen foglalkoznak valamilyen értelemben a holokauszttal. Sokkal többről van szó. Nevezetesen arról, hogy a helyi-nemzeti politikai gyakorlatok nem értelmezhetők anélkül, hogy e transznacionális teret figyelembe ne vennénk” – írja Zombory Máté „Tér-idő történelem. Holokauszt-emlékezet és transznacionális politika” című tanulmányában, amely az általa is szerkesztetett *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezettörténete* című kötet nyitószövegeként szerepel.³³

Az *In the Shadows of Memory* kötet szerkesztői már a transznacionalitás fogalmát használják, amikor kijelentik: „Természetéből adódóan a harmadgeneráció transznacionális megközelítést igényel. A holokauszt után a túlélők Európából a világ minden szegletébe emigráltak. A legnagyobb részük Izraelbe ment, a második legnagyobb Észak-Amerikába, illetve kisebb csoportok Latin-Amerikában, Ausztráliában és Dél-Afrikában telepedtek le. Kevesebben vannak azok, akik Európában maradtak, ahol a második világháborúról folytatott nemzeti vitákkal találták szembe magukat. A világ más részein a túlélők egyre gyarapodó zsidó közösségeknek lettek tagjai például az Egyesült Államok központi helyein vagy apróbb közösségekbe lehettek lelket, például Melbourne-ben. Két nemzedékkel később tehát túlélők unokáival találkozhatunk szerte a világon.”³⁴ Az ausztrál szerzőhármás itt reflektál a holokauszt után Kelet-Európában maradó túlélőkre, ám csupán annyit jegyez meg róluk, hogy kevesen vannak, és a kötet többi részében nem is kerülnek szóba.

Ahogy a klasszikus holokausztirodalom, úgy tehát az utógenerációk irodalma (itt: holokausztemlékezet-irodalom) is kezdettől fogva transznacionális. Valójában még inkább az, hiszen a tömeges elvándorlás, amelyet a túlélők kezdtek meg, a következő generáció tagjainak születésével nem csillapodott, hanem egyre inkább szerteágazott. Azokon a közép- és kelet-európai országokon túl, ahol a holokauszt eseményei valójában történtek, földrajzilag egészen távoli helyek kapcsolódtak be óriási lendülettel a holokauszt utóéletébe, -emlékeze-

³³ ZOMBORY 2014, 9.

³⁴ JILOVSKY–SILVERSTEIN–SLUCKI 2016, 7.

tébe és a holokauszt utáni művészetbe.³⁵ Nem csupán a kézenfekvő módon ideértendő Izrael, de az amerikai kontinensnek megannyi szeglete: az Egyesült Államok, Dél-Amerika és Kanada is otthona lett a főként Kelet-Európából származó túlélőcsaládoknak, ezáltal pedig a másod- és harmadgenerációs holokausztemlékezet-irodalomnak (és más művészeti ágaknak) is. Ahhoz, hogy ezt transznacionálisnak tekintse a szakirodalom, nem kell komparatív vizsgálatokhoz folyamodnia, hiszen egy-egy ilyen mű önmagában is több nyelvhez és kulturális közeghez tartozik; Kelet-Európa immár mintegy az amerikai kontinensre átmenekítve jelenik meg. Az *I Was a Child of Holocaust Survivors* látványos példája ezeknek a jelenségeknek.

A már Torontóban született főszereplő, akinek lengyel-zsidó szülei a bergen-belseni koncentrációs tábor helyén kialakított menekült-táborban találkoztak, majd 1948-ban Kanadába emigráltak, egyszerre a kelet-európai, a zsidó és a kanadai kultúra, illetve a lengyel, jiddis és angol nyelv közegében nő fel. Amikor a kötetben felmerül a nyelv kérdése, azt írja: „a jiddis volt az otthonunk” [„Yiddish was our home.” (62.)].³⁶ Ezáltal nem csupán a család tagjainak egymás között használt kommunikációs eszközét nevezi meg, de azt is érzékletesen megmutatja, az otthont – kiváltképp a kivándorlók speciális körülményei között – nem feltétlenül földrajzi terek és nemzetek függvényében lehet meghatározni. Erről ismételten eszünkbe juthatnak Kertész mondatai, aki saját otthonát így definiálja: „....a magyar nyelv, amelyben élek.”³⁷

Eisenstein könyvében azonban a nyelv sem állandó és egyértelműen körülhatárolható. „Nem emlékszem, hogy hallottam volna az angol nyelvet, mielőtt iskolába mentem” – írja. „Ahogy a szüleim angol szókincse nőtt, úgy illesztették be ezeket a szavakat a jiddisbe,

³⁵ A következő, III. fejezetben tárgyalom azt, hogyan helyeződött át a holokausztemlékezet centruma Kelet-Európából Észak-Amerikába, és hogy Kelet-Európa országai miként váltak a nyugati diskurzusban pusztán a traumatikus múlt emlékét őrző, szinte mitikus (zarándok) helyé, amely nemcsak térben, de időben is a távolba vész.

³⁶ Ennek vizuális reprezentációja a 10. oldalon látható rajz, amelyen a fiatal Bernice egy jiddis szavakból épített domb/szikla tetején ücsörög.

³⁷ KERTÉSZ Imre, „Előszó”, in KERTÉSZ 2001, 7.

jöllehet, abban az időben én ezt egyetlen harmonikus nyelvként érzékelttem.” (62–63.)

Hasonlóan elmosódó nyelvhatárok tapasztalatáról számol be George Steiner, amikor a *Bábel után* első részének *Nyelv és gnózis* című fejezetében azt írja: „Semmiféle emlékem sincs arról, hogy mi lehetett az első nyelv, amelyen megszólaltam. Amennyire megállapíthatom, az angol, a francia és a német nyelvet egyformán bírom. [...] A többnyelvűség természetes létállapotom [...]. Fel sem tűnt, olyannyira megszoktam, hogy édesanyám a mondatot más nyelven fejezi be, mint amelyen elkezdte. Mi több, otthoni beszélgetéseink nemcsak mondaton belül voltak interlingválisak, hanem gyakran maguk a megszólalók is különböző nyelveket használtak. [...] Ez a poliglott mátrix egyáltalában nem a véletlenszerű családi viszonyokból következett. A közép-európai zsidó humanizmus félelmetesen bonyolult és sokrétű világnézete nyomta rá általa a bélyegét identitásomra, miveltem értelmezésére. Magától értetődött, hogy a nyelv szabad választás dolga – az öntudat centruma kialakításának egymástól eltérő, de egyformán adott lehetőségei között.”³⁸

Aharon Appelfeld az *Egy élet története* című, eredetileg 1999-ben héberül megjelent önéletrajzi regényében is folyamatosan visszatér a nyelvváltás, -keveredés, -tanulás és -felejtés momentumaihoz, amelyek alapjaiban határozták meg a családdhoz és a világhoz fűződő viszonyát, identitását és később írói munkásságát. A négy nyelv összefonódásából születő speciális családi kommunikációt, valamint az azt alkotó elemek sajátos érzelmi színezetét a következőképpen jellemzi Appelfeld: „Anyanyelven a német volt. Anyám szerette és ápolta ezt a nyelvet. Szavai úgy csilingeltek, mint az egzotikus üvegharangok. Nagyanyám jiddisül beszélt, ennek más volt a hangzása, vagy inkább az íze, mert mindig a szilvabefőttet juttatta eszembe. A cseléd lány a mi szavainkkal és nagymama szavaival kevert rutén nyelven beszélt. [...] Volt még egy nyelv, melyet nem használtunk otthon, de gyakran lehetett hallani az utcán: a román. [...] Négy nyelv vett körül minket, furcsán kiegészítve egymást éltek bennünk. Ha az ember németül beszélt, és nem jutott eszébe a megfelelő szó, kifejezés vagy közmondás, jiddisre vagy ruténre váltott. Hiába igyekeztek a szüleim

³⁸ STEINER 2005, 100–101.

megőrizni tiszta németségüket, feltartóztathatatlanul nyomultak be beszédünkbe a minket körülvevő nyelvek szavai. A négy nyelvből egy árnyalatokban, ellentétekben, humorban és szatúrában gazdag, közös nyelv lett, melyben jelentős helyet kaptak az érzelmek, a finom rezdülések, a képzelet és az emlékezet.”³⁹ Amikor édesanyjáról és a zsidó szokásokról (itt éppen a szombat fogadásáról) emlékezik meg, az ősök nyelvének a gyermeki nézőpont segítségével transzcendens jelentőséget tulajdonít, amely nem csupán az emberek közötti, de az Istennel folytatott kommunikációt is elősegíti. „Anyá valamiért mindig elszomorodik a szombati asztal mellett. Néha úgy érzem, régen tudott Istennel beszélni a saját nyelvén, mint nagypapa és nagymama, de valami félreértés miatt elfeledte azt a nyelvet. Ez szomorítja el péntek esténként.”⁴⁰ Saját héber nyelvtudásának hiányára reflektálva az alábbi következtetésre jut: „Megpróbálok elkapni egyet abból a rengeteg szóból, melyekkel az emberek Istenhez szólnak, de semmit sem értek. Már világos: néma vagyok.”⁴¹ Miután az elbeszélő bujkálva túléli a háborút, szembesül vele, hogy egész családját meggyilkolták a holokauszt során. Később úgy dönt, hogy alijázik, azaz kivándorol Izraelbe. Itt egészen más státusza lesz számára a héber nyelvnek, amelyet Eliezer Ben Jehuda kezdeményezésére újraélesztenek a 19. század végén; immár nem az Istenhez intézett beszéd médiuma, hanem a hivatalos kommunikáció kötelező eszköze. „A hajón, majd később az atliti táborban, ahová a britek internáltak minket, megtanultunk néhány héber szót. Egzotikusan hangzottak, de nehéz volt kiejteni őket. Nem volt bennük semmi melegség, a csengésük nem ébresztett semmilyen asszociációt, mintha a minket körülvevő homokból születtek volna. Ami még rosszabb volt, parancsszavaknak tűntek: dolgozz, egyél, takaríts, aludj, mintha katonák nyelve lett volna, melyen nem is lehet csendesén beszélgetni. A kibucokban és az ifjúsági falvakban erőszakkal ránk kényszerítették a nyelvet. Aki az anyanyelvén beszélt, azt megszidták, kiközösítették, sőt néha meg is verték.”⁴² Az én-elbeszélő mégis elhatározza, hogy nem csupán megtanul héberül beszél-

³⁹ APPELFELD 2005, 103.

⁴⁰ Uo., 16.

⁴¹ Uo., 18.

⁴² Uo., 103–104.

ni, de olyannyira a magáévá teszi, hogy szépirodalmi alkotásait is ezen a nyelven írja: „Éveken át küzdöttem, hogy elsajátítsam és anyanyelvemmé tegyem a hébert. Ez az asztalomon heverő, elsárgult napló a tanú rá. Nem kell grafológusnak lenni ahhoz, hogy az ember lássa a zavarodottságot, az irányvesztést. Nemcsak héberül, hanem az anyanyelvemen is kiáltóak a helyesírási hibák. Minden betű törésről és bánatról árulkodik, de nem a tudatosság hiányáról.”⁴³

A Manhattanben felnövő, másodgenerációs túlélő és bevándorló Helen Epstein *The Long Half-Lives of Love and Trauma* című memoárjában arról számol be, mennyire különös volt számára, hogy amikor életében először szülőhelyére, Prágába látogatott, vadidegenek szájából hallotta vissza azt a cseh nyelvet, amelyet korábban csak szűk családja intim, közös nyelveként ismert. A visszatérést Csehországból Amerikába – a nyugati diskurzusra igencsak jellemző módon – ahhoz hasonlíja, mintha a világuőrből tért volna vissza a Földre: „A beszélt nyelv számomra ingatagnak tűnik. Négy nyelven beszélek, és mindegyiken külön személynek érzem magam. Az anyanyelvem a cseh, és amikor azt beszélem, regresszállok. Miután Prágában voltam pár napig, és hazajöttem Massachusettsbe, olyan érzésem támadt, mintha a világuőrből térnék vissza a Földre.”⁴⁴ Epstein mondatai rávilágítanak, mennyire sokrétűen fűződik össze tér és idő a másodgenerációs bevándorlók tudatában, és ehhez hasonlóan az Amerika-centrumúvá váló holokausztdiskurzusban és -irodalomban is.

Thomka Beáta *Regénytapasztalat* című monográfiájában a poszt-migráns irodalom összefüggérendszerében említi a nyelvváltás gesztusát, és felhívja rá a figyelmet, hogy az ehhez vezető folyamat gyakran külső kényszer hatására kezdődik meg, és traumatikus tapasztalatokhoz kapcsolódik. A holokausztemlékezet irodalmánál kétségkívül erről van szó. „A nyelvváltás a migráns írók azon régebbi nemzedékei számára megrendítő, akik üldözötként vagy kényszerűségből váltak menekültté. A nyelvmegtartás és a nyelvváltás alternatívái közötti döntés tehát egyénenként és korszakonként változó, és nem független az alkotói életkortól, a külső körülményektől és a művészi szándéktól. A második nyelv nem feltétlenül beleszületés, hanem benne fejlődés

⁴³ Uo., 105.

⁴⁴ EPSTEIN 2019, 15. – Sajtát fordítás: V. E.

következtében válik sajátjává. E tényhez negatív módon is viszonyulhat az alkotó, ám helyzeti előnyként is megélheti azt” – írja.⁴⁵ Eisenstein kötetét éppen a nyelvmegtartás és a nyelváltás határán helyezhetjük el. Angolul írt szövegében gyakran bukkannak fel – hol reflektáltan, hol reflektálatlanul – jiddis szavak és kifejezések, ezek pedig időnként összekeverednek vagy kölcsönhatásba lépnek egymással a retrospektív gyermeki nézőpontban. Erre példa az alábbi szöveghely, amely magyar nyelvre csak igen nehézkesen volna átültethető:

„The primary residence of Yiddish in our home managed to affect my relationship to English after I began to go to school. Example: Imagine that you’ve gone on holiday, a stranger in a strange land. You’re all dressed up – *fartrasket* – ready to go out for an evening of exploration. [...] Then you realize that you have *fargessen* (forgotten) to take your cellphone with you, having left it in your *farkrimmt* (crowded) hotel room, and you start to feel the whole holiday is *farkuckt* (screwed up). [...] All is *farfolen* (lost). The day is *fertig* (finished) and you lie down in a *farkrimmt*, *farsh tinkener*, *farkuckt* ditch by the side of the road.

Farshtaist? Understand?

With its syllabic repetitions, Yiddish often rattled the way I heard English when it was being spoken. [...] [S]tart to speak and then sneeze at the same time. Try it: far-fetched, far-flung, far be it, forspent, foreshadow, for shame, furnish (could be confused with *gornisht*, nothing), forlorn, forbidden, foreplay, furtive (often confused with *fertig*), and fermented – one of my favourites because it sounds as if it should mean something that was intended to be, as in fate.” (63–64.)

Az idézett szövegrészletben a már felnőtt elbeszélő visszaemlékezik, miként hatott a családja körében használt jiddis a születésétől fogva otthonául szolgáló Kanada hivatalos nyelvének befogadására. Példákat hoz arra, a „far” előtag milyen gyakran jelenik meg negatív kon-

⁴⁵ THOMKA 2018, 35.

notációjú jiddis szavakban, és hogy ez a nyelvi ösztön miképpen működött – jóllehet, félrevezető módon – a fiatal Bernice számára az angol nyelv percepciója során. Olyan angol szavakat és szókapcsolatokat sorol fel, amelyek kiejtésben hasonlóan hangzanak, mint a „far” kezdetű jiddis szavak, és érzékelteti, miért tulajdonított ezeknek saját nyelvhasználatában és -megértésében többletjelentést.

Thomka a következőképpen látja a kontinenseken átívelő migrációk hatását napjaink irodalmára, legfőképpen a regény műfajára: „A világméretű migrációk és a transzkulturális folyamatok új kihívásokat jelentenek a regény számára. A műfaji tradíciókhoz viszonyítva jóval elterjedtebb az elbeszélők nyelv váltása, az öröklött nemzeti nyelvek mellett a választott nyelvi közegek alternatívája. A kettős vagy többes kötődések bizonyos kapcsolatokat fellazítanak, másokat megerősítenek. Az új környezetbe, más kontinensre vetődő alkotók új irodalmi és nyelvi viszonyrendszerbe kerülnek, ahova az anyanyelvet nem, az öröklött kultúrát viszont magukkal viszik, és e komponenssel bővítik a befogadó irodalmak szellemi együttesét.”⁴⁶

Thomka a posztmigráns irodalmat tárgyaló fejezetben, Martine Laval írását idézve, külön kitér a Brit Birodalom egyik egykori részének, Kanadának a speciális helyzetére: „A tágas és látszólag üres Kanada idővel leválik Angliáról és az Egyesült Államokról. Írói, akik rendszerint máshonnan származnak, saját hiteles azonosságtudatuk megalkotásán fáradoznak.”⁴⁷ Laval felsorolásában, amelyben többek között Sri Lankáról, Indiából, Argentínából és Szerbiából származó, torontói illetőségű szerzők bukkannak fel, a lengyel-zsidó szülőktől származó, rögtön az emigráció után születő Eisenstein is helyet kaphatna.

Kanada

Eisenstein kötetét, amiként a benne tárgyalt gyermekkorát is, nagyban meghatározza az otthonául szolgáló Kanada és a szülők által hátrahagyott, ám más formában újra megtalált kelet-európai zsidó közeg kettőssége. Adara Goldberg *Holocaust Survivors in Canada: Exclusion,*

⁴⁶ Uo., 14–15.

⁴⁷ LAVAL 2006. – Idézi: THOMKA 2018, 23.

Inclusion, Transformation, 1947–1955 című monográfiájában behatóan elemzi a kanadai zsidóság helyzetét a 20. század első felének különböző migrációs hullámain keresztül. Goldberg azt állítja, „[a] kanadai zsidóságot drámai mértékben átformálta az 1947 és 1955 között az országba érkező több mint 35 000 holokauszt túlélő és hozzátartozók”.⁴⁸

Közéjük tartozott az elbeszélő Bernice családja is, akik egyenesen a bergen-belseni menekülttáborból érkeztek az óceán túloldalára. „A szüleim 1948-ban keltek útra Kanada felé, miután három évet töltöttek Bergen Belsenben. Két évvel később a nagyszüleim is megérkeztek Torontóba, őket pedig a nagynéném és a nagybátyám követte immár a fiukkal, Michaellel együtt” – írja Eisenstein. (136.) Magyarázatként hozzáfűzi: „Egyikük sem vette még csak fontolóra sem, hogy visszatérjenek Lengyelországba. Jóllehet, a háború véget ért, az ország még mindig veszélyes a zsidók számára.” (136.) Lengyelországhoz és általában Kelet-Európához évtizedekkel később is hasonló gondolatokat társít az észak-amerikai posztmigráns diskurzus: a fenyegető, távoli, veszélyekkel teli hely képzetét. A kortárs Amerika (és Kanada) ezzel szemben biztonságos menedékként tűnik fel.

Goldberg, miután azt elemzi, a 20. század első évtizedeinek erősen antiszemita légköre és külpolitikája milyen nagyban korlátozta Kanadában az országba befogadott zsidók számát, leírja, miként alakult át a helyzet a második világháború utáni években: „A holokauszt túlélők, akik 1947 és 1950 között érkeztek Kanadába, kedvezményezettjei voltak annak, hogy éppen akkor módosították a szigorú és diszkriminatív törvényeket, amelyek korábban megakadályozták a kétségbeesetten menedékjogért folyamodó európai zsidó menekültek befogadását az országba az 1933 és 1947 közötti időszakban. Ez a csoport volt tehát az első jelentős menekülthullám az 1920-as éveket követően. Az újonnan érkezettek első látásra homogén társaságnak tűntek. Túlnyomórészt lelkes és egyedülálló vagy éppen alakuló friss családok tagjai voltak ezek a fiatalok, hűen tükrözve a túlélők számára kialakított menekülttáborok lakosságát.”⁴⁹

⁴⁸ GOLDBERG 2015, 2. – Saját fordítás, V. E.

⁴⁹ Uo., 72–73.

Az érkező túlélők, noha a kanadai állam igyekezett elősegíteni az asszimilációjukat, inkább egymás között maradtak és kialakították saját otthonos mikrotársadalmukat. Goldberg is megjegyzi, hogy a tárgyalt időszakban „minimális interakció volt a túlélők és a nem-zsidó kanadaiak között”.⁵⁰ Az újonnan érkezőket a *greeners* ('zöldfűlű') gúnynévvel illették mind a tősgyökeres kanadaiak, mind a korábban letelepedett zsidó bevándorlók. Eisensteinnél frappáns választ is kapunk a kifejezés eredetére: a kanadai hatóságok emberei az elbeszélő szerint zöld festékekkel permetezték be az országba érkezőket, így Eisenstein szüleit is, hogy könnyebben azonosíthassák őket. A kötet egész bevezetőjét szentel a kifejezés keltette asszociációk költői leírásának.⁵¹

Adara Goldbergnél olvashatunk arról is, miként töltötték – igen-csak korlátozott – szabadidejüket a bevándorló túlélők, és azt is pontosan behatárolja, a város mely részein alakultak ki az új zsidónegyedek: „[A] menekülttáborokból érkezők gyakran látogattak akkoriban kialakított *túlélőklubokat* [...], kevés szabadidejüket az ország különböző részein élő *zöldfűlű*-társaikkal töltötték, akikkel összegyűltek, hogy együtt ünnepeljenek vagy csak kártyázzanak egyet. Más újoncok inkább a bevándorlónegyedekben találkoztak egymással, mint a montreali *Main* vagy a *Plateau*, illetve a Torontó belvárosában lévő *College Street* és *Spadina Avenue* környéke.”⁵² Ez utóbbiban lakott és élt társasági életet az Eisenstein család is.

Figyelemre méltó, hogy amikor Bernice saját életút-narratívája kezdeteként leírja, mikor és hol született, nem csupán a szülővárosát nevezi meg, hanem térképészeti pontossággal meghatározza a konkrét városnegyedet is. „1949 októberében születtem Toronto belvárosának Kensington Market nevű városrészében, melyet a Spadina Avenue, a város egyik észak–dél irányú útöve határol. A tőle nyugatra lévő utcák – Augusta, Kensington, Baldwin, Nassau, Oxford – szűk utcácskákból és szorosan egymás mellé pakolt házikókból álló labirintust képeznek. A 20. század első évtizedeiben kelet-európai zsidó bevándorlók érkeztek ide, és alakították ki első otthonaikat. [...] A háború után helyet szorítottak a menekültek következő hullámának, akik

⁵⁰ Uo., 65.

⁵¹ Lásd EISENSTEIN 2006, 40.

⁵² GOLDBERG 2015, 64..

átültették ide a végül gyökeret vert *stetl* életet is.” (56.) Egyértelmű, hogy az elbeszélő számára a környék nem pusztá lakóhely, hanem intim, biztonságos közeg. „A Kensington Market az én bébisitterem” – írja az 57. oldalon.

Az elbeszélésben gyakran előkerül az egyszerűen „The Group”-ként [A Csapatként] aposztrofált, kizárólag európai bevándorlókból álló társaság, akik a szülők szinte egyedüli szociális közegeként funkcionálnak. „A szüleim baráti köre – a Csapat – állandóan együtt volt: szombat esténként römiztek és pókereztek, nyári hétvégéken pikniktek a parkban, bar-micvókon, esküvőkön, körülmetélési szertartásokon ünnepeltek, ebédeltek, teáztak, játékonysági bálakat szerveztek, nyaraltak – amit csak lehet, azt együtt csinálták. Mind ismerték egymást Európában. A legtöbben azokból a városokból származtak, mint a szüleim, vagy csak a környékről, de mindegyiküket ugyanaz a múlt kapcsolta össze; egyazon történelmen osztozott a túlélőknek ez a töretlen lánc. [...] Olyan szoros kapocs tartotta őket össze, amihez semmilyen viszony nem hasonlítható, néha úgy tűnt, még a saját gyerekeikhez fűződő sem.” (157–158.) „A szüleimet és a barátaikat elválaszthatatlanul összekötötték a közösen megélt múltbéli események és a jövő, amit építeni jöttek.” (167.) Az elbeszélés tér-idő-viszonyrendszerében Kelet-Európához egyértelműen a múlt, Kanadához pedig a jövő kapcsolódik: az *óhaza* és az *új föld* kettőse a meghatározó.

A másodgenerációs tapasztalat igen különleges ebben a speciális közegben. Mivel Toronto többi részétől jóformán elzárt mikrotársadalomban nő fel, Bernice bizonyos mértékig kívülállóvá válik az országban, ahol született, ráadásul olykor még a szülei hermetikusan elzárt közösségéből is kiszorul, amelyet éppen az a túlélő tapasztalat tart össze, amellyel a holokauszt után született gyermek nem rendelkezik. A vele járó traumától viszont – mint tudjuk – mégsem mentesül teljes mértékben. „A szüleim és a barátaik amint az új földre érkeztek, nem is gondolták, hogy a múltjuk láthatatlan árnyékot vet majd az új életekre, amelyeket a világra hoznak” – írja Eisenstein. (72.)

Eva Hoffman a *visszatérések* jelentőségét hangsúlyozza a háború utáni zsidó művészetben, amikor azt állítja, hogy az emlékezet korában „a *visszatérés* lassan kialakítja a saját irodalmát; egy korpuszt, ami olyan jólismert szerzők esszéitől, mint Aharon Appelfeld [...] olyan nagyszerű fikciós kísérletekig terjed, mint Jonathan Safran Foer *Minden*

Vilángoja”.⁵³ Hoffman itt teszi azt az előző fejezetben idézett megállapítást, miszerint Lengyelország ezekben a művekben csupán a *hiány* és a *semmi* megtestesítőjeként tűnik fel.⁵⁴ Ezeknek a visszatéréseknek az úticéljai egyrészt az elvándorolt túlélők családjának kelet-európai szülőfalui, -városai, másrészt a holokauszt emlékezhelyei lehetnek: a gettók vagy a munka- és haláltáborok földrajzi terei. A holokauszt utáni posztmigráns narratívákban ez a kettő jellemzően nem is különül el igazán egymástól.

Eisensteinnél is találunk példát effajta fordított zarándoklatra – Auschwitzot ironikusan Szentföldként aposztrofálja az elbeszélés –, amelynek során az emblematikus lengyelországi helyszín nem csupán a pusztulás megtestesítőjévé, de valódi szomatikus tüneteket produkáló mérgező/démoni erővé válik. „2002-ben anyám és testvérem, Michael elhatározták, hogy befizetnek egy csoportos utazásra vissza a Szentföldre, vissza Auschwitzba. [...] Mind büszkék voltunk anyámra, amiért eltökélte, hogy visszatér.” (112) „Aznap éjjel anyám nagyon megbetegedett. Az öcsém elmesélte, mennyire megrázta, hogy ilyen állapotban látta anyánkat, és rájött, hogy hiba volt visszahozni erre a helyre, ami annyi kárt okozott benne korábban.” (113.) A túlélők holokausztmemóriáinak előtérbe kerülésével járó fizikai szimptómák az *I Was a Child...-ban* többször is megjelennek, hangsúlyozva, hogy a túlélő nemzedék traumája nem csupán megfoghatatlan, a háttérben megbújó kísérője, hanem látványos testi tünetekben is megnyilatkozó, integráns része a családok életének. A jelenséget Shoshana Felman retraumatizációnak nevezi. Felman a testi tünetekben manifestálódó traumát a tanúságtétel legautentikusabb formájaként tartja számon, ugyanis a tanút szerinte máskülönben korlátozza a narratívák befolyása és a verbalitás, mindenekelőtt a jogi nyelv korlátai.⁵⁵

⁵³ HOFFMAN 2005, 203–204. Foer itt említett regényére és ezáltal a visszatérések jelentőségére a harmadik generáció irodalmában a III. fejezetben fogok kitérni.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Lásd FELMAN 2002. Az elmélet alapos kritikájáról lásd: ZOMBORY 2019b.

„A mi saját kis stetlünk”

A holokausztirodalom minden nemzedékének egyik központi témája a saját zsidó identitásuk mibenléte. A származáshoz, a valláshoz, a tradícióhoz és a kulturális örökséghez fűződő viszony a lehető legkülönbözőbb formákat ölti eltérő helyekről jött és más-más országokban letelepedett szerzőknél, akár családon belül is. A holokauszt általában cezúrát jelent abban, miként tekint a zsidóság saját magára, ám világszerte egészen más irányokba mozdul ez az önpercepció. Míg a Kelet- és Közép-Kelet-Európában maradt zsidóság többnyire a fenyegetettség és szegény érzete, valamint a 20. század második felének politikai rendszereinek elhallgatáspolitikái és az időről időre újjáéledő, de meg soha nem szűnő antiszemitizmus miatt inkább a teljes asszimilációt választja, és gyakran az érintett gyerekek előtt is titokban tartják a származásukat, addig az elvándoroltaknál egészen más mintázatok alakulnak ki, amelyeket nagyban formál a befogadó ország kultúrája és politikája, valamint az ott kialakított mikrokörnyezetük. Izraelben például mi sem természetesebb, mint zsidónak lenni; a származás ott, ha egyáltalán szóra érdemesnek találják, inkább büszkeség tárgya. Az identitást befolyásoló tényezők más léptékűek; a vélt vagy valós különbségek inkább olyan tényezők mentén alakulnak ki, mint az országba érkezés időpontja vagy a vallásosság mértéke. Az Észak-Amerikába emigrált családoknál is úgy tűnik, jóval kevésbé problematikus a zsidó származás kérdése, mint a szülőföldjükön maradt társaiknál. Akármennyire élénk volt is az antiszemitizmus Kanadában vagy az Egyesült Államok bizonyos részein, az ott letelepedett zsidók többnyire a városoknak azokra a részeire költöztek, ahol szintén bevándorló zsidók éltek. Elsődleges közegük tehát ez az otthonosabb mikrokörnyezet volt, nem pedig a befogadó ország társadalma és kultúrája, amelynek kezdetben többnyire nem is beszéltek a nyelvét. Gyermekük, akik ha nem is az adott állam polgáraiként születtek, sokkal inkább integráns részévé váltak a társadalomnak; szocializációjuk és iskolai oktatásuk során elsajátították az ottani nyelvet és szokásokat. Az asszimilációnak ezen az eltérő fokán természetes, hogy más viszonyuk lett a származásukhoz, mint első generációs bevándorló és túlélő szüleiknek. A zsidó identitás kérdése azonban a második nemzedéknél ilyen esetekben elválaszthatatlanul összekapcsolódik a hátrahagyott

szülőfölddel és nyelvvel (vagy nyelvekkel), valamint a szülők által képviselt kultúrához és tradíciókhoz fűződő viszonnal.

Eisenstein is hasonló, a kanadai kultúrával alig-alig érintkező, zárt világgént írja le gyermekkorának környezetét, a torontói Kensington Market városrészt, ahová az egész kiterjedt család követte Bernice szüleit, miután ők megvetették ott a lábukat. (Mind a nagynéni és nagybácsi, mind a nagyszülők holokauszt túlélők.) A családi közelséget egészen az extremitásig fokozza a tény, hogy Regina (Bernice édesanyja) és húga, Jenny egy fivérpárhoz mentek feleségül. A narrátor úgy hivatkozik a családtagok és a más kelet-európai zsidó ismerősök közelsége által meghatározott lakhelyre, mint *a mi saját kis stettünk*.

Bernice önelbeszélésében alapvető szerepet játszik a zsidóság. A saját világára jövetelére is annak kontextusában hivatkozik, mivel jom kippurkor, az engesztelés napján született, a zsidó vallás egyik legnagyobb ünnepén. Felnővekedésének folyamatát azonban inkább enyhé eltávolodásként írja le a vallástól és a hagyományoktól, legalábbis a szülők és még inkább a szigorú kóser konyhát tartó nagyszülők nemzedékéhez képest. Ezt a folyamatot legjobban az a történet mutatja be, amelyben a tinédzserkoruk elején járó Bernice és unokatestvére, Michael egy nyaralás alkalmával új barátokra tettek szert. „Amint Michael beszámolt a szüleinek a pajtásainkról, a nyári nyugalomnak vége szakadt, és hirtelen mindenki zaklatott lett. Az új haverjaink nem voltak zsidók, és ez a tényező, ami nekünk egyáltalán nem jelentett semmit, úgy tűnik, a nagyszüleimnek, a nénikémnek és a bácsikámnak a világot jelentették.” (142.) Az anekdota azért is érdekes, mert nem csupán az elbeszélő személyes tapasztalataira reflektál, hanem – Michael és a többi családtag jelenléte miatt – a generációk közötti feszültségre hívja fel a figyelmet.

Az ezt követő szövegrész arra világít rá, hogy a túlélők számára mennyire elválaszthatatlanul összekapcsolódik a zsidó származás kérdése és a holokauszt: „Másnap a nagynéném ágyban maradt; sápadt volt és nagyon betegnek érezte magát. Michael és én beszélünk hozzá, miközben egyáltalán nem értettük, mi rosszat csináltunk. A nagynéném akkor egy levegővel elkezdett Auschwitzről, a pogromokról és Hitlerről beszélni, majd közölte, hogy apukám jönni fog, hogy hazavigyen a nyaralóból.” (142.) A nagynéni reakciójához később az alábbi magyarázatot fűzi az elbeszélő: „A háború után az európai zsidóság

veszélyeztetett fajjá vált, és tragikus módon a nagynéném túlságosan is tisztában volt azzal, miféle védekezésre van szükség ahhoz, hogy biztosítsuk a génállomány megőrzését és továbbörökítését.” (143.)

Kettős örökség – kulturális és családi dialógus a túlélők nemzedékével

Eisenstein kettős kapcsolódását a túlélők nemzedékéhez látványosan példázza az *I Was a Child of Holocaust Survivors*. A soá után született szerzők önéletrajzi narratíváiban központi jelentőségű az ott-nem-lét ambivalens szituációja. Ez a hiánytapasztalat összetett morális-esztétikai kérdéssé válik akkor, amikor az utógenerációk alkotnak (részben vagy egészen) holokausztról szóló műveket. Azt a problémát, hogy írhat-e olyan a holokausztról, aki nemcsak hogy nem élte át az eseményeit, de még csak nem is volt a világon megtörténtekükkor, a másod- és harmadgenerációs alkotások gyakran úgy oldják fel, hogy valamilyen formában hivatkoznak a szemtanúk és túlélők által írt, dokumentumértékű szövegekre. Ez egyrészt tiszteletteljes főhajtás az áldozatok emléke és a túlélők szenvedése előtt, másrészt viszont körütekintő önlegitimációs gesztus. Annak, hogy milyen módon tudják felhasználni irodalmi, filmművészeti vagy más vizuális műfajok a túlélők nemzedékének írásos vagy képi dokumentumait, számtalan formája lehet.⁵⁶

Az Emlékezet Alapítóatyái

Az itt elemzett kötetnek nem csupán hivatkozási alapja, de egyik központi témája is a tanúságtétel-irodalom és a túlélő művészek kánonja. Saját küldetésének nehézségeit az alábbiakban ragadja meg az *I Was a Child...* narrátora: „Már az is elég bonyolult, hogy megtaláljuk a helyes szavakat arra vonatkozóan, hogy mire kell emlékeznünk, de ez

⁵⁶ A holokausztdokumentumok különböző kortárs irodalmi felhasználásmódjait a korábbiakban már megkíséreltem összegyűjteni, lásd például VIT-mos 2018.

még nehezebb, amikor minden szó az után sóvárog, hogy menedéket nyújtson és megőrizze az emlékét egy idős, éppen haldokló generációnak.” (55–56.)

A kötetet vizuálisan is a túlélők, valamint az áldozatok nemzedékének művészei és gondolkodói keretezik. A belső címlap előtti oldalon található egész oldalas rajzon (3. ábra) ötszögű asztalt láthatunk, melynél a következők foglalnak helyet: az Auschwitzban meggyilkolt német-zsidó származású expresszionista festő, Charlotte Salomon, a galíciai születésű író-képzőművész, Bruno Schulz, akivel egy náci pisztoly végzett, a német-zsidó származású, majd Amerikában letelepedő író-filozófus, Hannah Arendt, a máramarosszigeti tanúságtevő, Elie Wiesel és a szintén a holokausztirodalom legismertebb alakjai közé tartozó olasz zsidó író, Primo Levi. Mindegyikükhöz képregényekből ismert beszéd-buborékok tartoznak, amelyekben az adott szerző egy-egy jellemző mondata olvasható. Az ötszög közepén különböző társasjátékok kellékeire emlékeztető, egyetlen ponton rögzített nyíl helyezkedik el. Ez nagyjából az álló helyzetben tartott könyv tetőjén lévő Salomonra mutat, akinek megszólalását Eisenstein önéletrajzi kötetének a kiindulópontjaként is értelmezhetjük: „Először magadba – a gyermekkorodba – kell belépned, hogy képes legyél kilépni önmagadból.” (7.) A saját identitás kereséséről szóló *I Was a Child...* címében szereplő *child* ('gyerek') szónak ugyanis mindkét, egymáshoz szemantikailag igen közel eső jelentése hangsúlyos. A szónak az adott szöveggörnyezetben elsődleges konnotációja az 'utód, leszármazott' jelentés. Ezáltal kerül a kötet a másodgeneráció kontextusába, amelyből legfőbb kérdésfelvetései következnek, ezek pedig az elbeszélés jelenére, a narrátor felnőttkorára is ugyanannyira vonatkoznak. A gyerek szót emellett érthetjük úgy is, mint ami egyszerűen az adott ember életkorát jelöli. Erre az értelmezésre már a kötet borítóján szereplő rajz is bátorít, amely egy kislányt ábrázol: a fiatal Bernice-t. Az elbeszélés végig retrospektív jellegű, ám előfordul, hogy a felidézett történetfoszlányok már Bernice felnőttkorából (a válása, apja halála vagy gyermekei születése utáni időszakból) származnak, a kötetben található hol illusztráló, hol narratív jellegű rajzokon azonban kivétel nélkül gyerekként szerepel, változatlan öltözékben és frizurával. Termékeny feszültséget teremt az a vizuális-poétikai megoldás, hogy a kislányhoz kapcsolt szövegbuborékokban olvasható mondatok gyak-

ran egyértelműen a felnőtt elbeszélő tudáshorizontjából hangzanak el. Victoria Aarons szerint már a kötet borítóján tetten érhető ez a feszültség, ugyanis a gyerekként ábrázolt, kislányos ruhába öltöztetett, játékbabát szorongató Bernice arckifejezéséből tökéletesen hiányzik a gyermeki naivitás. „A tekintete egészen más történetet mesél” – írja Aarons, és ez a tekintet azért is lehet kifejezetten hangsúlyos, mert Eisenstein rajzain a fej aránytalanul felnagyított a test többi részéhez képest, és jobban kidolgozott, ezáltal pedig a befogadó figyelme rögtön az ábrázolt arckifejezésre irányul.⁵⁷

A ragaszkodás a gyermek elbeszélő alkalmazásához hangsúlyosá teszi, hogy túlélők gyermekének lenni egész életre meghatározó. Emellett visszautal a túlélők nemzedékének irodalmára is, amelyben igen gyakori poétikai megoldás a kiskorú narrátor alkalmazása, gondoljunk csak Kertész Imre *Sorstalanságára*, Aharon Appelfeld *Cili* című regényére vagy Benjamin Wilkomirski nagy botrányt kiváltó, *Töredékek* című fikciós művére. Miként Beate Müller rávilágít, a gyermek-elbeszélők (az egyértelmű életrajzi indokok mellett) azért is olyan gyakoriak a holokausztról szóló irodalmi művekben, mert különleges nézőpontjuk jól tükrözi az áldozatok kiszolgáltatottságát és a soá értetlenségét.⁵⁸

Sue Vice *Children Writing the Holocaust* című monográfiájában éppen ezt a jelenséget elemzi. Kötetének bevezetőjében arról ír, miként hatott rá a *Töredékek* vitatott fogadtatása, amely szöveget Vice – éppen a gyermeki nézőpont reprezentációja miatt – olyannyira hitelesnek érezte: „Emiatt a gyermeki perspektíva miatt döntöttem úgy, hogy a továbbiakban olyan, a holokauszt éveit tárgyaló beszámolókat elemzek, amelyek vagy gyermekektől származnak vagy gyermekekről szólnak. Tudni akartam, mennyire szokatlan a *Töredékek* reprezentációja a gyermeki sorsról a háború éveit alatt, és hogy mennyire szokatlan eszköznek számít a felborított kronológia és az egyszerű, gyermeki nyelv használata

⁵⁷ AARONS 2019, 172–173.

⁵⁸ Elhangzott Beate Müller *Child Figures and Imagined Communities in Holocaust Fiction* című előadásában a British Association for Holocaust Studies által szervezett *Narratives of the Holocaust* konferencián 2019 júliusában a Roehamptoni Egyetemen.

ennek a sorsnak az ábrázolásában.”⁵⁹ Eisenstein tehát azzal a döntéssel, hogy egyes szám első személyű elbeszélőjét vizuálisan is gyermekként ábrázolja, nem csupán a szüleihez fűződő viszonyát helyezi előtérbe, de folytatójává is válik egy olyan hagyománynak, amelyet az őt megelőző első és másfeledik generáció irodalma teremtett meg.⁶⁰

A holokauszt íróira azonban korántsem csupán irodalmi elődként vagy legitimáló eszközként tekint az elbeszélő. Folyamatosan hangsúlyozza, hogy szülei múltjához és ezáltal saját történetéhez, örökségéhez és identitásához sokkal inkább az olvasott könyvek és egyéb művészeti alkotások befogadása révén tud közel férkőzni, mint a közvetlen családi kommunikáció által. Az *I Was a Child...* tehát legalább annyira szól az első generáció kanonikus szerzőiről (és szerzőihez), mint a korábbi nemzedéket legegységelműbben képviselő szülőkről. A holokauszt alkotóinak tevékenysége, akiknek munkái a könyvespolcon sorakoznak, motiválja és inspirálja Bernice-t, hogy megértse, elfogadjja és verbalizálja a túlélő szülők által ráhagyott traumatikus örökséget. „Tényleg, úgy érzem magam, mint egy lázadó gyerek; oda akarok állni a szüleim elé, és azt mondani nekik: tessék, vigyétek, ez a tiétek, nekem nem kell. De csak fel kell néznem, és megpillantanom Primo Levit és Elie Wieselt, az Emlékezet Alapító atyáit (*Founding Fathers of Memory*) a legmagasabb polcra helyezve, hogy ráeszméljek, milyen bolond vagyok. Nézd, nekik min kellett átesniük, hogy megtalálják a megfelelő szavakat.” (53–54.)

Az alapító atyákként (*Founding Fathers*) aposztrofált intellektuális elődök és a valódi apához fűződő viszony együtt ábrázolása másutt is visszaköszön Eisenstein életművében. A *Correspondences* című, 2013-ban megjelent formabontó kötet, melyet a szintén kanadai Anne Michaels író nővel közösen jegyez Bernice Eisenstein, különös olvasási stratégiát igényel. A leporellóként széthajtható könyv egyik oldalán a *Rejtőzködő töredékek* című holokauszt emlékezet-regény szerzőjeként ismert Anne Michaels hosszú költeménye olvasható, amely

⁵⁹ VICE 2004, 1. – Saját fordítás: V. E.

⁶⁰ A *másfeledik generáció* azokra értendő, akik az esemény bekövetkeztekor már életben voltak, de túlságosan fiatal életkoruk miatt alig rendelkeznek róla saját emlékekkel. A jelenségre Susan Suleiman hívja fel a figyelmet monográfiájában, ahol egyben be is vezeti a fogalmat: SULEIMAN 2006, 179–180.



1. ábra. Bernice Eisenstein:
I Was a Child..., 82. old.

édesapja haláláról szól. A harmonikaszzerűen nyíló lapok másik oldalán 20. századi, főként zsidó származású alkotók és gondolkodók (többek között Paul Celan, Charlotte Delbo, Nelly Sachs, W. G. Sebald, Primo Levi és Albert Einstein) portréit láthatjuk, melyeket Eisenstein rajzolt, a képekhez pedig egy-egy pár soros idézet tartozik az ábrázolt művésztől/tudóstól. A különös kötetben párbeszédbe lép az apa elvesztése felett érzett gyász, valamint az intellektuális közegünket meghatározó korábbi nemzedékek és munkáik iránt tanúsított tisztelet és hála.

A szüntelen önreflexióra épülő kötetben, *I Was a Child of Holocaust Survivors*ben Eisenstein gyakran kitér az elbeszélés nehézségeire. Önmagával folytatott dialógusaiba lépten-nyomon bevonja íróelődjeit is, akik néha csak említés szintjén kapnak helyet az eszmefuttatásban, máskor viszont rajzokon megelevenednek, és a képregénykockákon szóba is elegyednek Bernice-szel. Amikor felmerül a kérdés, hogy milyen módon lehet írni a holokausztról, segítségül hívja azokat, akik nemcsak hogy jelen voltak szemtanúként, de irodalmi alkotásokat is létrehoztak róla.

„Vajon Elie Wieselnak volt holokausztszótára? Egy útmutató, ahonnan, ha elakadt, mindig kikereshetett egy-egy szót, mondjuk, hogy *krematórium*?” (54.) vagy: „Vajon ezek közül az írók közül bárki töprengett azon, hogy amit mondanak vagy leírnak, esetleg ízléstelen lehet?” (55.) – elmélkedik az elbeszélő, miközben implicit módon elénk tárja a másodgenerációs szerzők kétségeit az általuk át nem élt esemény reprezentációjának helyénvalósága felől.

A kötet egész fejezetet szentel az íróelődöknek és a klasszikus holokausztirodalomnak *The Meaning of Books* (A könyvek értelme) cím-

mel. Ezt megelőzi egy rajz, amelyet részleteiben a könyv elején, a címlapot követő oldalon is láthatunk. A képen a fiatal Bernice egy hatalmas könyvkupacon ül meztelenül, és a gondolatbuborék szerint azt fájlalja, hogy a szülei nem olvastak fel neki lefekvés előtt. A könyvek gerincén csupán a címeket olvashatjuk, a szerzőket nem. A kislány figurája az alatta tornyosuló könyvekhez képest aránytalanul kicsi: mind az átméretezés, mind a meztelenség a kiszolgáltatottságot hangsúlyozza: azt, hogy a személy akaratlanul is az itt megemlített alkotások és a bennük tárgyalt esemény hatása alatt áll. Victoria Aarons felhívja a figyelmet arra, hogy a meztelen gyermeket Auguste Rodin *Gondolkodójának* testtartásában ábrázoló



2. ábra. Bernice Eisenstein:
I Was a Child..., 88. old.

gesztus – amely póz a 10. oldalon is visszaköszön – „hangsúlyossá teszi a feszültséget ártatlanság és tapasztalat, tudás és tudatlanság között”,⁶¹ ezek azok a kettősségek, amelyek mindvégig jellemzőek az elbeszélésre és általában a másodgenerációs diskurzusra is. A szülők említése (a gondolatbuborékban) szembeállítja egymással a kétféle örökséget: azt a hallgatással és traumával terhes személyes viszonyt, amely Bernice szüleihez kapcsolódik, és azt a műalkotásokban manifesztálódó kulturális hálót, amelyet a túlélőgeneráció szerzői hoztak létre.

A könyvtorony – és az általa képviselt irodalmi kánon – a következő kötetekből áll:

- Dori Laub – Shoshana Felman: *Testimony*
- Primo Levi: *The Drowned and the Saved* (*Akik odavesztek és akik megmenekültek*)

⁶¹ AARONS 2019, 190.

- Eva Hoffman: *After Such Knowledge*
- Elie Wiesel: *Night (Az éjszaka)*
- John Felstiner: *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*
- Mary Lowenthal Felstiner: *To Paint Her Life – Charlotte Salomon in the Nazi Era*
- Primo Levi: *The Reawakening*
- *The Voice of Memory* (szerk. Primo Levi)
- Thane Rosenbaum: *Second Hand Smoke*
- Primo Levi: *If Not Now, When*
- Kertész Imre: *Kaddish for an Unborn Child (Kaddis a meg nem született gyermekért)*
- *Nothing Makes You Free* (szerk. Melvin Bukiet)

„Amint nekiláttam az olvasásnak, követni kezdtem az írók által hagyott nyomok végtelen sorát, hogy megpróbáljam megérteni azt, amit fel fogni nem tudtam.” (94.) Így definiálja befogadói státuszát az elbeszélő. A könyvkupacban a túlélők kötetei mellett felbukkan néhány cím a másodgeneráció irodalmából is (Melvin Bukiet, Thane Rosenbaum és Eva Hoffman könyvei). Ezekkel a szövegekkel a szerző-elbeszélő szükségképpen nem gyerekkorában találkozott, hiszen többé-kevésbé az ő kortársairól van szó; a holokausztirodalom-olvasás, az elmélyült kutatás és a mohó tájékozódás tehát nem csupán a fiatal Bernice-re jellemző, hanem az elbeszélés jelenéig tartó, meghatározó folyamat. Az Eisenstein műve mögött húzódó kulturális háló nem csupán szigorú értelemben vett intertextusokból áll, de – a képregény műfajának köszönhetően – képzőművészeti allúziók is a részét képezik. Victoria Aarons az *I Was a Child of Holocaust Survivor*st elemző fejezetében Van Gogh, Ben Shahn, Saul Steinberg és Chagall művészetének hatására hívja fel a figyelmet Eisenstein stílusán kísérletező rajzai kapcsán.⁶²

A könyv utolsó, a főszöveg utáni lapján a nyitóoldala emlékeztető rajz található: szintén az asztalt körülvevő figurákat és hozzá tartozó szöveget látunk, a holokausztirodalom szerzői helyett azonban itt a

⁶² Uo., 199. (Az utóbbi három művész történetesen kelet-európai származású zsidó; közülük Steinberg a zsidótörvények elől menekült Romániából az Egyesült Államokba, Shahn családja pedig még a 20. század elején emigrált Amerikába.)

narrátor (korábbi rajzokról felismerhető) családja üli körül az asztalt. A középen olvasható Celan-idézet segítségével összekapcsolódik a két-féle generációs viszonyulás: a személyes/családi, illetve a kulturális/irodalmi; ahelyett, hogy a családtagok szólamaival találánánk szembe magunkat, a korábbi oldalakon oly közlékeny szereplők most csendben ülnek, egymáshoz szorosan közel, a közöttük elhelyezkedő, tárgyaktól mentes asztal közepén a kanonikus román-német-zsidó költő sorai törik meg a hallgatást: „Te ásol s én ások, ő ásóm visz feléd / és ujjunkon ébred a gyűrű.”⁶³ A könyvben tapasztalható két irányból induló mélyreható ásás, amely a családi emlékezet szorgos felkutatásában és a holokausztról szóló kulturális alkotások megszállott mértékű befogadásában manifesztálódik, ezáltal látszik összeérni a kötet végén.



3. ábra. Bernice Eisenstein: *I Was a Child...*, 7. old.



4. ábra. Bernice Eisenstein: *I Was a Child...*, 189. old.

⁶³ CELAN 1920.

„Anyám videószalagon”

A másodgeneráció szövegei a közvetítő médiumok jelentőségére hívják fel a figyelmet. Narratíváik elsősorban arra a belátásra épülnek, hogy az előző nemzedék emlékezete csak sokszorosan közvetetten hozzáférhető, így műveik középpontjába gyakran maguk a hordozók kerülnek: a féltve őrzött fényképek, naplójegyzetek és egyéb tárgyak.

Eisenstein kötetéből számos helyre utalhatunk, ahol efféle emlékezetközvetítő médiumokra lehet bukkanni, egy azonban nagyobb jelentőséggel bír, mint a többi: az anya audiovizuális tanúságtétele. Regina Eisenstein 1995-ben interjút adott Stephen Spielberg Shoah Alapítványának az „Archives of the Holocaust Project” keretében. Ennek eredménye egy többórás videófelvétel (nyolcszor harminc perc), amely a mai napig hozzáférhető a USC Shoah Foundation internetes adatbázisában.⁶⁴ Lánya külön fejezetet szentel könyvében ennek az anyagnak *My Mother on Tape* [Anyám videószalagon] címmel (99.).

A kötet e részében az édesanya történetét olvashatjuk, ám nem a megszokott narrációban, melyben Bernice egyes szám harmadik személyben ír szülei múltjáról, amely olyannyira meghatározza saját jelenét. Miután egy gyermekkori emlék felidézését követően az elbeszélő megjegyzi, hogy édesanyja beleegyezett a fent említett interjúba, új bekezdés indul, amelyben egyes szám első személyben, kurzívval szedve olvassuk: „*I am Regina Eisenstein*”. (101.) Ettől kezdve tizenegy oldalon keresztül követhetjük végig az anya holokausztörténetét onnan kezdve, hogy szülővárosát, a német határ mellett lévő lengyel Bedzint elfoglalják a nácik,⁶⁵ amikor ő tizennégy éves, az auschwitzi éveken keresztül egészen a tábor felszabadításáig, ahonnan Regina Krakóba, majd Katowicébe megy, utána pedig újra találkozik anyjával és húgával. Ez alatt a tizenegy oldal alatt egyszer sem vált át az elbeszélés függő beszédbe. Az anya szólamának tulajdonítható szöveg felismerhető, tömörített változata az interjúnak, amelyet Regina Eisenstein adott 1995-ben.

⁶⁴ USC Shoah Foundation, hozzáférés: 2019. október 29.

⁶⁵ Jellegzetes másodgenerációs elbeszélői gyakorlat, hogy narratíváikban a szülők történetének – és ezzel közvetetten a saját élettörténetük gyökereinek – kiindulópontja a holokauszt, nem pedig az anya és apa születése, gyermekkora vagy akár a megismerkedésük.

Nem egyedülálló a másodgeneráció irodalmában, hogy az elbeszélő egy hivatalos, felkérésre alkotott narratíva alapján hivatkozik a szülei történetére. A számos archiválási kísérletnek köszönhetően sokak számára vált hozzáférhetővé a túlélők, így akár saját családtagjaik holokauszt-története, immár tagolt, részletes, kronologizált formában. Helen Epstein, a *Children of the Holocaust* szerzője is egy hasonló projekt hatására válik birtokosává a szülei egésze formált narratívájának: „1974-ben, arra kényszerítve magam, hogy végre átérezzem, amit a szüleim jelenlétében nem tudtam, a William E. Wiener Oral History Könyvtár tanácsadója lettem, ahol 200 olyan holokauszt-túlélő tanúságtételét rögzítették, akik az Egyesült Államokba emigráltak. Arra vállalkoztam, hogy külön-külön interjút készítek a szüleimmel, és hogy megírom a teljes projektet összegző beszámolót. [...] Most már volt egy megbízható referenciapontom, egy állandó, változatlan felvétel a saját családom történetéről.”⁶⁶ Epstein a következőképpen foglalja össze, milyen személyes hatással volt rá a projekt, és miként inspirálta arra, hogy a következő éveit a másodgeneráció kutatásával töltsse: „Életemben először láttam a szüleim életét másokéval összefüggésben. Sikerült új perspektívába helyezni és egy egész közösség viszonyrendszerében vizsgálni őket. Sosem ismertem olyan családot, amelybe beilleszthetők lettek volna. A túlélők, akikkel sosem találkoztam, de az egész életüket végigolvastam egyik átiratról a másikra haladva, családpótlékká váltak. Akkor határoztam el, hogy beszélni fogok a gyerekeikkel.”⁶⁷

A holokauszt igen kiterjedt szépirodalmában több példát is találunk arra, hogy a fentiekhez hasonló interjúk alapján születnek nem memoárjellegű szövegek. Ida Fink lengyel-izraeli író nő például a jeruzsálemi Jad Vasem holokausztmúzeumban és -kutatóközpontban dolgozott, ahol túlélőkkel készített interjúkat. Ezek alapján írta meg *Skrawek czasu* (*A Scrap of Time*) című, holokauszt témájú, mikrotörténetekre építő, prózapoétikailag figyelemreméltó elbeszéléskötetét a nyolcvanas években.⁶⁸ Az interjúk effajta művészi felhasználása újabb példája

⁶⁶ EPSTEIN 1988, 334.

⁶⁷ Uo., 336.

⁶⁸ Az eredeti lengyel nyelvű kiadás: FINK 1987a. Az – általam is használt – angol fordítás: FINK 1987b. Ida FINK elbeszélései magyarul egy több kötetet felölelő gyűjteményben jelentek meg 2005-ben: FINK 2005. Míg FINK 1987b

azoknak az *újraírásoknak*, amelyek közé leggyakrabban olyan szerzők művei tartoznak, akik nem voltak jelen a tárgyalt eseménynél; vagy azért, mert utána születtek, vagy azért, mert nem, vagy csak részben éltek át a holokauszt történéseit, mivel máshol tartózkodtak azokban az években. Fink, noha két évet a zbarazi gettóban töltött, sikeresen kimenekült onnan árjadokumentumok segítségével, majd Izraelben telepedett le. A szintén lengyel Hanna Krall, aki gyermekként élte át a holokausztot, tehát a túlélők másfeledek generációjához tartozik, újságírói és regényírói karrierjét úgy egyesítette, hogy túlélőkkel készített interjúkat ültetett át regényformába. Legelismertebb munkái közé tartozik a varsói gettólázadás utolsó életben maradt tagjáról, Marek Edelmanról szóló kötete, az *Egy lépéssel az úristen előtt*.⁶⁹

Bernice Eisenstein azzal a gesztussal, hogy saját édesanyja történetét vállaltan egy hivatalos videófelvétel alapján írja meg a könyvben, amelyet a túlélő szülők és gyermekeik holokausztapasztalatairól ír, a kötet homlokterébe helyezi az emlékek hozzáférhetőségének közvetett jellegét. Felhívja a figyelmet arra, hogy minden évtizedekkel később felidézett történet óhatatlanul az időközben ismertté vált narratívák hatása alá kerül, és a lehető legszószerintibb módon világít rá az emlékezet mediatiszáltságára. A módszerrel, hogy egy bárki által megtekinthető videóra hivatkozva tárja elénk, min ment keresztül az édesanyja Auschwitzban, lemond a túlélők gyermekeinek tulajdonított ambivalens privilégiumról, hogy első kézből tudja meg, kapja örökölni a szülő történetét. Eisenstein a következőképpen ír az anya önelbeszéléséről: „Története, amit én csupán részleteiben hallottam gyerekkoromban, most annyira rendszerezve volt, amennyire csak az emlékezete engedte.” (101.)

A közvetettség hangsúlyozásán túl az anya tanúságtételének szinte szó szerinti átemelése egy másik hivatkozott forrásból a másodgenerációs szerző kétes autenticitásának feloldásaként is szolgál.⁷⁰ Hason-

23, addig a magyar kötet 48 novellát tartalmaz. Utóbbi esetében a további szövegek beemelésével és az elbeszélések eredeti sorrendjének megváltoztatásával megbomlik a kötetet nagyban jellemző lineáris kronologikus építkezés.

⁶⁹ KRALL 1977. Magyarul: KRALL 1981.

⁷⁰ A kortárs magyar irodalom körében hasonló stratégiákat figyelhetünk meg olyan művekben, melyeket újraírásnak nevezek, például Borbély Szilárd

ló kérdéseket boncolgat Irene Kacandes is „When Facts are Scarce: Authenticating Strategies in Writing by Children of Survivors” című tanulmányában, amelyben külön kitér azokra a könyvekre, amelyek amellet, hogy a szülők történetére fókuszálnak, azt is kiemelik, miként jutottak hozzá a leszármazottak ezekhez a történetekhez: „...the story of getting the story.”⁷¹

Mindazonáltal Eisenstein egyértelművé teszi, hogy az anya tanúságtételének effajta feldolgozása nem csupán egyszerű újrahasznosítás. A videófelvétel alapján megírt élettörténet nem holmi olcsó megoldás az információhiány leplezése érdekében. Az elbeszélő megvallja, hogy miután az édesanyjától kapott egy példányt a videóból, újra és újra megnézte, hogy úgy tudja megírni az anyjával történeteket, ahogyan ő elmondta (100.). A gyermek tehát, amennyire lehetséges, internalizálja a szülő történetét, és noha eközben erőteljes személyes viszonyt alakít ki vele, az ábrázolás során ragaszkodik ahhoz, hogy a lehető leginkább áttetsző módon közvetítse, nem kommentálva, nem kiegészítve és nem átfogalmazva a tanúságtéző szavait. Mivel a könyvben olvasható mondatok nem egészen az elhangzott szöveg írott változatai, valóban az a benyomásunk támadhat, hogy a narrátor/szerző emlékezetből írja a sorokat. Aarons megállapítása szerint az anya tanúságtétele után megváltozik Eisenstein könyvének hangvétele. „Az autoritással rendelkező hang megtalálása során létrejövő tudatosság [...] alázatosságra inti Eisensteint, ám többé nem hat infantilizálónak. Emiatt a memoár további részeinek hangvétele átalakul. Az elbeszélő Eisenstein már átformált grafikával és nyelvhasználattal tér vissza; a beszédében nincs többé önparódia és szarkazmus, mondatai innentől sem nem defenzívek, sem nem bizonytalanok.”⁷²

A *testhez* című kötetében, amelynek egyes költeményei különböző női tanúságtételek verssorokba tördelt, enyhén átfogalmazott változatai. Gondolhatunk Halasi Zoltán *Út az üres éghoz* című szövegfüzérére is, amely meggyilkolt lengyel értelmiségiek munkáit írja tovább. Erről bővebben lásd VILMOS 2016., VILMOS 2015a, VILMOS 2015b.

⁷¹ KACANDES 2012, 193.

⁷² AARONS 2019, 210. – Saját fordítás: V. E.

„Az emlékezet szűrői” – a múlt materiális hordozóinak irodalmi ábrázolása

Tárgyak mint az emlékezés katalizátorai

Az utolsó oldalon olvasható Celan-versben megidézett *gyűrű* szintén a keretes – és ezenfelül körkörös – szerkezet fontos eleme, hiszen visszautal Eisenstein könyvének egyik kulcsmotívumára, nevezetesen az első fejezet címéül is szolgáló gyűrűre. A „The Ring” [A gyűrű] című nyitányban megismerjük egy arany karikagyűrű történetét, amely, túllépve minden jegygyűrű alapvető szimbolikus jellegén, allegóriája lesz mind Bernice szülei kapcsolatának, mind a holokausz során megélt szenvedéseiknek, mind a megmenekülésüknek, mind az apa elvesztésének, mind az elbeszélőre hagyott örökségnek. Az említett gyűrűt, amely leírása alapján „sima aranykarika, nem tökéletes kör, hanem kissé meghajlított, ovális forma” (14.), Bernice évekkel apja halála után kapja meg édesanyjától. Miként oly sok memoárban és holokauszszövegben, bizonyos tárgyak pusztá materialitásukon jócskán túlmutatva a történetek hordozóiként és az emlékezés katalizátoraiként is funkcionálnak. Az ajándékozás gesztusában legalább akkora szerep jut a tárgyhoz kapcsolódó történet átadásának, mint magának az ékszernek. „Most pedig elmesélem a történetét” (14.) – mondja Regina Eisenstein a lányának az üres konyhaasztalnál, amelyen csupán a nevezett gyűrű van – és amelyről eszünkbe juthat az imént említett zárórész (4. ábra), ahol a családtagok által körülvelt üres asztalon nincs más, mint a gyűrűről szóló sorok. Az anya tehát belekezd meséjébe, amely az elbeszélő perspektívájából genezisztörténété is válik. Az időzőjelbe tett, Reginának tulajdonított mondat után már egyes szám harmadik személyben folytatódik az elbeszélés, tehát hamar visszatérünk az eredeti narrátor, Bernice szólamához, ezzel is példaként szolgálva Irene Kacandes „autobiography once removed” műfaji kategóriájára, tehát arra az önéletrajzra, amelyet nem (csak) önmagáról, hanem közvetlen felmenőiről ír a szerző.

Az aranygyűrű története a következő: amikor Regina a birkenauai koncentrációs tábor Kanada⁷³ részlegében volt fogoly, az anya egy hideg napon engedélyt kért az őrtől, hogy aznapra kölcsön vegyen egy kabátot a halomból. Ennek a kabátnak a zsebébe volt varrva a gyűrű, amelyet Regina onnantól kezdve a cipőjében rejtgetett. Ezt a gyűrűt adta Bennek, Bernice apjának, amikor – nem sokkal a felszabadulás után – összeházasodtak, és az apa élete végéig viselte azt. „Ezt a gyűrűt keserédes örökségként hordom” (16.) – mondja az elbeszélő, és később hozzáteszi: „Ez a gyűrű hordozza mindazt, ahonnan jöttem” (16.).

A 74. oldalon látható rajz Bernice szüleit ábrázolja, amint – akárha vakációról tértek volna vissza – táskákkal felszerelve betoppannak egy szobába, és jiddis kifejezésekkel (*khazerai, csocskesz*) teli mondatokban hivatkoznak arra, milyen jó, ám milyen nehéz lesz végre kicsomagolni, és megszabadulni terheiktől. A kezükben tartott – és testükön viselt – holmikhoz számok tartoznak, amelyekhez a felső képkockán leltárszerű magyarázatot találunk. Minden tárgy valamiféleképpen az európai vagy a zsidó kultúrát jelképezi, ezeknek az emlékezetét hordozza. Az óhaza e tárgyak által muzeális régiségek és babonák idegenszerű tárházaként tűnik fel.

A – személyes kommentárokkal ellátott – magyarázó lista a következő: „1. Vénusz születése sószóró; 2. Sosem szerettem morzsálódós ragacsos halva; 3. Homokból öntött gölem – védelem gyanánt?; 4. A dolgozószobában lógott az 5-ös számú mellett; 5. *Guernica* bársonyon; 6. Aranysprével befújt diók. Na, ezt fejtsd meg, de még mindig

⁷³ Kanadának hívták az Auschwitz-Birkenau tábor azon részét, ahol a raboktól elkobzott maradék tárgyakat, elsősorban ruhaneműket tárolták. Az elnevezés – némiképp ironikusan – a gazdagságot volt hivatott érzékeltetni. A tábor hierarchiájában „szerencsésnek” számítottak azok, akik a kanadakommandóban kaptak helyet. Eisenstein így ír az ottani foglyok tevékenységéről: „...régesszékké váltak, akik a haldokló kultúrájuk maradványait katalogizálták”. (14.) A szerzőnő természetesen nem hagyja említés nélkül a szülei történetében megkerülhetetlen szerepet játszó auschwitzi Kanada és a később otthonukká váló Kanada állam tulajdonneveinek poétikus egybecsengését: „Az anyám jóval azelőtt érkezett Kanadába, minthogy az ország az otthonává vált volna.” (14.)



5. ábra. Bernice Eisenstein:
I Was a Child..., 74. old.

jobb, mint a földimogyoró; 7. *Pièce de resistance* – Eiffel-tornyos lámpa; 8. Előszobaszőnyeg – Európa rongyszőnyegtérképe”. (74.) Az önmagában is komikus képet még ironikusabbá teszi a fentről lefelé tekintő rajzolt elbeszélő, akinek a szövegbuborékja a következőt fűzi hozzá a rajzhoz: „A szüleim nem így néztek ki, amikor először Kanadába érkeztek.” (74.)

Az *I Was a Child...* folyamatosan visszatérő motívuma, hogy egyes tárgyak elválaszthatatlanul kapcsolódnak bizonyos történetekhez; megpillantásuk vagy megérintésük olykor előhívja ezeket a narratívákat, és arra készteti a történetek birtokosait, hogy év-

tizedes hallgatásokat megtörve megosszák ezeket a környezetükkel. Így történik a következő szövegrészben is: „[az apám] felvette a női alakot mintázó porcelánfigurát, és amíg nézte, egy régmúlt időre emlékezett. Elkezdett beszélni a háború és a felszabadítás utáni életéről, amikor ő és az anyám a bergen-belseni menekültáborban éltek.” (151.) A tárgyak és a történetek efféle összefonódása, amely igen gyakori a holokausztmemorizáció tárgyaló diskurzusban vagy az azt ábrázolni kívánó művekben, visszautal az anya tevékenységére a Kanadakommandóban, ahol fogolytársai tárgyait, „haldokló kultúrájuk maradványait” kellett katalogizálnia. Óhatatlanul eszünkbe jut a holokauszt egyik szimbólumává vált auschwitzi tárgykupac: a meggyilkolt áldozatoktól életük utolsó perceiben elkobzott szemüvegek, bőrdöngők, cipők végeláthatatlan tornyai, amelyek az auschwitzi haláltábor helyén felállított kiállítás mellett megannyi holokausztmúzeum anyagában szerepelnek.

Az utógenerációs irodalomban különösen jellemző gyakorlat, hogy a túlélők utáni nemzedék a tanúságtételek szövegeivel dolgozik, és nem csupán azért, hogy esztétikai értékükre támaszkodva intertextusként beépítsék őket műveikbe. Felhasználják hitelesítő, dokumentáló funkciójukat is, emellett pedig a soha-nem-felejtés morális imperatívuszának engedelmeskedve fejet hajtanak az áldozatok emléke és a túlélők szenvedése előtt. Ennek a mechanizmusnak különböző irodalmi reprezentációit neveztem egy korábbi tanulmányomban újraírásoknak, illetve utógenerációs holokausztrehányeknek.⁷⁴ Hasonló eljárást figyelhetünk meg a vizuális médiumoknál a fényképek kapcsán. Ahogy a másodgenerációs regények a tanúságtételeket, úgy emelik be ezek az alkotások a személyes, családi, illetve a kanonikus holokausztfotókat. A holokausztfilmek mellett, amelyeknél többnyire az elsődleges szempontok között merül fel, hogy felhasználnak-e korabeli képanyagot vagy sem (Lanzmann *Soája* például nem, Alain Resnais *Sötétség és köd*-je pedig pontosan ezekre fókuszál), a könyvalapú képközpontú művek is előszeretettel élnek a fotók használatával. Ezek közül kevésbé rendhagyó az, amikor beillesztik a fotókat a kötetbe – bár szöveg és kép viszonya ilyenkor is figyelemre méltó lehet –, és különösen izgalmas, amikor újrarajzolják őket, miként Art Spiegelman a *Maus*ban, vagy ahogyan Bernice Eisenstein az itt elemzett kötetben.

Marianne Hirsch a következőképpen elemzi a *Maus* köteteibe rajz formájában beemelt fotókat: „Ahogy Spiegelman ezeket az állandóan ismétlődő képeket felhasználja, világosan megmutatja, hogy az utóemlékezet diskurzusában mennyire szükségünk van és mennyire támaszkodunk ezek kanonizációjára és ismétlődésére. Spiegelman szövegében ezek magát az emlékezetet helyettesítik. [...] Azzal, hogy a fényképeket átfordítja egy új, rajzolt nyelvezetre, a szerző kiküszöböli a traumatikus ismétlődés hatásait anélkül, hogy teljesen ellehetetlenítene a bennük foglalt, az érzékekre ható emlékek működését.”⁷⁵ Hirsch megállapításai Eisenstein kötetére vonatkozóan is maradéktalanul megállják a helyüket, amiként a tanulmány konklúziója is,

⁷⁴ VILMOS 2018, 132–145.

⁷⁵ HIRSCH 2014, 211.

amelyre Spiegelman műve mellett Lorie Novak montázstechnikával alkotott képének elemzése során jut. Ezek a megoldások Hirsch szerint „[s]egítenek kilépni a rögeszmés ismétlődésből is, mivel egyszerre ismerősek és mégis idegenek. Ily módon pedig a nézési viszonyt is újjáalakítják, amely, bár nem kijavítható, mégis talán újraképezhető oly módon, hogy a törés a kezdetektől a része marad.”⁷⁶

Az idézett tanulmányban Marianne Hirsch sorra veszi, mely fényképek váltak az elmúlt évtizedek során a holokausz emblematikus fotóivá, amelyeket az esemény ábrázolásában és emlékként való rögzítésében szoktak alkalmazni különböző médiumok. Elsőként az Auschwitz egyes számú bejáratát, valamint a felette olvasható *Arbeit macht frei* feliratot nevezi meg, másodikként az Auschwitz-Birkenau fő őrtornyaitól készült felvételt, amelyen hótakaró alatt láthatók a vasúti sínek mentén földre dobott edények, harmadikként pedig a tábor őrtornyait, amelyeket elektromos szögesdróttal ellátott kerítés köt össze, valamint a buldózereket, amint óriási tömegsírokba tolnak holttesteket.⁷⁷ Eisenstein kötetében az első kettőt láthatjuk átrajzolt, kiegészített formában.

„Amikor apám még élt, folyamatosan kerestem az arcát az auschwitzi túlélőkről készült fotókon [...]. Azt gondoltam, hogy ha látnám, amint bámul kifelé a szögesdróton, akkor tudnám, hogyan emlékezek majd rá, tudnám, mivé kellett válnia, és valószínűleg azt is tudnám, ki is volt ő” (16.) – olvassuk az *I Was a Child of Holocaust Survivors* elején.⁷⁸

Erre a gyerekkori fantáziára is reflektál az a rajz később a kötetben, amely Bernice édesapját ábrázolja a hírhedt auschwitzi felirat alatt, amint éppen kilép a kapun. A mellényén viselt Dávid-csillag kettős értelmet nyer: nem csupán a zsidókat megbélyegző sárga jelvény ábrázolásává válik, de serifcsillaggá is avanzsál – kihasználva a szimbó-

⁷⁶ Uo., 213.

⁷⁷ Uo., 197.

⁷⁸ Hasonló vágyakozásról számol be az elbeszélő a szöveghelyen, ahol azt az időszakot tárgyalja, amikor – *függőségének* hatására – folyamatosan moziba járt, hogy megnézze az összes holokausz témájú filmet, amit vetítettek: „Látni akartam egy Auschwitz-utánezatot, hogy beleképzelhessem anyámat és apámat, amint a háttérben állnak a többi éhező fogoly között.” (21.)

lum kettősségét, amelyet az Örkeny Színház *A dohány utcai seriff* című előadásában többször elhangzó zsidóvicc is kiaknáz.⁷⁹

Ehhez hasonló grafikai-poétikai megoldásokkal él a belga-izraeli író-képregényrajzoló Michel Kichak is. Victoria Aarons hívja fel a figyelmet egy rajzra a *Deuxième génération: ce que je n'ai pas dit à mon père* [Másodgeneráció, avagy amit nem mondtam el apámnak] című képregénykötetből,⁸⁰ amelyen az Eisensteinéhez hasonló pozícióban lévő író-elbeszélő-rajzoló a saját apja holttestét rajzolja az auschwitzi kapu elé, valamint egy másik képre, amelyen önmagát rajzolja a zsidó kisfiú helyére a szintén ikonikussá vált, varsói gettóban készült holokausztfotó újrarajzolásakor.⁸¹

Az *I Was a Child...* kötetet úgy is olvashatjuk, mint az apáról írt nekrológot, hiszen a könyv Bernice édesapjának a halálával kezdődik és az egész szöveget végigkísérik az életéhez kapcsolódó emlékek. Az apa figurája azáltal is más státuszba kerül a kötetben, hogy az ő holokauszt történetét nem kétszeresen közvetett formában tárja elénk az elbeszélő, mint az anyáét, hanem az általános narráció szerves részeként, ráadásul jóval előbb sor kerül rá: Barek életrajza a 36. oldalon



6. ábra. Bernice Eisenstein:
I Was a Child..., 51. old.

⁷⁹ „Kohn sétál az utcán, mellén a sárga csillaggal. Arra megy Grün, és rákérdez: – Jézusom, Kohn, te zsidó vagy? – Nem, vазze, én vagyok a Dohány utcai seriff!” – hangzik el többször a teljes sötétben játszódnó, 2013-as előadásban, amelyet Mohácsi János, Mohácsi András és Kovács Márton rendezett/alkotott az Örkeny Színházban.

⁸⁰ KICHKA 2012.

⁸¹ AARONS 2019, 166, 168. A varsói fiút ábrázoló fotóról lásd <http://100photos.time.com/photos/jewish-boy-surrenders-warsaw>, hozzáférés: 2019. december 1.

kezdődik, míg Regináé csak a 99. oldalon. Ennek következtében az apa karakterét közelebbinek és a kötet szempontjából központi jelentőségűbbnek érezhetjük. A beékelte biográfiából megtudjuk, hogy Barek (Beryl) Eisenstein a lengyel Miechówban született 1917-ben. 1939-ben, amikor kitört a háború, Varsó mellett harcolt a lengyel hadseregben, majd egy Krakkóhoz közeli munkatáborba került, miközben a családját (Jacob nevű bátyjának kivételével) a miechówi gettóba zárták, végül meggyilkolták. Ezután Bareket Auschwitzba deportálták, ahol tizenegy hónapot töltött, egészen a tábor felszabadításáig. Rögtön ezután ismerkedett meg Reginával, Bernice édesanyjával, akivel pár hónap múlva a bergen-belseni menekülttáborba mentek, ahol megszületett első gyermekük, Sharon. 1948-ban elhagyták Európát, és Kanadában telepedtek le, ahol Barek élete végéig kóser hentesként dolgozott (36–40.). Az apa a generációkat összekötő szubsztanciává is válik, mivel lánya, Bernice éppen akkor várandós, amikor Barek a halálos ágyán fekszik, a születendő gyermeket pedig – az apa kérésére – róla nevezik el: „...egy nappal azelőtt, hogy meghal az apám, kialszik a szívében a jajveszékelés, és ahogy mellette állok, nyitott tenyerét a terhes hasamra teszi, és azt mondja, a gyerek az ő nevét fogja viselni.” (39.) Az apa kijelentése azért bír különös jelentőséggel, mert a zsidó hagyomány szerint az újszülöttet nem szabad élő családtagról elnevezni; a névválasztás elsősorban a tiszteletadás gesztusa az eltávozott hozzátartozók iránt – a Bernice-hez intézett mondatban tehát benne foglaltatik, hogy Barek tudatában volt annak, hogy a közeljövőben meg fog halni, és elfogadta ezt.

Bernice egy elmosódó csecsemőkori emlékének leírásakor olvashatjuk: „...a gyerekszobám tapétáján indiánok és cowboyok vannak, én pedig sírok. [...] Itt van apám is [...]. Mielőtt a játékbabát a kezembe adná, cowboyok és indiánok veszik körül, amint fölém hajol. Ettől a pillanattól fogva kapcsolom össze apámat a westernfilmekkel.” (60.) Amikor az elbeszélő gyerekkorának családi hétköznapijairól olvasunk, megtudjuk azt is, hogy Barek Eisenstein minden vacsora után – ha épp nem pókerezni indult – felállt az asztaltól, és elvonult a szobájába, ahol az imádott westernfilmjeit nézte (33–34.). Erre a rajongásra utal vissza a rajz is, amelyen seriffként áll az emblematisus auschwitz-i bejárat előtt.

A kapu nem csupán az azt ábrázoló fotó miatt vált ikonikussá a holokauszt utáni emlékezetben, hiszen például az auschwitz-i haláltáborból kialakított múzeumnak is az *Arbeit macht frei* feliratú bejárat jelöli ki a kezdetét. Debórah Dwork és Robert Jan van Pelt külön tanulmányt szentel az auschwitz-i holokauszt-ikonográfiának „Reclaiming Auschwitz” című tanulmányukban.⁸² A szöveg elején arra a kérdésre keresik a választ, miért éppen ez a kapu vált Auschwitz vizuális metonímiájává annak ellenére, hogy valójában nem volt kardinális funkciója az auschwitz-birkenau-i haláltáborban. A lágert hamar kibővítették kétemeletes téglaházakkal (*Schutzhaftlagererweiterung*), hogy megnégyszerezze a tábor befogadóképességét, így a foglyok jelentős része már ezen az új épületegyüttesen keresztül érkezett Auschwitzba, nem pedig az időközben a tábor közepére került kapun át. Ezek az építmények továbbra is érintetlenül állnak Oświęcimben, ám nem képezik a látogatható Auschwitz-múzeum részét.⁸³ „Egyszerűbb volt múzeummá alakítani a tábort egy specifikus, irányított, ideologikus üzenettel, amikor a helyszínt leszűkítették” – írja Dwork és van Pelt.⁸⁴ A következőkben hozzátesszük: „Még egy oka lehetett annak, miért törölték el a tábor egy részét; ennek pedig az elhíresült *Arbeit macht frei* felirathoz van köze. Az Auschwitz utáni nemzedéknek ez a kapu szimbolizálja a küszöböt, amely elválasztja az oikomenét (az emberiséget) az Auschwitz nevű bolygótól. Ez egy fix pont a kollektív emlékezetünkben, ezáltal pedig a tábor látogatásának kanonikus kezdete. Jóllehet, a felirattal ellátott boltozatnak nem volt központi szerepe Auschwitz történetében.”⁸⁵

Marianne Hirsch megjegyzi, hogy a fotókon Auschwitz kapuja mindig zárva van.⁸⁶ Ezzel az ikonográfiai közhellyel megy szembe Eisenstein rajza, amelyen nem a mozdulatlan, zárt kapu szerepel, amely az áldozatok kilátástalanságát és a menekülés lehetetlenségét szimbolizálná. Ehelyett az a benyomásunk, hogy egy mozgalmas jelenetből kiragadott állóképet látunk, ahol Barek lazán kilép a kapun, akárcsak a

⁸² DWORK – VAN PELT 1994, 232–251. – Saját fordítás, V. E.

⁸³ Helyette a lengyel katonaságnak nyújtanak olcsó szálláshelyet (uo., 232.).

⁸⁴ Uo., 236.

⁸⁵ Uo., 236–237.

⁸⁶ HIRSCH 2014, 200.

vadnyugaton egy kocsmá lengőajtáján betoppanó seriff. Bernice ezzel a beállítással kiragadja nagyra becsült édesapját a passzív áldozat szerepéből, és retrospektív módon, a művészet és a fantázia eszközeivel azzá a hőssé változtatja, akire gyermekként tekintett.

A groteszk vadnyugati áthallás még egyértelműbb Ann Marie Fleming 2010-es, Bernice Eisenstein által narrált kitűnő rövidfilmjében, amelyet a kötet alapján készített. A nyolcadik perc ötvenharmadik másodperctől valóságos westernjelenet elevenedik meg (a zsánerhez köthető zenei elemekkel együtt), ahol is a lóháton érkező Ben seriffként kimenekíti későbbi feleségét, a rabruhás Reginát a haláltáborból, miután a pusztá tekintetével megoldvasztja a jeget, ezzel tüzes szakadékba taszítva a menetelő náci katonákat. Ezt követően a szögesdrótot erőlködés nélkül szétfeszítve menekülőutat nyit a többi fogolynak, végül a kalapját megemelve csábosan a fiktív kamera lencséjébe kacsint.⁸⁷ A német katonák megsemmisítésének képe az apa életének arra a rövid epizódjára is reflektál, amikor pár héttel Auschwitz felszabadítása után a felső-sziléziai Katowicében csatlakozik a lengyel paramilitáris egységhez, és Bolek Jurowski néven nácikra és kollaboránsokra vadászik (39.).

Marianne Hirsch azt állítja az auschwitz kapuról, hogy „emblematisztikus jellegének köszönhetően [...] már az emlékezet szűrőjeként is elkezdett funkcionálni”, például a *Maus*ban is ezen keresztül érkezik és távozik Art édesapja, Vladek.⁸⁸ Hirsch hozzáteszi, hogy „ugyanaz mondható el a birkenaui »Halál Kapujáról« is, amelyhez a sínpárok vezetnek”.⁸⁹

Eisenstein könyvében ez a kapu is megjelenik. Az után a szakasz után, ahol a jiddis nyelvről elmélkedik az elbeszélő, és arról, milyen befolyással bírt a felmenőitől örökölt nyelv és kultúra a saját életére, világlátására és nyelvi percepciójára, következik egy majdnem húszoldalas, látomásszerű, vagy még inkább kábítószeres befolyásoltság okozta triphez hasonló képsorozat. A rajzok és a hozzájuk tartozó

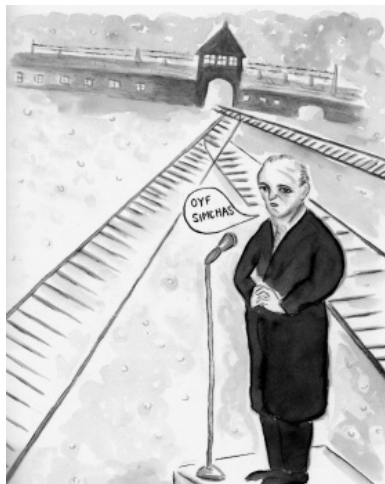
⁸⁷ *I Was a Child of Holocaust Survivors*, rend. Ann Marie Fleming, National Film Board of Canada, 2010, 8:53–9:18. <https://youtu.be/VDr434wx90>, hozzáférés: 2020. március 2.

⁸⁸ HIRSCH 2014, 200.

⁸⁹ Uo.



7. ábra. Bernice Eisenstein, *I Was a Child...*, 78. old.



8. ábra. Bernice Eisenstein, *I Was a Child...*, 79. old.

szövegbuborékok egytől egyig jiddis kifejezéseket és a kelet-európai, majd emigráns zsidó kultúrához köthető jelenségeket tárgyalnak (például füstölt lazacos bagel, bar-micvá, süteményt sütő *bubbe*, dreidel, *suda wasser*). Ebbe a sorba illeszkedik a 78–79. oldalon található képpár, amely az *oyf simchas* / *oyf szimhesz* jiddis szófordulatról elmélkedik, amely nagyjából azt jelenti, hogy 'örömteli alkalmakkor találkozzunk!'. Az elbeszélő abban látja a szintagma érdekességét, hogy ünnepek alkalmával és részvétnyilvánításkor is használják. A két véglet illusztrálása céljából két családi eseményt ábrázol, ahol ugyanazok az emberek először önfeledten, majd bánatosan üdvözlik egymást egyazon szavakkal. Hogy a szembeállítást egészen a végsőig fokozza, a következő képen már a birkenaui haláltábor bejáratához vezető síneket látjuk, ahol valaki pulpituson állva, kezét tördelve mikrofonba mondja: „oyf simchas.” A távolban látható birkenaui épület stilizált ábrázolásával Eisenstein azt a befogadói kódot működteti, amely alapján az emblematisz helyszínek bármelyikének megpillantásakor rögtön a holokauszt eseményére asszociálunk, hiszen ezek a képek az elmúlt évtizedek alatt metonimikus viszonyba kerültek a soával. Fle-



9. ábra. Bernice Eisenstein: *I Was a Child...*, 112. old.

ming kisfilmjében különösen ötletes megoldás, hogy a koncentrációs tábor bejárata horogkeresztekből rajzolódik ki.⁹⁰

Auschwitz másik, legalább ennyire emblematikus jelölője, amely szintén a holokauszt egyik fő vizuális megtestesítőjévé vált, kevésbé topográfiai és sokkal inkább személyes, testi jellegű: a foglyok alkarjára tetovált ötjegyű számsor. Az áldozatok és túlélők megbélyegzésének legnyilvánvalóbb manifesztációja mindig is központi helyen állt a holokausztról szóló diskurzusban: a társadalom ezáltal ismerte fel a túlélőket a háború utáni években, Elie Wieselt az ő alkarján lévő számsor hitelességének megkérdőjelezése alapján vádolták hazugsággal, egyes kezdeményezések a számok újratetoválásával, mások a leszármazottak karjára varrott számsorokkal kíséreltek meg szubverzív állításokat tenni a holokauszt emlékezetéről.⁹¹ Bernice Eisenstein kötetében egy többszörös mediális áttételen túlesett képpel találkozunk: a rajzzal, amelyet Bernice egy olyan fotó alapján készített, amelyen a családja több generációjának női tagjai (édesanyja, nagynénje és nagymamája) láthatók, karjukon az említett tetoválással.

⁹⁰ *I Was a Child...*, 6:28.

⁹¹ Artur Żmijewski képzőművész *80064* című 2004-es rövidfilmjében meggyőző egy 92 éves túlélőt, hogy újratetováltassa egykori, elmosódott rabszámát. Izraeli fiatalok a nagyszüleik számsorát tetováltatták saját alkarjukra az emlékezés jegyében, lásd például RUDOREN 2012.

A holokausz mint drog – a saját viszony megszállott keresése

Jóllehet, az anyának tulajdonított monológyszerű szövegrészben (*My Mother on Tape*) az elsődleges elbeszélő a lehető legjobban háttérbe próbálja szorítani a saját kapcsolatát a felidézett történetekkel, a kötet többi részének fókuszában éppen Bernice sokrétű, nehezen megragadható, olykor perverznek tűnő viszonya áll a holokauszhoz.

„A holokauszt kábítószer, és én egy ópiumbarlangba csöppentem, amint megkaptam az első ingyen kóistolómat ártatlanul, mindenkitől magam körül. A szüleimnek fel sem tűnik, hogy drogdílerrek. El sem tudnák képzelni azt a bódulatot, amit a H okoz. Azt, ahogy a hatása alatt le akarok merülni a végtelen mélységeibe, és ahogy kizavar az otthonomból, hogy egyedül moziba és könyvtárba menjek, hogy megnézzem az összes filmet és elolvassak minden könyvet, ami a holokauszról szól” (20.) – írja a második, *Without the Holocaust* című fejezetben. Ez az emlékezetes kép az egyik központi jelenete a kötet alapján készült rövidfilmnek is. A rendhagyó, tabudöntőgető hasonlat, amelyben a H nem a heroint, hanem a holokauszt jelenti, látványosan ragadja meg a másodgenerációs alkotó viszonyát az eseményhez, amelynek hatásköréből sehogy sem tud kilépni, annak ellenére, hogy csak a megtörténte után született.

A drogmetafora használata a holokausztal kapcsolatban nem egyedül Eisensteinnél jelenik meg. Leah Thorn angol performanszköltő, aki egy német-zsidó holokausztúlélő lánya, szintén ezzel a képpel él egyik költeményében, amely az „I Place My Stones” című zenés-táncos-irodalmi performanszon hangzott el a világ különböző pontjain a kilencvenes években, többek között a budapesti Bálint Házban is. A *Holocaust Junkie*, azaz *Holokauszt-narkós* című vers így kezdődik: „I’m a Holocaust junkie / and I need my fix // Can’t get no high / won’t get no kicks // till I hear those stories / till I see those pics // Gimme gimme horror / gimme gimme gore // emaciated bodies / piles galore / stripey pajamas / and eyes that implore // Gimme gimme terror / gimme gimme more...”⁹² A mondókaszerű, fülbemászó refrénnel és szlengszerűen rö-

⁹² Hozzávetőleges nyersfordításban: „Holokauszt-narkós vagyok / és szükségem van az adagomra. // Nem tudok betépní, / nem üt be a cucc, // amíg

vidített szavakkal tarkított költemény hasonló kontrasztot alkot a témájául szolgáló holokauszttal és a meghökkentő narkóallegóriával, mint Eisenstein rajzokkal és gyermekelbeszélővel ellátott szövege. 1998-ban Thorn így ír az említett költeményről egy tanulmányban, melyet a saját művészetéről publikált a *The Journal of Holocaust Education* című folyóiratban: „A *Holocaust Junkie* című versem szándékosan megbotránkoztató kísérlet arra, hogy lefesse, miként próbáltam sokkolni magam, hogy felocsúdjam az elviselhetetlen érzéketlenségből. A függőségemből merít, ami a holokauszt képi ábrázolásai kapcsán alakult ki egy kényszerű hallgatással övezett gyerekkor után.”⁹³

Hasonlóan határsértőnek és legalább annyira erőteljesnek érezhetjük Eisensteinnél azt a szakaszt, amelyben arról számol be a narrátor, hogyan tudott a helyzetéből társadalmi tőkét kovácsolni, tehát milyen vélt vagy valós privilégiumai származtak abból, hogy a szülei holokauszt túlélők. A korábban megjelent írások, amelyeknek fókuszában a túlélők leszármazottai vannak, kezdve Helen Epstein *Children of the Holocaust* című riportkötetével, behatóan elemzik, milyen pszichológiai-pszichiátriai, társadalmi, nyelvi és egyéb hatással vannak a másodgenerációra a szülők traumái, nevelési stratégiái, elvárásai és a pusztító tény, hogy ők valamilyen módon túléltek a holokausztot. E hatások között szerepel, hogy a gyermekek problémái bagatellizálva lesznek, amikor akarva-akaratlanul a szülők által megélt borzalmakhoz hasonlítják azokat, valamint az ebből következő elfojtások. Előfordul, hogy a holokauszt során meggyilkolt, ám a később született gyerekek által már nem ismert *fantomtestvérekkel* hasonlítják össze őket a szülők, amely összehasonlításból általában a csupán már emlékekben, esetleg fotókon létező, idealizált gyermek kerül ki nyertesén. Gyakran szóba kerül, hogy túlságosan korán kerülnek felnőtt státuszba, főként amikor új országban kell helytállniuk, amelynek már jobban beszélik a nyelvét. Számos túlélő szülő küzd komoly pszichiátriai problémákkal, amelyeknek a felnövekvő gyerek folyamatosan ki van téve, emellett idő előtt szembesül a holokauszt felnőttek számára is befogadhatatlan

nem hallom a sztorikat // amíg nem látom a képeket / kell a, kell a horror / kell a, kell a vér // girhes testek / bőséges halmokban / csíkos pizsamák / és könyörgő szemek / kell a kell a terror / kell belőle még”. THORN 1995, 193.

⁹³ THORN 1998, 125. – Saját fordítás: V. E.

történeteivel, esetleg képanyagával, sok esetben az antiszemitizmus különböző formáival is, mindezt többnyire szegénységben élő családokban, akik mindenüket elvesztették, és a másodgenerációs túlélő gyermekkora alatt kísérlik meg a semmiből újrakezdeni az életüket. A felsorolt példák közül több is megjelenik Eisenstein kötetében, ám ami igazán újszerűnek hat a diskurzusban, az a kényelmetlenül őszinte vallomás, miszerint a túlélők gyermekei valamiféle előnyt is kovácsolhatnak szerencsétlen helyzetükből.

„Mert a ti gyereketek vagyok – olyasvalaki, aki rájött, hogy nincsenek határai annak, mennyit lehet ezen a cucon nyereszkedni társadalmilag: Hé, haver, én más vagyok, mint te. A szüleim Auschwitzban voltak. Na, ezt próbáld meg felülmúlni! Tudtam, hogy ezt bármikor, bárhol bedobhatom – a homokozóban, például. Játshatok a vödördel és a lapátoddal? Nem? Pedig a szüleim Auschwitzban voltak... A nagyszünetben: Ne húzd már a hajam, a szüleim Auschwitzban voltak... A gimis angolórán Arthur Miller *Az ügynök halála* arra ingerelt, hogy azt kiáltsam: »Ez bizony figyelmet érdemel!« – nemcsak Willy Loman, hanem a holokauszt is, hiszen a szüleim... Amikor hátizsákkal körbeutaztam Európát, a legnehezebb csomagom a szüleim múltja volt,⁹⁴ és az európaiak, akikkel találkoztam, odaadó figyelemmel fogadták minden egyes alkalommal, amikor kipakoltam nekik. Randikon: Én nem olyan vagyok, mint a többi lány, mert a szüleim... A barátaimmal azt éreztettem, hogy kiváltságosak, amiért ismerhetnek engem, amikor megosztottam velük, hogy – és itt már jöhet is a refrén... Aztán belépve egy házasságba, majd kilépve belőle, és újra be egy másikba, azzal a kimondatlan ígérennyel, hogy engem még jobban kell szeretni, mert a szüleim Auschwitzban voltak.” (21–22.)

Az Eisenstein által megrajzolt gyerekkarakter folyamatosan reflektál a saját helyzetére; gyakran önironikus párbeszédbe elegyedve önmagával vagy az olvasóval azt illetően, miként kellene kezelnie és megfogalmaznia azt a sajátos helyzetet, amelybe szülei múltja miatt került. „Ez most elég vicces, ez most elég szomorú? Túl hisztis vagyok, túl mérges, túl sértődékeny? Hüpp-hüpp, szegény kicsi túlélőgyerek.

⁹⁴ Itt is láthatjuk, hogy Európa megjelenítése kizárólag a sötét múlthoz, a szülők holokauszttörténetéhez kapcsolódik, még akkor is, ha az elbeszélő egy fiatalkori, hátizsákos Európa-körútról számol be.

Sikerült elkerülnöm minden holokausztklisét? Nézd, van ez a problémám – a szüleim házában felnőni nem volt tragikus, de a múltjuk az volt.” (53.)

A szüntelen önreflexió szintén gyakori jellegzetesség a másodgenerációs alkotók műveiben, hiszen a legtöbben arra tesznek kísérletet, hogy definiáljanak valamit, ami éppen a semmiből, az ott-nem-létből származik. Számtalan példát hozhatunk arra, milyen metaforákkal, allegóriákkal, hasonlatokkal illetik a holokausztnak a saját életükben betöltött szerepét (Eva Hoffmannál szellem, Helen Epsteinnél vasládába zárt holmi, Eisensteinnél kábítószer). Az évtizedek során a túlélők gyermekei folyamatos öndiagnózisra kényszerülnek, kezdetekben (a nyolcvanas éveket megelőző időszakban) azért, mert a pszichológia és a társadalomtudományok nem veszik komolyan, hogy a szüleik életében bekövetkezett szisztematikus népirtás az ő mentális egészségükre is hatást gyakorolhat, később pedig, amikor tudományos bizonyítást nyer a trauma generációkon átívelő átörökítése – éppen azért, mert az orvos- és társadalomtudományok addig példátlan figyelmet kezdenek szentelni a túlélők leszármazottainak –, reflektorfénybe állítják és előfordul, hogy a kelletnél jobban patológizálják őket.

Elizabeth Rosner *Survivor Café* [Túlélő kávéház] című másodgenerációs memoárjában kitér az öröklött trauma természettudományos vizsgálataira is.⁹⁵ „Az epigenetika viszonylag új tudományágának kutatói arra tesznek kísérletet, hogy felfedjék azokat a rejtélyes mechanizmusokat, amelyek alapján a szülők és nagyszülők traumái átörökítődnek az őket követő generációk számára. Lassan, de biztosan empirikus bizonyítást nyer az örökség, amit mi már eddig is ismertünk, hiszen éreztük a csontjainkban, az álmainkban és a rettegéseinkben.”⁹⁶ „A pszichológus és neurológus Rachel Yehuda harminckét holokauszt túlélőt tanulmányozott gyerekeikkel és unokáikkal egyetemben, hogy megtalálja az összefüggést a poszttraumás stressz-zavar (PTSD) egyes esetei között, ami nem magyarázható mással, mint a generációk közötti átvitelrel (intergenerational transmission). Ami tehát azt jelenti, hogy az én nemzedékem DNS-e magában hordozza a szüleim traumájának *megnyilvánulásait*, és a nagyszüleimét is. Hatással

⁹⁵ ROSNER 2017.

⁹⁶ Uo., 6. – Saját fordítás, V. E.

volt a mi biokémiánkra és idegrendszerünkre az, hogy ők mikén mentek keresztül. Az epigenetika kutatói azt vizsgálják, milyen módokon továbbítódnak a jövőbe az éhezés, a gyász és a sokk tapasztalatai.”⁹⁷

Eisenstein tudatfolyamszerűen hömpölygő eszmefuttatásában arra jut, hogy a holokauszt olyannyira integráns részévé vált a személyiségének, hogy ha valahogy kitörölnék azt, egészen más ember lenne. „Se vége, se hossza, milyen messzire tud merészkedni a megszállott képzelet ezzel az egésszel. Márpedig, hogy megszabaduljak ettől a szokásomtól, ettől a hivatástól, be kéne hunynom a szemem, befognom a fülem, beragasztanom a szám, és eltörölni az igazságot, hogy a holokauszt nélkül nem az lennék, aki vagyok.” (25.)

Az elbeszélő úgy pozicionálja magát, mint aki nem csupán a szüleinek, de a túlélők egész generációjának az örököse, ennek következtében pedig elháríthatatlan felelőssége, hogy a történeteik befogadójává váljon: „Egy nemzedék kollektív emlékezete beszél, és nekem kötelességem, hogy hallgassam, lássam a szörnyűségeit és átérezzem a felháborodásukat.” (25.)

Eisenstein azzal a gesztussal, hogy megírja az *I Was a Child of Holocaust Survivors* című kötetet, nem csupán passzív befogadója, de aktív közvetítője is lesz az őt megelőző generáció emlékezetének és tapasztalatának.

A II. fejezet összegzése

Az *I Was a Child of Holocaust Survivors* című kötet csaknem maradéktalanul magában foglalja a posztmigráns (elsősorban észak-amerikai) másodgenerációs holokausztdiskurzus jellegzetességeit. A szövegek és rajzok kettőséből létrejövő narratíva a földrajzi és időbeli távolságra, valamint az ezáltal létrejövő közvetettségre összpontosít. Formai jegyei alapján látványosan kapcsolódik az ezt a nemzedéket nagyban meghatározó kísérletező, műfaji, mediális és tematikai határokat feszegető törekvésekhez. Eisenstein könyvében jelentős szerepet kap a túlélők generációjához fűződő összetett viszony mind a családi kapcsolatok, mind a kulturális elődök tekintetében. Az egész szöveget

⁹⁷ Uo., 7. – Kiemelés az eredetiben.

meghatározza az elvándorolt túlélők leszármazottainak tapasztalatára jellemző speciális többnyelvűség és többkultúrájúság, emellett példázza, milyen a nyugati perspektívából szemlélt transznacionális holokausztemlékezet-irodalom, amelyben az óhazaként emlegetett Európa a vészterhes múlt tereként jelenik meg, szemben az újrakezdést és a jelen időt szimbolizáló új otthonnal (jelen esetben Kanadával, illetve a torontói zsidónegyeddél). Bernice Eisenstein kötetében hangsúlyossá válik az identitáskeresés, mind a holokauszt eseményéhez, mind a zsidó hagyományokhoz fűződő viszony problematizálása által. A folyamatos önreflexióra építő szöveg rendhagyó és gyakran tabudöntőgető eszközökkel ragadja meg az ott-nem-lét, az utóemlékezet és a másodgeneráció tapasztalatait.

III. HERITAGE TOURING

Az amerikai holokausztemlékezet jellegzetességei Jonathan Safran Foer első regényében

Az Egyesült Államokban manapság igen nagy hangsúlyt fektetnek a holokauszt emlékezetére. Akár a populáris kultúrát, akár a magasirodalmat, akár az intézményrendszert (tanszékeket, kutatóközpontokat, múzeumokat) vesszük szemügyre, azt láthatjuk, hogy a holokauszt eseményei és áldozatai iránti érdeklődés még jobban előtérben van, mint a soá egykori színhelyén, Európában, az évtizedek múlásával pedig szemlátomást cseppet sem halványul. Kétségtelen, hogy az ennek következtében megvalósuló kutatások tetemes mértékben járulnak hozzá a holokauszt úgynevezett globális emlékezetének kialakításához, bővítéséhez és életben tartásához, a témában születő alkotások között pedig kitűnő műveket sorakoztathatunk fel. Mindemellett a mind térben, mind időben igen távoli esemény szüntelen fókuszba helyezése nem problémamentes; komplex esztétikai, morális, történelmi és társadalmi kérdéseket vethet fel. Érdeemes megfigyelni, milyen diszkurzív és poétikai mechanizmusokat léptet életbe ez a távolság.

Jonathan Safran Foer *Everything is Illuminated* című regényét, amely 2002-ben jelent meg, magyarul pedig 2003-ban *Minden vilángol* címen, a harmadgenerációs holokauszt témájú irodalom egyik legkiemelkedőbb darabjaként tartják számon.¹ Jelen fejezetben azt kívánom bemutatni, hogy az időközben paradigmatickussá vált regényből miképpen olvasható ki az amerikai társadalom és kultúra összetett viszonya a holokauszt emlékezetéhez. Az elemzés során kitérek a soá amerikanizációjának kritikájára, a másod- és harmadgeneráció speci-

¹ FOER 2003. Magyar fordítás: FOER 2003. – A fejezetben a fordított kötetből származó idézetek pontos helyét zárójelek közé helyezett oldalszámok feltüntetésével jelzem a főszövegben.

ális kötődésére a túlélők nemzedékéhez (és ennek irodalmi reprezentációs kísérleteire), a távolság dinamikájának poétikájára, a többnyire elmarasztalóan emlegetett holokausztalapú zsidó identitás észak-amerikai változatára, az irodalmi alkotások jellegzetes Közép-Kelet-Európa-képére, a két főszereplő és az általuk képviselt kultúrák hatalmi viszonyaira, a visszatérések irodalmára, a nyelvek – vagy éppen hiányuk – jelentőségére, valamint a képzelet és fantázia szerepére a sokszorosan közvetett tapasztalat ábrázolása során. A *Minden világgal* mellett említést teszek más regényekről is, amelyek témájukban, prózapoétikájukban és keletkezési körülményeikben rokon jegyeket mutatnak: Michael Chabon, Nicole Krauss, Nathan Englander és Shalom Auslander egyes műveiről, valamint Foer életművének különböző darabjairól. A fejezet utolsó részében a *Minden világgal* összetett világirodalmi utalásrendszerét elemzem, ennek kapcsán pedig a regény jellegzetes narrációs technikáit.

Távolság az újvilág és az óhaza között

A holokauszt amerikanizációja

Jóllehet, a holokauszt témája megtörténtétől fogva jelen van a zsidó amerikai művészetben, a holokausztemlékezet nagyjából az 1978-as *Holocaust* című NBC-dokumentumfilmsorozattal került a populáris kultúra látóterébe, és a 90-es évek elején vált teljeskörűvé és intézményesítetté Amerikában. Az azóta eltelt harminc évben folyamatosan nyílnak múzeumok az ország különböző pontjain, melyek közül a legismertebb, a Washington D.C. belvárosában elhelyezkedő United States Holocaust Memorial Museum, 1993-ban épült. A jeruzsálemi Jad Vasem 2005-ös kibővítéséig ez volt a világ legnagyobb holokausztmúzeuma. A szintén 1993-as, Steven Spielberg által rendezett *Schindler listája* elsöpörő sikert aratott a nézőközönség körében, és nagyban hozzájárult az amerikai holokausztemlékezet felélénküléséhez. Hilene Flanzbaum az általa szerkesztett *The Americanization of the Holocaust* című kötet előszavában azt állítja, hogy ekkor „a holokauszt mélyen beleivódott az amerikai pszichébe”, és azóta is „az elnyomás mércéjeként szolgál”.²

² FLANZBAUM 1999, 14. – Saját fordítás: V. E.

A holokauszt gyakran emlegetett amerikanizációja nem értékmentes fogalom. Elsősorban a profitorientált filmiparral kapcsolatban használják a kifejezést, arra figyelmeztetve, hogy a hollywoodi cégek terméket csinálnak a holokausztból, hatásvadász módon, vagy éppen romantizálva ábrázolják a tömeggyilkosságot.³

A nyugati (nyugat-európai és egyesült államokbeli) kultúrák politikai gyakorlatával összhangban a holokausztoktatás elsősorban nem történelmi folyamatok és tények közvetítése, hanem morális érzékenyítés.⁴ E szerint a narratíva szerint a holokauszt a kirekesztő gondolkodás és viselkedésmód végpontja, ebből pedig az következik, hogy elfogadónak és előítéletektől mentesnek kell lennünk, egyenlőnek tekintenünk egymást, és segítenünk az elesetteken. Ebben a közegben jönnek létre az amerikai holokauszt témájú alkotások és intézmények is.

Joost Krijnen a *Holocaust Impiety in Jewish American Literature* című monográfiájában hosszasan (és igen kritikusan) elemzi a kortárs zsidó amerikai szépirodalmat, elsősorban azt vizsgálva, milyen posztmodern jegyekkel bír, valamint, hogy milyen a kapcsolata az identitással és az emlékezettel. Krijnen a következőképpen ragadja meg az amerikai társadalom alapvető viszonyát a történelemhez: „Nem egészen arról van szó, hogy az amerikai kultúra közömbös volna a történelem iránt, sokkal inkább arról, hogy – individualisztikus kultúra lévén – kevésbé a múlt mint olyan érdekli, hanem inkább az, hogy miként lehet hasznosítani, és milyen célokat szolgálhat a mai amerikai valóságban. Így a holokausztot valamiféle egyetemes dologként állítják be, ebbe pedig belefér, hogy egyre többféle amerikanizált összehasonlításnak és azonosulásnak szolgáljon táptalajként.”⁵

Krijnen szemléltetés gyanánt megkísérli leírni, miben ragadható meg a fő eltérés az általánosságban európainak tekinthető, illetve az

³ Ajelenséget Norman G. Finkelstein holokausztiparnak nevezte 2000-ben megjelent, nagy port kavaráó kötetében, melyet sokféle kritika mellett elsősorban antiszemitizmussal vádoltak. Lásd FINKELSTEIN 2003.

⁴ „A Holokauszt emlékezetéről szóló EP-nyilatkozat szerint a holokauszt emlékezete hordozta univerzális morális tanulság alkotóeleme az európai értékek előmozdításának.” ZOMBORY 2019, 136.

⁵ KRIJNEN 2016, 45. – Saját fordítás: V. E.

amerikai hozzáállás között a holokausz művészi ábrázolásainak értelmezésében. „Archetipikusan az európai modernista értelmiségi egy holokauszreprezentációt a történelmi pontossága és az esztétikai érdemei alapján ítél meg, ezzel szemben egy archetipikus amerikai posztmodern individualistát sokkal inkább az a végső soron morális kérdés foglalkoztat, hogy *mit jelent ez számomra?*.”⁶ Jóllehet, az összehasonlítás végletesen leegyszerűsítő, mégis fontos tanulságokkal szolgálhat a továbbiakban. Az európai (jelen összevetésben elsősorban magyar) holokausztemlékezet-irodalmi művek valóban inkább történeti fókuszúak, és a 20. század összefüggésrendszerében vizsgálják a soát, prózapoétikájukban pedig szorosan kapcsolódnak a kortárs nemzeti irodalomhoz. Az amerikai művekben pedig lényegesen individualistább szempontok érvényesülnek: mind a holokausz eseményét, mint a felmenői múltját feltárni kívánó főhős tapasztalatát teljesen egyediként, tértől és időtől függetlenül tüntetik fel.

„Zsidó amerikai”

Egy régió holokausztemlékezetét nagyban meghatározza, hogy az adott közegben milyen viszonyt ápolnak az emberek a saját zsidóságukkal, illetve a zsidó népesség a többségi társadalommal. Az Egyesült Államok különösen érdekes ebből a szempontból, hiszen a 20. század évtizedeiben folyamatosan és igen gyors tempóban változott az amerikai zsidóság összetétele, megítélése, társadalmi helyzete és reprezentációja. Míg Magyarországon a holokausztemlékezet irodalmának elemzésekor mindmáig tabunak számít a zsidó származás kérdése,⁷ az Atlanti-óceán túloldalán magától értetődő gyakorlat a zsidó amerikai irodalom („Jewish American literature”) kontextusában vizsgálni a holokausz témájú alkotásokat. Ezek a kulturális különbségek a kortárs regények szempontjából is meghatározók, ezért szükséges hosszabban kitérni a kérdéskörre.

„Zsidó amerikai irodalom” helyett talán pontosabb volna „New York-i zsidó” regényekről beszélni. A század elején az amerikai zsi-

⁶ Uo., 50.

⁷ Erről a témáról lásd jelen kötetben: I. fejezet, „Zsidó identitások”.

dóságot elsősorban a Kelet-Európából frissen érkezett bevándorlók alkották, akik a többi, jobb életkörülmények reményében Európából emigráló népcsoporthoz (elsősorban olaszokhoz, írekhez, lengyelekhez) hasonló helyzetben voltak. Szinte kivétel nélkül New Yorkba érkeztek (hajóval, az amerikai álom szimbólumává vált Ellis-szigeten keresztül), és többségében ott is telepedtek le. Ez azért is fontos, mert a következőkben elemzett regény főszereplője is jellemzően New York-i zsidó, amiként a további példaként említendő kötetek is szinte kivétel nélkül a városban játszódnak, és szerzőik is ott szocializálódtak.

A gyors ütemben fluktuáló amerikai társadalom néhány évtized alatt teljesen átrendeződött: a korábban a ranglétra alján lévő kisebbségek hamarosan az elit részét képezhették, és mindig akadtak újabb csoportok, akik az Újvilágba érkeztek szerencsét próbálni. Michael Hoberman *A Hundred Acres of America: The Geography of Jewish American Literary History* című monográfiájában hosszasan elemzi a zsidó amerikai irodalom kialakulását és mai helyzetét, miközben nagy hangsúlyt fektet a társadalmi folyamatok feltárására.⁸ Végigkíséri, miként lettek a zsidók a második világháború utánra integráns részei a fehér többségi társadalomnak (*white folks*), miközben közülük sokan hamar a népesség legtanultabb és legjómódúbb elitjébe kerültek. Ezáltal természetesen bensőségesebbé vált a viszonyuk az otthonuként szolgáló Amerikával is, amelynek katonájaként sokuk harcolt a második világháborúban a náci Németország ellen.⁹ Itt válik el igazán élesen egymástól a holokausztot Európában túlélő és az ekkor már az Egyesült Államokban élő zsidók tapasztalata. „A fehér bőrszín privilégiumával rendelkező amerikai zsidók egyszeriben abban a különös helyzetben találták magukat, hogy új viszonyt kell kialakítaniuk az országgal, amelynek a bőséges gyümölcseit örökölni kapták. [...] A kísérelteik, melyek során ezzel a problémával próbáltak megbirkózni, olyan irodalmat eredményeztek, amely szóhasználatában és fordulataiban mélyen amerikai, de a témáiban sötétan idegen.”¹⁰

⁸ HOBERTMAN 2018. – A továbbiakban saját fordításomban idézek a kötetből: V. E.

⁹ Uo., 6.

¹⁰ Uo., 6–7.

A feszültséget tehát az okozza, hogy miközben akár közeli rokonaik a világtörténelem egyik legmértéktelenebb kegyetlenségének estek áldozatul az óceán túlsópartján – ami akár az ő sorsuk is lehetett volna –, addig ők, a negyvenes évek Amerikájában élő zsidók egy heroikus, patrióta érzelmeiktől fűtött országnak lettek nemcsak elfogadott, de kitüntetett tagjai. Így jelenik meg valamiféle közvetett áldozati identitás, illetve a túlélői büntudat a zsidó amerikai irodalomban. Erre példa Isaac Bashevis Singer, Tillie Olsen, Saul Bellow, Bernard Malamud, Philip Roth, Cynthia Ozick vagy akár Woody Allen életműve, és ennek továbbélésére számos mai alkotás, többek között Michael Chabon eredetileg 2000-ben megjelent *Kavalier és Clay bámulatos kalandjai* című regénye,¹¹ amelyben egy brooklyni és egy Prágából 1939-ben New Yorkba menekült unokatestvér egymásra találását követhetjük nyomon, miközben sikeres képregényalkotókká válnak.

„Chabon úgy festi le az 1930-as évek végi és 1940-es évekbeli amerikai életet, mint az aranykort” – írja Joost Krijnen,¹² majd hozzáteszi: „...míg Európa egyre tragikusabb események örvényébe száll alá, ami a hatmillió zsidó kiirtásában kulminálódik, Amerikában, mondhatnánk, folytatódik Baudrillard *elért utópiája*. A *Kavalier és Clay bámulatos kalandjai* pompásan illusztrálja, hogy az amerikai élet és a holokauszt összemérhetetlen tapasztalat- és valóságrendszereket képviselnek, és hogy az amerikai helyzetet a tragikus európai események fényében elkerülhetetlenül valamiféle komikus oda-nem-tartozás (*comic displacement*) érzése kíséri.”¹³

Shalom Auslander 2012-es *Hope: A Tragedy* című regénye parodisztikus képet nyújt az áldozati identitásra vágyakozó amerikai zsidókról.¹⁴ A főszereplő, Solomon Kugel úgy nő fel, hogy édesanyja (akire az elbeszélő nevének említése nélkül csak *Mother*ként hivatkozik) családi albumok helyett holokausztfotókat mutatgat neki, és egy-egy arccra rábökve különböző közeli családtagok neveit mondja, a sajátját

¹¹ Magyar fordítás: CHABON 2019.

¹² KRIJNEN 2016, 72–73.

¹³ Uo., 73.

¹⁴ AUSLANDER 2012.

is beleértve.¹⁵ Az elbeszélés fekete, kegyetlen és kegyeletlen humora abban csúcsosodik ki, amikor az anyuka gyászos arccal egy lámpabúrát tesz Solomon elé, amelyről azt állítja, hogy a nagypapa, egyszer pedig egy bársonydobozban tartott szappant mutat be a tizenéves gyereknek mint a dédnagyanyját. A főszereplő akkor szembesül először a hazugsággal, amikor egy holokausztmúzeumba tett osztálykiránduláson felismeri az egyik deportálás előtt álló gyermeksoportról készült fotót, és egy kislányra mutatva hangosan azonosítja saját édesanyját. A társaitól kapott együttérző vállveregetések után odalép hozzá a tanárnő, és alapos megfeddést követően közli vele, hogy Sol édesanyja nemcsak hogy nem volt a holokauszt túlélője, de még meg sem született akkor, amikor az történt. A tanárnő ismeri a fiú anyját, mert együtt táboroztak a Catskillsben,¹⁶ így azt is tudja róla, hogy Brooklynban született, ráadásul egy ötödik generáció óta Amerikában élő családba. Az anyával a regény jelenében már szenilis öregasszonyként találkozunk, aki, miközben a fia családjánál lakik, módszeresen gyűjtöget minden információt a túlélők lélektanáról, és amikor olyan szókkal találkozik, amely állítólag a holokauszt traumatizált túlélőire jellemző, azonnal elsajátítja. Ennek következményeként minden napot velőtrázó sikollyal kezd, kenyérdarabokat dugdos a ház különböző pontjain, és különös cselekedetei után nagy sóhajjal azt mondja: „Ever since the war...”¹⁷

A Krijnen által is képviselt nézet szerint azért van a mai napig fókuszban a holokauszt emlékezete az Egyesült Államokban, ezáltal pedig azért tudhatnak maguknak rendkívüli népszerűséget a témában születő művek, mert sokak számára a holokauszt szolgál a zsidó identitás alapjául (amely ily módon elkerülhetetlenül az áldozati identitással társul). Ez a jelenség a világ más pontjain is megfigyelhető, ám egészen eltérő kontextusokban és különböző eredménnyel. Természetesen sehol sem problémátlan az efféle viszonyulás. Hazánkban

¹⁵ Ezáltal összerosódnak az emlékezés előző fejezetben tárgyalt médiuai: a családi fényképek és az emblematikus holokausztfotók (II. fejezet, „Az emlékezet szűrői...” alfejezet).

¹⁶ A jó módú New York-i zsidók közismert nyaralóhelyén New York állam délkeleti részén.

¹⁷ Magyarul: „Egészen a háború óta...”

például a holokausz emlékének folyamatos jelenléte elsősorban azt eredményezi, hogy sokak saját zsidóságukat titkolandónak, szégyenteljesnek, bevallását pedig végső soron veszélyesnek érzik. Izraelben a holokausz inkább ellentétes reakciókat és identitáskonstrukciókat generál: elrettentő példaként szolgál arra, mi történik, ha a zsidók hagyják magukat áldozattá válni.

Az Egyesült Államokra egyik véglet sem jellemző ezek közül. Joost Krijnnel egyetértően és némiképp rosszmájúan azt is mondhatnánk, hogy a holokausz iránt mutatott szüntelen érdeklődés nem más, mint a legegyszerűbb módja annak, hogy egy sokadgenerációs amerikai a saját zsidóságához kapcsolódni tudjon – szemben mondjuk a vallás és az előírt szabályok, például a kóser életmód betartásával vagy az alijázással.¹⁸ „A holokausz sokak számára kifejezetten vonzó alternatív módszerként tűnt fel a saját zsidóságuk kifejezésére és ápolására. [...] A holokauszt központú szimbolikus identitáshoz, úgy tűnik, nincs szükség többre, mint néha elolvasni róla egy könyvet vagy megnézni egy filmet.”¹⁹

A kényelmesség vádjának másik aspektusa, hogy amerikaiként a történelem másik oldaláról lehet tekinteni a holokauszra. A washingtoni holokausztmúzeum egész falat betöltő fotóval köszönti a belépő látogatót: a fénykép azt a pillanatot ábrázolja, amikor amerikai katonák felszabadítják az ohrdurfi haláltábor. Hasonló módon a Kongresszus épületében tartott éves megemlékezések a holokausz ártatlan áldozatain túl a felszabadító amerikai hősről is szólnak. A holokausztot tehát, akármilyen visszatetszőnek tűnik is, lehet heroikus perspektívából, a felszabadítók nézőpontjából ábrázolni. Míg Németországban és Közép-Kelet-Európában – érthető módon – a bűntudat vagy az áldozatiság és üldözöttség traumája uralja a (nem-antiszemita) diskurzust, az Egyesült Államokban egészen mást jelent a holokauszról megnyilvánulni. Peter Novick szerint azért is problematikus, hogy az Államokban máig példátlanul élénk érdeklődés övezi a soát, mert sokkal kevesebb erőfeszítést igényel arra a tragédiára emlékezni, amelyben akár megmentőkként tűnhetnek fel, mint elszámolni olyan történelmi eseményekkel és folyamatokkal, amelyekkel kapcsolatban

¹⁸ Az *alija* a zsidó származásukat bizonyítani tudók bevándorlása Izraelbe.

¹⁹ KRIJNEN 2016, 92.

a saját bűnösségükkel kellene szembenézni, például a rabszolgatartással vagy az őslakosokat sújtó tetteikkel. Miután a *The Holocaust in American Life* című kötetében azt tárgyalja, Németországban a múlttal való szembenézésnek mennyire erőteljes formája a holokauszt egyediségének hangsúlyozása, kitér rá, hogy ugyanez „[a]z Egyesült Államokban [...] pont az ellenkező funkciót tölti be: éppenhogy a *kibújá*st segíti elő a morális és történelmi felelősség alól. Az az ismétlődő szöveg, hogy amit az USA a feketékkel, az őslakosokkal vagy a vietnámiakkal tett, a holokauszt tükrében elhalványul, nem más, mint a felelősség hártása. Míg egy komoly, végigvitt szembenézés a feketék több évszázados elnyomásával és rabszolgasorba kényszerítésével, valamint a múltban elkövetett bűnök helyrehozatalára tett kísérlet hatalmas energia- és más jellegű befektetést igényelne az amerikaiaktól, addig a holokausztról elmélkedni nem kerül semmibe: néhány olcsó könnyecsepp csupán.”²⁰

A különféle, jogi terminusokkal nehezen megragadható társadalmi felelősségek és egymás mellett létező emlékezetek problémájára kínál értelmezési keretet a korábban a többirányú emlékezet fogalmát is bevezető Michael Rothberg. *The Implicated Subject* (Az implikált szubjektum) című kötetében, annak reményében, hogy így kiléphet az áldozatok és elkövetők kártékonyan leegyszerűsítő dichotómiájából, bevezeti az *implikáció* ernyőfogalmát, amellyel a pólus két széle között mindenki leírható, akinek térben vagy időben köze volt az adott eseményhez: mind a bűnrészesek, mind a szemtanúk, a kedvezményezettek, a regnáló kormány adófizetői és így tovább; tehát mindenki, aki érintett volt az eseményben, illetve még a leszármazottaik is. A kötet bevezetőjében éppen az imént tárgyalt problémára hívja fel a figyelmet, és rákérdez arra, ő maga miképpen is *implikált szubjektuma* Amerika bűneinek, miközben a kelet-európai zsidó bevándorlók komplikált helyzetét is felvázolja: „Az implikáció kérdése évtizedekkel ezelőtt foglalkoztatni kezdett. [...] Akkor arról elmélkedtem, hogy nekem, a fehér bőrű askenázi zsidónak, aki a 20. század elején Amerikába érkező bevándorlóktól származik, miben is áll a felelősségem az államalapítással járó népiirtásban és az Észak-Amerikában folytatott rabszolgatartást illetően. Olyan bűnök ezek, amelyeket még azelőtt

²⁰ NOVICK 1999, 15. – Saját fordítás: V. E.

követtek itt el, hogy a felmenőim az Egyesült Államokba menekültek volna a szegénység és a kelet-európai antiszemitizmus elől. Ezt időről időre megvitattam a hasonló háttérrel és (olykor az enyémenél később bevándorló) felmenőkkel rendelkező ismerőseimmel. Ők ilyenkor arra hivatkoztak, amit Helmut Kohl német kancellár »a későn születés kegyelmének« nevezett.”²¹ Rothberg azt állítja, hogy »[a] napjaink Egyesült Államokjára jellemző rasszok közti hierarchia azt vonja maga után, hogy olyanok is implikált szubjektumai lehetnek a rabszolgatartás és a népirtás »távoli« bűneinek, akik traumával terhes történelmi események elől menekültek oda, kiváltképp akkor, ha bőrszínük lehetővé teszi, hogy beilleszkedjenek a fehérek csoportjába, és az ezzel járó kiváltságok birtokába jussanak”.²²

Időbeli és térbeli távolság

A soá után született nemzedékek holokausztról szóló irodalmának legfőbb jellegzetessége a távolság. Ez leggyakrabban abban a ráismerésben nyilvánul meg, hogy az esemény tapasztalata csak közvetetten megragadható. A nyelv véges eszköztárának, az emlékezet megbízhatatlanságának, a psziché védekező mechanizmusainak és a narratívák konstruáltságának eredményeképp a hozzáférés még a túlélők, szemtanúk vagy a valós idejű feljegyzéseket készítő áldozatok számára sem maradéktalanul közvetlen, ám könnyen beláthatjuk, hogy a leszármazottak nemzedékének ezeken túl még további távolságokat kell valamiféleképpen áthidalnia. Az utógenerációs művek különböző módokon reflektálnak a közvetettségre és az autenticitás ebből fakadó hiányára; ezek a módszerek a holokausztemlékezet-irodalom jellegzetes prózapoétikai eszközei. Az említett távolság mértéke szűkségeképp változik az egymást követő generációk és a különböző nemzedékek közötti kommunikáció mértékének függvényében. Az Európán kívüli irodalmat azonban az imént említett közvetettségen kívül a távolság a leghétköznapiabb, földrajzi értelemben is jellemzi. Joost Krijnen ennek tárgyalását megkönnyítendő vezeti be a távolság

²¹ ROTHBERG 2019, 17. – Saját fordítás: V. E.

²² Uo., 18.

dinamikájának fentebb hivatkozott fogalmát.²³ Christoph Ribbat arra is felhívja a figyelmet, hogy „minél nagyobb a távolság a szerző és az esemény között, annál kritikusabb az olvasóközönség”.²⁴ Az alábbiakban éppen ilyen művekről, a holokauszttól időben igencsak távoli, harmadgenerációs regényekről lesz szó.

A harmadgenerációs New York-i zsidó regény

Jonathan Safran Foer

Az Egyesült Államokban született és azóta is ott él Jonathan Safran Foer a holokauszt utáni harmadik generációhoz tartozik. Mint különböző önéletrajzi jellegű írásaiból is kiderül, anyai nagyszülei lengyel zsidók, akik túléltek a holokausztot. Első regényében, a *Minden világon*ban egy vele azonos nevű, korú és társadalmi helyzetű fiatal író kel útra, hogy felkeresse néhai nagyapja szülőfaluját a mai Ukrajna területén, illetve annak a családnak az utolsó életben lévő tagját, akik annak idején megmentették őt. Foer azóta megjelent kötetei széles tematikus skálán mozognak, visszatérő elemeket azonban jócskán felfedezhetünk bennük. A 2005-ös *Extremely Loud and Incredibly Close*-ban²⁵ egy brooklyni gyermek elbeszélővel találkozunk a kétezres évek elején, a 2016-os *Here I Am* címűben²⁶ egy szintén New York-i zsidó család konfliktusairól olvashatunk, a közben megjelent két non-fiction-kötetben (*Eating Animals*, 2009;²⁷ *We Are the Weather*, 2019²⁸) pedig az állati eredetű termékek gyártásáról és elfogyasztásuk problematikusságáról elmélkedik a szerző.

A *Minden világon* látszólag egymástól független történetszámai a holokauszt eseményében futnak össze. A *Rém hangosan és irtó közel* el-

²³ KRIJNEN 2016, 56. és I. fejezet, *A transznacionális holokausztemlékezet határai* alfejezet.

²⁴ RIBBAT 2005, 200. – Saját fordítás: V. E.

²⁵ Magyarul: FOER 2009.

²⁶ FOER 2016.

²⁷ Magyarul: FOER 2012.

²⁸ Magyarul: FOER 2020.

beszélője, a kilencéves Oskar Schell két éve veszítette el édesapját a 2001. szeptember 11-i terrortámadás során. A *Here I Am* cselekményének közepe táján egy (fiktív) izraeli földrengés következményeként elpusztul a zsidó vallás legszentebb zarándokhelyének számító jeruzsálemi siratófal, és kitör a háború. Az *Állatok a tányéromon* folytatásaként is értelmezhető *Globális öngyilkosság* pedig a klímakrízist tárgyalja behatóan, és az enyhítésére kínál praktikus tanácsokat. Mint a felsorolásból is kiderül, az említett kötetek szerzőjének érdeklődése középpontjában társadalmi és közéleti kérdések állnak, ám ami még ennél szorosabban is összefűzi a műveket, az a katasztrófa elmaradhatatlan, érzékletes ábrázolása.

Még nem esett szó egy kötetről, amelyet Jonathan Safran Foer szintén szerzőként jegyez. A *Tree of Codes* című mű legalább annyira neoavangárd képzőművészeti alkotás, mint posztmodern irodalmi szöveg.²⁹ A mű különossége az első kézbevétele során nyilvánvalóvá válik: oldalain négyszögletű lyukakat látunk, akárha egy olyan újság lapjaira tekintenénk, amelyből valaki egy kollázstechnikával alkotott fenyegető üzenet készítéséhez szavakat vágott ki. Ha valahol felcsapjuk a *Tree of Codes*-t, egymásra rétegződő szóhalmok tárulnak elénk, amelyek között, mintha kút mélyére néznénk, bizonyos pontokon elláthatunk az utolsó oldalakig is. A szöveg klasszikus befogadására (tehát az olvasás aktusára) akkor van lehetőségünk, ha az aktuális oldal mögé üres lapot helyezünk. Ezzel a technikával ráeszmélhetünk, hogy a könyv valójában szintaktikailag helyes és az írói szabadságot megengedve szemantikailag is értelmezhető mondatokból áll. Gyanakodhatunk rá, hogy ezeknek a mondatoknak van pretextusuk, tehát egy olyan mű, amelynek bizonyos szavait felhasználva született a kezünkben tartott alkotás. Egyedisége továbbá, hogy nem a kivágott mondatrészekből áll össze az új szöveg, hanem a kivágás után megmaradt szavakból. A Foer által szétvagdosott szöveg nem más, mint az egyik legelismertebb „holokauszt szerző”, Bruno Schulz novellafüzére. Az akkori Galíciához, később Lengyelországhoz, ma pedig Ukrajnához tartozó Drohobicsban született és 1942-ben az ottani gettóban meggyilkolt szerző lengyelül írta rövid, ám annál nagyobb becsben tartott életművét, melynek egyik legismertebb darabja az 1934-ben

²⁹ FOER 2010.

publikált *Sklepy Cynamonowe*³⁰ Amerikában *The Street of Crocodiles*-ként (A Krokodilok utcája) vált ismertté a kötet egyik írásának címe után.³¹ A Foer-könyv borítóján olvasható szellemes szintagma tehát szinekdochikus viszonyban áll a teljes kötettel: címében ugyanazzal a játékos, a szöveg bizonyos elemeit kiemelő technikával él, mint a mű további oldalain: **THE sTREEt OF croCODiLES**. A *Tree of Codes* modellálja a holokauszt után született műveknek a tanúk irodalmához fűződő viszonyát, amelyhez folyamatosan visszanyúlnak, miközben radikális és rendhagyó művészi eszközökkel is élnek. Ez a könyv tökéletes példája annak, miként lépnek párbeszédbe az utógenerációk alkotói a túlélők nemzedékével.³²

A Minden vilángol

Éppen ezt, a generációk közti viszonyt tárgyalja az alábbiakban elemzett kötet is. A két történetzálon (és három műfajban) futó, különböző narrátorokat, írásmódokat és valóságszinteket felvonultató, szélsőségesen játékos, irodalmi utalásokban gazdag regényt egyetlen témára szűkíteni redukálónak tűnhet, ám éppen azt állítja a könyv, hogy a nemzedékeket összefűző viszonyrendszer a legkülönbözőbb elbeszéléseknek szolgálhat alapjául.

A *Minden vilángol* felépítése a következő: két elbeszélő (a New York-i Jonathan Safran Foer és az odesszai Alekszandr Percsov) háromféle szövege váltja egymást. Aleksz naplószerű elbeszélése, amely-

³⁰ Magyarul: SCHULZ 1998.

³¹ SCHULZ 1963. – Valószínűsíthető, hogy Foer ebből a kiadásból dolgozott, mivel a *Tree of Codes* oldalszámai megegyeznek az ebben a kötetben találhatóakkal.

³² Schulz életműve nem csupán Foert inspirálta a kortárs világirodalom szerzői közül. Az izraeli David Grossman 1986-ban megjelent könyvének (הברוך : 77 ע"י) egyik kisregény méretű fejezete a *Bruno* címet viseli. Ennek Schulz a központi alakja, és a szövegben az ő írásainak sűrűn poétikus, mágikus-babonás elemekben bővelkedő stílusát vélhetjük felfedezni (angol fordítás: GROSSMAN 2002). Ez az irodalmi nyelv a fejezet további részében elemzett *Minden vilángol*-ban is visszaköszön.

ben tört angolsággal elmeséli kettejük találkozását és a nyomozásuk történetét egy Trachimbrod nevű stetl után, ahonnan Jonathan nagyapja származik. Jonathan az egyértelműbben irodalmi igénnyel írt szövegű fejezeteknél tűnik fel szerzőként; ezekben Trachimbrod és saját ősei mágikus elemekkel tűzdelt történetét írja meg. A két regényszerűen olvasható fejezet közé levélbetétek ékelődnek; ezekben Aleksz reflektál Jonathan készülő könyvének fejezeteire, bepillantást enged saját életébe, hivatkozik közös kalandjaikra, illetve válaszol a saját nyomozástörténetéhez fűzött megjegyzésekre, amelyek Jonathan általunk nem olvasható, Aleksznek címzett leveleiből származnak.

Aleksz és Jonathan, ha egészen eltérő közelítésmóddal is, ugyanarra keresik a választ. Mindketten a saját nagyszüleik traumáit és egykori életük körülményeit szeretnék megismerni, bár Aleksz kérdései csupán a közös kutatásuk közben körvonalazódnak. Így válik a generációk közti párbeszéd (vagy a hiánya) a kötet alappillérvé. Aleksz családja a klasszikus kelet-európai modellt hivatott ábrázolni: a nagyapa hallgat a holokauszt során őt ért traumáról, az apa, akit próbáltak mindettől megóvni, nem tud semmit a szülei történetéről, a mit sem sejtő unoka viszont elkezd kérdezősködni, és a válaszok, amelyeket talál, arra kényszerítik, hogy felülírja a világról és önmagáról addig kialakított tudását. Jonathan önálló elhatározásából, írói szándéktól vezérelve zarándokol el oda, ahonnan nagyszülei származnak: a csupán a családi legendáriumából ismert Kelet-Európába. A Trachimbrod-regény így ebben az idegen, mitikus világban játszódik. Jonathan ebből kirajzolódó öröksége pedig bizonytalan, fiktív, belterjes, körkörös és mindenkori középpontja a holokauszt eseménye.

Ez a regény kitűnő terep annak a vizsgálatára, hogy a holokauszt-tól való távolság miképpen alkotja meg saját narratíváit. Aleksz és Jonathan mindketten a holokauszt utáni harmadik generációhoz tartoznak, tehát túlélők, szemtanúk vagy elkövetők unokái. Az azonos és egyértelműen behatárolható időbeli távolságon túl a két szereplő egészen különböző körülmények következtében kerül közelebb az esemény tapasztalatához, vagy éppen távolabb tőle. Jonathan zsidó, és gyermekkorától át fogó tudással rendelkezik a soárról, egyrészt iskolázottsága, másrészt pedig a túlélő nagymamája révén. A New York-i szereplő tinédzserkorának elején jár a kilencvenes évek elején, ami-

kor „a holokausztt mélyen beleivódott az amerikai pszichébe”.³³ A két generáción túl Jonathant a holokauszttól a lehető leginkább magától értetődő távolság választja el: földrajzi (és ennek következtében nyelvi is). Aleksz esetében éppen ennek ellenkezője a helyzet. Az ukrán fiú a háború és a náci vérengzések emlékezhelyeinek közvetlen közelében él és birtokában van az országban beszélt nyelveknek. A számára létrejövő távolság inkább szellemi természetű. A családi hallgatás, a nemzeti múltátértelmezés és az előítéletek következtében minimális tudással rendelkezik mind a zsidóságról, mind a holokausztt valódi eseményeiről és ágenseiről. A kelet-európai zsidó kultúra ebben az elbeszélésben kettészakad: Aleksz képviseli a kelet-európai, Jonathan pedig a zsidó részét. A regény arra tesz kísérletet, hogy a kettő (némi- képp kényszerített) dialógusa által kerüljön közelebb az egykor virágzó kultúra – ha nem is rekonstruálásához, de – megértéséhez.

Aleksz kvázi-kívülállóként csöppen bele Jonathan múltfeltáró nyomozásába. Az ukrán fiú édesapjának családi vállalkozása, az Örökség Utazási Iroda (*Heritage Touring*) arra specializálódott, hogy az Egyesült Államokban letelepedett holokauszttúlélők leszármazottainak kínáljon körutakat a vérengzések egykori kelet-európai (elsősorban lengyel és ukrán) helyszíneire. Az ilyesféle vállalkozások nem példa nélküliek. Alik Varvogli *Travel and Dislocation in Contemporary American Fiction* című könyvében megállapítja Foer kötetéről, hogy „a regény a család és az identitás keresésére irányuló kutatást dramatizálja, így belehelyezkedik a sötét turizmus (*dark tourism*) és az örökségutazások (*heritage travel*) egyre gyarapodó iparának világába. Ezek közül mindkettő végső soron hiányos és gyakran torz képet mutat az amerikai turistának az Egyesült Államok viszonyáról az országokhoz, amelyeket meglátogatnak.”³⁴ Jenni Adams szerint a holokausztturizmus iparága arra törekszik, hogy egzotikus színben tüntesse fel a zsidó múltat.³⁵ A sötét turizmus (tehát a holokausztt és más traumatikus történelmi események helyszínére szervezett utazások) jelensége az egyik leglát-

³³ FLANZBAUM 1999, 14.

³⁴ VARVOGLI 2012, 82. – Saját fordítás, V. E. A *dark tourism* jelenségéről, tehát a történelmi tragédiák köré szervezett idegenforgalmi üzletágról lásd *The Palgrave Handbook* 2018.

³⁵ ADAMS 2011, 34.

ványosabb példája a Közép-Kelet-Európát pusztán a vészterhes múlt tereként ábrázoló Amerika-központú holokausztdiskurzusnak.

A *Minden világon*ban ábrázolt apa tipikus posztszocialista maszek vállalkozóként igyekszik mindent a lehető legkisebb anyagi és energiabefektetéssel megúszni, és ha lehet, házon belül megoldani. Így válik tolmáccsá idősebb fia, aki valamicskét tanult angolul az iskolában, és sofőrré élemedett korú apja, annak ellenére, hogy ő a saját bevallása szerint vak. Az utóbbi probléma kiküszöbölése végett magával viheti elmeroggyant házikedvencét, a Sammy David Jr. Jr. [sic!] névre (nem) hallgató kutyát, akire onnantól kezdve hivatalos vakvezető szukaként (*official seeing eye bitch*) hivatkoznak. Aleksz tehát elsősorban közvetítőként van jelen. A zsidókról csupán elnagyolt preconcepciói vannak, például, hogy „húgyagyúak”, hiszen „rengeteg pénzt fizetnek [...] azért, hogy Amerikából Ukrajnába jöjjenek vakációzni” (10.),³⁶ emellett meg van győződve saját hazájának teljes ártatlanságáról a holokauszttal kapcsolatban, és fel sem merül benne, hogy a családjának akármelyik oldalról is köze lehetett az eseményekhez. Aleksz tehát az átlagos kelet-európaiat hivatott ábrázolni, valójában azonban inkább azt olvashatjuk ki belőle, az átlagos amerikai miként vélekedik a kelet-európai lakosságról.

Aleksz énelbeszélése során tanúi lehetünk, ahogy lépésről lépésre egyre távolabb kerül kezdeti naivitásától és érdektelenségétől. Aleksz bildungsromanszerű narratívájának kiteljesedése az, amikor tanúja lesz annak, ahogy nagyapja egy jól felépített dramaturgiájú jelenetben vallomást tesz saját holokausztbeli szerepéről és a büntudatról, amely az azóta eltelt több mint fél évszázad óta kínozza, amiért falujának náci razziája során elárulta a legjobb barátjáról, hogy zsidó, és ezzel a halálba küldte. Az idáig vezető elbeszélésben Aleksz folyamatosan szembesül azzal, hogy mennyire korlátozott a hozzáférés az előző generációk történeteire, még akkor is, ha a felmenők még életben vannak, és akkor is, ha mind ez idáig az események színhelyének közvetlen közelében tartózkodott.

„Nagyon nehezemre esik nagyapáról írni, amiként neked nehezedre esik nagyanyádról írni. Szeretnék többet tudni róla [...]. Akkor talán nem vol-

³⁶ Kiemelés az eredetiben.

nek annyira béna, amikor nagyapát kell beszéltetni ”³⁷ (150.) – írja egy Jonathannek címzett levélben. Később, amikor nagyapja néhány el-
ejtett megjegyzéssel megtöri a sok évtizedes hallgatást, Aleksz a kö-
vetkezőket fogalmazza meg: „Először fordult elő, hogy nagyapát a
szüleiről hallottam beszélni, és szerettem volna sokkal többet meg-
tudni felőlük. Mit csináltak a háború alatt? Kit mentettek meg? De
valahogy úgy éreztem, nem illik ilyesmiről kérdezősködni. Majd be-
szél, ha szükségét érzi, és addig a percig jobb, ha hallgatom.” (164.)
A nagyapa végső, lavinaszerű önvallomását megelőző beszélgetésre
a korábban felszínesnek, ám egyre érzékenyebbnek láttatott fiú így
hivatkozik: „Elárulom neked, Jonathan, hogy a beszélgetésnek ezen
a pontján már nem Aleksz és Aleksz, nagyapa és unoka beszélgetett
egymással. Átengedtük a helyünket két másik embernek, két olyan
embernek, akik egymás szemébe tudnak nézni, és kimondhatatlan
dolgokat képesek kimondani. Amikor őt hallgattam, nem nagyapát
hallgattam, hanem valaki mást, olyasvalakit, akivel soha addig nem
találkoztam, de akit nagyapánál mégis jobban ismertem. És aki ezt
az embert hallgatta, az nem én voltam, hanem valaki más, valaki,
akivel eddig nem is találkoztam, de akit magamnál is jobban ismer-
tem.” (349.)

A *Minden világgal* fanyar iróniájú csavarja, hogy Jonathan az, aki
sokoldalú történelmi, elméleti tudással, a zsidó hagyományok ismer-
tetével, művészi ambíciókkal, nagy utat megtéve és konkrét tervvel
érkezik a kutatóútra, de mégis Aleksz az, aki érdemi információkat
és teljesen új tapasztalatokat szerez. Christoph Ribbat úgy fogalmaz:
„Ezen a bizonyos úton az idegenvezetőknek kell szembesülniük sa-
ját örökségükkel.”³⁸ Jonathan nyomozása többnyire kudarcba fullad:
Trachimbrodnak csupán hült helyét találják, és az asszony, akiről vég-
ső elkeseredettségükben azt feltételezik, hogy ő a Jonathan kezében
szorongatott fényképen szereplő nő, tudtukra adja, hogy nem, őt
nem Augustine-nak hívják.

³⁷ Kiemelés az eredetiben. A levél formájú regényrészletek kivétel nélkül
kurzívval vannak szedve, így a továbbiakban, amikor ezekből idézek, én is
meghagyom ezt a formát.

³⁸ RIBBAT 2005, 214.

„Kérve kérem magamat, hogy fesse le Trachimbrodot, hogy mindenki megtudja, miért voltunk olyan nagyon odáig. Nem volt ott semmi. És ha azt mondom, »semmi«, akkor azzal nem azt akarom mondani, hogy nem volt semmi, csak két ház, a földön egy kis fa, némi törött üvegcserep, gyerekjátékok és fényképek. Amikor azt mondom, hogy nem volt ott semmi, akkor azzal azt akarom érzékeltetni, hogy a felsoroltak közül nem volt semmi, de még más sem” (263.) – tudósít Aleksz saját elbeszélésében. Jonathan regénye tehát szükségképpen ebben a hiányban gyökerezik. A történelmi források szűkében, valamint a földrajzi tér kiüresedésének következtében a keresett stetlről és lakóiról szóló elbeszélés szinte kizárólag a fantázián, írói leleményen és találgatásokon alapul. A Trachimbrod-regény így válik olyan mágikus realista és posztmodern elemekkel teli szöveggé, amely félig a kelet-európai zsidó hagyományból, félig pedig a kortárs amerikai szokásokból táplálkozik, és hol sziporkázóan szórakoztató, hol pedig sötéten nyomasztó. „Jonathan Safran Foer olyan stetl írt körül, amely végül úgy néz ki, mint egy amerikai kisvárosnak, egy vándorcirkusznak és az *Óz, a nagy varázsló* zsidó változatának a kereszteződése” – jegyzi meg találóan Michael Hoberman.³⁹

Az elbeszélő Jonathan nyolc generációig vezet vissza erősen fiktívnek tűnő családfáját. Elsőre azt gondolhatjuk, hogy ez a leszármazás szintén a semmiben gyökerezik, hiszen az első ős a Brod folyóból bukkán fel újszülöttként 1791-ben: „És a csecsemő? Az én ük-ük-ük-ük-anyám? Az már keményebb dió, mert az még csak érthető, hogy egy élet belevész a folyóba, de hogy egy élet kikeljen belőle?” (29.) Az újszülött, akit a stetl közössége Brodnak nevez el, abszolút középpontja lesz a trachimbrodi elbeszélésnek. A közösség minden polgára azért verseng, hogy ő nevelhesse fel a gyermeket. Amikor felcseperedik, az összes férfi belé lesz szerelmes, hiszen köztudottan ő a legszebb és legokosabb közel s távol. A stetl központi eseménye, a Trachimnap, Brod felbukkanását ünnepli. Az évszázadokon keresztül minden évben megrendezett fesztivál fő attrakciója, hogy a környék versengő szellemű férfiúi alámerülnek, hogy megeljék a folyó fenekén egy bizonyos Trachim szekerét, amely 1791-ben vagy beleborult a folyó-

³⁹ HOBERMAN 2018, 112.

ba, vagy sem.⁴⁰ A közhiedelem azzal magyarázza Brod valószínűtlen megjelenését, hogy amikor az említett szekér a folyó fenekére szegeződött, minden utasa odaveszett, kivéve a csecsemőt, aki a folyóban megszületett és a felszínre úszott. Az újra és újra elbeszélte történet természetesen több szempontból megbízhatatlan: egyrészt Trachim addigra már valószínűleg rég halott volt, a szekeret azóta sem találják, női utasról senki nem tud, aki Trachimmal utazott volna, a szemtanúk csoportja pedig két kislányból (Hanna és Cháná) áll, valamint a Sofiowka nevű őrült földesúrból, aki egyébként sem sokat látott a történetből, mert éppen egy fa mögött maszturbált.

Mivel az ük-ük-ük-ükanya efféle felbukkanása nem sokkal valószínűlenebb, mint Trachimbrod egyéb eseményei (amelyekre a könyv mágikus realista elemeit tárgyaló bekezdésben bővebben kitérek), az olvasó viszonylag könnyen elfogadja a stetl lakói által kínált kétes magyarázatot. Az elbeszélés azonban a vártnál is jobban körbeér. A kötet végén teljesebben ki Jonathan mitikus öröksége. 1942. március 18-án, amikor éppen a Trachimnapot ünnepli a falu apraja-nagyja, köztük Jonathan nagyapja, Safran és „borzalmasan terhes felesége”, Zosa, a náci csapatok betörnek Trachimbrodba. „Ünnepség volt melynek nem vetett gátat a küszöbönálló halál. Küszöbönálló halál, melynek nem vetett gátat az ünnepség.” (383.) „[A]z én safranom felkapta és

⁴⁰ A vélt esemény helyszínét tábla mutatja a következő felirattal:

„EZ A TÁBLA JELZI A HELYET
(VAGY A HELYHEZ KÖZEL ESŐ HELYET),
AHOL EGY BIZONYOS TRACHIM B SZEKERE
(LEGALÁBBIS ÚGY HISSZÜK)
ELSÜLLYEDT.

A STETL HIRDETÉMÉNYE, 1791” (381)

A mesebeli trachimbrodi tábla szövege gúnyos parafrázisa annak a feliratnak, amelyet Aleksz és Jonathan találtak a stetl hűlt helyén:

„EZT AZ EMLÉKMŰVET
TRACHIMBROD 1204 LAKÓJÁNAK EMLÉKÉRE
ÁLLÍTOTTUK, AKIKET A NÉMET FASISZTÁK
PUSZTÍTOTTAK EL
1942. MÁRCIUS 18-ÁN.

*Felavatta Jichák Samir, Izrael Állam miniszterelnöke
1992. március 18-án.” (271.)*

begázolt a feleségével mint valami újdonsült asszonnyal a vízbe amely a zuhanó fák és recsegő-ropogó detonáció közepette a legbiztosabb helynek tűnt...” (385–386.) – olvashatjuk Brod ide beékel, beteljesült jóslatként funkcionáló álmában *A visszatérő álmok könyvéből*. Ebből is látszik, hogy Trachimbrod szövete a fantázián, a feltételezéseken és a legendákon kívül többnyire álmokból és jóslatokból fonódik össze. Zosa tehát a bombázás alatt a folyóban küzd az életéért, közben pedig spontán szülni kezd. A regény másik valóság szintjéről, Aleksz elbeszéléséből tudjuk meg, hogy Jonathan nagyapja a feleségét és két csecsemő gyermekét veszítette el a holokauszt során, nem pedig egyet, ahogy Jonathan tudta.⁴¹ A trachimbrodi elbeszélés (az álmoskönyv tagolatlan szövegének segítségével) egyetlen csecsemő sorsát követi tovább: „OÁOÁOÁOÁOÁOÁ sírta teljesen egészséges volt és életben maradhatott volna ha nincs a köldökszinór amely visszahúzta a víz alá az anyja felé aki alig tudott magáról de tudott a zsinórról és próbálta elszakítani a kezével aztán szétharapni a fogaival de nem bírta nem lehetett elszakítani és meghalt karjában a teljesen egészséges névtelen babával.” (387.) Feltételezhetjük, hogy ennek a vízbefúlt csecsemőnek az ikertestvére az, aki felbukkant ugyanennek a folyónak a felszínén 151 évvel korábban. (A fejezet címe: „A VILÁG KEZDETE GYAKRAN ELJŐ, 1942–1791” is erre az értelmezésre bátorít.) Jonathan felmenői tehát valójában csak a holokauszt túlélő nagyapáig vezethetők vissza, onnantól már önmagából kiinduló és ugyanoda visszatérő, misztikus homályba vesző örökség. Erről árulkodik a regényrészlet alapján felvázolható családfa is: Brod három gyermeket szült, mindhármát az őt felnevelő Jankelről nevezte el. A legfiatalabb Jankel nemzette Trachimkolkit, aki Safranbrodot, akitől Trachimjankel származott, aki Kolkibrodot, Safran édesapját, Jonathan dédapját nemzette.⁴² Az isméltódó, illetve egymás kombinációiként működő nevek párhuzamba

⁴¹ 221–222. oldal: „[Safran] elvesztette a feleségét és két csecsemő gyermekét a háborúban” – mondja Lista az őt meglátogató fiúknak, de Aleksz nem fordítja le angolra, mert azt gondolja, ez nem új információ. Az olvasó emlékezhet rá, hogy Jonathan a 90. oldalon még azt mondja Aleksznek a nagyapjáról: „Ő a feleségét és csecsemőjét veszítette el.”

⁴² Lásd az *Ősök könyvének* „AZ AZ ÖT NEMZEDÉK BROD ÉS SAFRAN KÖZÖTT” című bejegyzését a regény 301. oldalán.

állíthatók a *Minden világnak* másik főszereplőjének családjával, ahol az ódivatúnak tűnő patriarchális hagyományok szerint az apát, a fiút és a nagyapát is ugyanúgy hívják. „Nagyapát úgyszintén Alekszandrnak hívják. A pótnéve mint apáé. Mind elsőszülöttei vagyunk a családnak, ami ránk nézve roppant megtiszteltetés [...]. Az elsőszülött fiamat én is Alekszandrnak fogom elnevezni. Ha tudni akarod, hogy mi lesz akkor, ha az elsőszülött gyermekem lány, hát elmondom. Nem lesz lány” (13) – tudósítja Jonathant a legfiatalabb Aleksz. Ez a gyakorlat ellentmond a Jonathan családjá által képviselt zsidó hagyománynak, miszerint élő hozzátartozóról nem szabad újszülöttet elnevezni.

A csecsemő időutazása annak az észak-amerikai holokausztmemlekezet-diskurzust uraló elméletnek a végtelen ábrázolása, hogy a holokauszt olyannyira unikális esemény, hogy történelmen kívülinek kell tekintenünk. Foer ennél is tovább megy, hiszen itt nem csupán történelmen, de időn kívülivé, legalábbis a tér-idő-kontinuumot felborító momentummá válik.

A generációk közti kommunikáció a *Minden világnak*ban gyakran a lineáris időstruktúrát felborítva működik, oda-vissza ősök és leszármazottak között. Ennek allegóriája a szobor átalakulása, amelyet Brod férjéről (akit először Salomnak, majd a kolkinak, végül Safran-nak hívnak) mintáztak, miután egy körfűrész beleállt a koponyájába Trachimbrod megannyi emberéletet követelő malmában. A szobor a fejbe ékelődött kör sziluettye miatt napóraként is kiválóan működött, és a stettl lakói számára szerencsét hozó kegytárggyá is vált, így a szüntelen simogatástól és csókoltól állandóan elkopott, emiatt időről időre restaurálni kellett. „[A] mesteremberek minden újraöntésnél a Napóra arcát hímnemű leszármazottai arcáról faragták újjá – fordított örökség. (Úgyhogy miután a nagyapám felnőtt, és azt látta, hogy egyre jobban hasonlít az ük-ük-~~ük~~-ükapjára, akkor valóban egyre inkább az ük-ük-~~ük~~-ükapja hasonlított rá.” (203.)⁴³ Ha a holokausztszövegek kontextusában vizsgáljuk ezt a mozzanatot, úgy

⁴³ A fordítás ebben a részben eggyel több „ük”-kel toldja meg a családi kapcsolatot, mint amennyire szükség van. Erre a problémára a fejezet után lévő „Fordításkritikai megjegyzések...” című függelékben térek ki részletesen. Az ebben az idézetben és a továbbiakban is megjelenő következetes kihúzás tehát tőlem származik: V. E.

is értelmezhetjük, mint az utólagos narratívák általi meghatározottság reprezentációját.

A különböző idősíkokban létező nemzedékek dialógusát nem csupán elvont, képi formában ábrázolja a regény. Egy jelenetben Safran valóban ősenek szobra elé járul, és az szóba is elegyedik vele. Beszélgetésük témája pont a következő generáció eljövételére irányuló várakozás, ugyanis Safran épp gyermeket vár Zosával. Akkor még nem világos, hogy a születendő gyermek ugyanaz a Brod lesz, akivel a kolki családot alapít, megteremtve ezáltal a vérvonalat, amelynek akkor Safran a legfiatalabb leszármazottja. „Ük-ük-ük-ükapám, mondta Safran, és (nagy nehézség közepette) térdre ereszkedett, igazán oly keveset kérek. – Abban az értelemben, hogy soha nem jössz hozzám beszélgetni, mondta a Napóra (egy hasbeszélő mozdulatlan ajkával), igazat mondasz. Soha nem írsz, soha nem... – Soha nem akartam a terhedre lenni. – Én nem akartam soha a terhedre lenni. – De voltál, ük-ük-ük-ükapám, mégiscsak voltál. Nézd az arcomat, hogy megereszkedett, milyen petyhüdt. Négyyszer anynyinak látszom, mint amennyi vagyok. Itt ez a béna karom, ez a háború, ez a memóriakiesés. És most szerelmes vagyok.” (374.)⁴⁴ Az ük-ük-ükunoka mondataiból kiderül, hogy szerelmi vallomásának tárgya nem új felesége, Zosa, hanem születendő gyermekük. Tehát éppen az, akibe az ük-ük-ükapa is szerelmes volt/lesz, és akiről ő beszél Safrannak dialógusuk közben.

Jonathan és Aleksz, avagy az amerikai
és a kelet-európai diskurzus hierarchiája

A két elbeszélő-főszereplő mind strukturálisan, mind tematikusan a regény két tartóoszlopaként funkcionál. Hol párhuzamként, hol ellenpontként, hol pedig egymást kiegészítve jelennek meg. Már az első fejezetben („NYITÁNY EGY NAGYON MEREV UTAZÁS KEZDETÉHEZ”) megtudjuk Aleksztől, hogy őt „1977-ben foganasított[á]k, ugyanabban az évben, mint Jonathan Safran Foert, [...] aki maga is hőse ennek a történetnek” (8.). A két azonos életkorú szereplő közti különös dinamikáról – akik közül az egyik ráadásul látszólag meggyezik a szerzővel – a magyar olvasónak óhatatlanul eszébe jut Kosz-

⁴⁴ Kiemelések az eredetiben.

tolányi és Esti Kornél viszonya. Ezt a szubjektumok közötti elmosódást erősíti Aleksz egyik Jonathannek címzett vallomása is a regény vége felé: „*Most együtt beszélünk, Jonathan, nem külön-külön. Együtt vagyunk, ugyanazon a sztorin dolgozunk, és biztosra veszem, hogy ezt te is érzed. Ne tudnád, hogy én vagyok a cigány lány, és te vagy Safran, hogy én vagyok a kolki, és te vagy Brod, hogy én vagyok a nagyanyád, és te vagy nagyapa, és hogy én Aleksz vagyok, te meg te, és hogy én te vagyok, te meg én?*” (306.)

A kötet más helyei inkább azt az értelmezést erősítik, hogy a két húszéves fiú párhuzamos sorsokat teljesít be. Nagyszüleik ugyanonnan származnak (Jonathan nagymamája és Aleksz nagypapája is az Ukrajna északnyugati sarkában található Kolkiból), és ha a történelem másként alakul, vagy Jonathan családja nem Amerikában telepedik le pár évtizeddel korábban, a két fiú, akiket ebben a valóságban áthidalhatatlan kulturális szakadék választ el, egészen hasonló életmódot folytatna. Amikor ezen Jonathan elmélázik, Aleksz elmésen visszavág, egy pillanatra megingatva a kettőjük között kezdettől fogva fennálló egyértelmű hierarchiát. „– Látni akarom Trachimbrodot – mondta a hős. Látni akarom, milyen, hogyan nőtt fel a nagyapám, hol élnék én is, ha nem szól közbe a háború. – Akkor ukrán lennél. – Úgy bizony. – Pont mint én. – Aha. – Csak mégse pont mint én, mert paraszt lennél egy jelentéktelen kisvárosban, én meg Odesszában élek, ami nagyon hasonlít Miami-ra.” (91.)

A kettejük viszonya tankönyvi illusztrációja lehetne a domináns és periferiális kultúrák közti feszültségnek. Aleksz eleve hátrányból indul, hiszen – annak ellenére, hogy ő van otthon – a másik szereplő anyanyelvén kell beszélniük. Ebben a kommunikációban Aleksz szükségképpen alulmarad, és óhatatlanul kettőjük intelligenciáját is ennek a készen kapott viszonyrendszernek a kódjai alapján kezdjük összemérni. Erre erősít rá a könyvnek az a (különben zseniális humorú) megoldása, hogy Aleksz elbeszélését egy nem létező angol nyelv-átzatban olvashatjuk. Ez az eklektikus szöveg nagyjából azt a folyamatot kísérli meg leképezni, amely során valaki megpróbál a lehető legszabatosabban fogalmazni egy olyan idegen nyelven, amelyet alig ismer, így állandó szótárhasználatra kényszerül, és igyekszik a kevés-

bé hétköznapi szinonimát kiválasztani.⁴⁵ Jóllehet, mindkét szereplő karikatúrája lehetne a kultúrának, amelyet képvisel, és a szerző nevét viselő figura is nagymértékű öniróniával van ábrázolva (tipikus New York-i zsidó, aki vegetáriánus, mániákus gyűjtögető, retteg a kutyaiktól és spontán viselkedés helyett minden hétköznapi helyzetet a ronggyá olvasott útikönyvei és útmutatói alapján próbál megoldani), mégis azt érezzük, Aleksz marad alul. Varvogli felhívja a figyelmet arra a problémára, amely vélhetően a legtöbb olvasóban felmerül. Azt írja, „Foer regényében néha nehéz eldönteni, hogy az ukrán narrátoron vagy az ukrán narrátorral együtt kellene-e nevetnünk”.⁴⁶

Ezt a kiszolgáltatottságot erősíti a könyv felépítése is, hiszen Jonathan levelei nem olvashatók a kötetben, csupán Aleksz tárulkozik ki a befogadónak. A tény, hogy közülük az ukrán fiú az, aki több nyelvet beszél, nem válik hangsúlyossá a kettejük szellemi képességének összemérésében, ám némi hatalmat biztosít Aleksznek, aki saját belátása szerint szűrheti meg az információkat, amelyeket közvetít Jonathannek. Az angol nyelv nem anyanyelvi szintű ismeretéből fakadó hátrányra Aleksz szólama időről időre felhívja a figyelmet: *„Epekedem, hogy ez a levél legyen jó. Mint tudod, az angolom nem elsőosztályos. Oroszul elgondolásaim abnormálisan jól kifejttem, de a második nyelvem nem olyan prémium.”* (40.)

A kulturális egyenlőtlenséget jelzi az is, hogy noha az amerikai főszereplő látogat el – saját gyökereit keresve – az ukrán fiú hazájába, az ukránt mégis jobban érdekli Amerika, és többet is tud róla. A kötetben ez inkább gyermeki, szinte szánni való lelkesedésként tűnik fel, elsősorban azért, mert Aleksz számára a főként televízióból és magazinokból ismert Amerika a transzcendens tökéletességet testesíti meg, és nem titkolja, hogy nagyobbra tartja saját hazájánál. Aleksznek folyamatosan (kelet-európai) kisebbségi komplexusa van Jonathan mellett, még úgy is, hogy az amerikai fiú cseppet sem úgy

⁴⁵ Jenni Adams elemzésében „az Aleksz narratívájában fellelhető, erőteljes módon ábrázolt nyelven belüli feszültség implicit módon alátámasztja [Hayden] White és társai antirealista pozícióját, miszerint nem létezik nyelvi transzparencia a történeti narrációban.” ADAMS 2011, 38–39. – Saját fordítás: V. E.

⁴⁶ VARVOGLI 2012, 88. – Saját fordítás: V. E.

fest, mint ahogy azt ő elképzelte. „Egy amerikai Ukrajnában erőtlennül fölismerhető. Azért szartam be magam, mert hogy amerikai, én meg meg akartam neki mutatni, hogy lehetnék én is amerikai” (46.) – írja Aleksz, amikor arról számol be, hogy a vasútállomáson várta Jonathan érkezését. Amint a vonat beér, némiképp módosulnak Aleksz elképzelései: „Ez egy amerikai?, gondoltam. [...] Egyáltalában nem úgy festett, mint az amerikaiak, akiket az újságban láttam, a sárga hajukkal és izmokkal.” (52.)

A hierarchia internalizálásából fakadó kisebbségi érzés miatt Aleksz néha a saját személye vagy kultúrája elleni támadásnak érzi az amerikai vendég eltérő szokásait. Jonathan vegetarianizmusával a kilencvenes évek itt ábrázolt Ukrajnájában például senki nem tud megbarátkozni. „– Jobb, ha tudod... – Igen? – Hogy én... – Nagyon éhes vagy, igen? – Én vegetáriánus vagyok. – Nem értem. – Nem eszem húst. – Miért nem? – Csak. – Hogyhogy nem eszel húst? – Úgy hogy nem. – Nem eszik húst. – mondtam a nagyapának... – De eszik – közölte.” (99.) Hiába készíti fel Jonathan vendéglátóit a speciális étkezési igényeire, Aleksz később így reagál: „[a]mikor kihozták az ételt, a hős megkért, hogy vegyem el a húst a tányérjáról. – Ha lehet, nem nyúlnék hozzá – mondta. Ettől totál az agyamra ment. Ha kíváncsi vagy, miért, hát azért, mert rájöttem, hogy a hős rájött, hogy ő túl jó a mi kajánkhoz.” (100.)

Aleksz legnagyobb vágya, hogy elmeneküljön az eddigi életéből, és megspóroljon annyi pénzt, hogy öccsével, a mindig csupán említés szintjén megjelenő Kicsi Igorral együtt New Yorkba utazzon, ahol jól kereső könyvelőként szeretne dolgozni. Aleksz nyilvánvalónak tekinti, hogy honfitársai közül mindenki inkább amerikai lenne, ha választhatna. Amikor (idegenvezetői kötelességeinek eleget téve) beavatja Jonathant az ukrán határőrök általános viselkedési formáiba (és lelkivilágába), édesapja tanításai nyomán kétféle ellentétes lehetőséget válaszol fel arra az esetre, ha az örök egy egyesült államokbeli turistával találnák szembe magukat. Mindkettő abban gyökerezik, hogy „a határőr szerelmes Amerikába”. (54.) Az egyik típus „ezt azzal akarja ki mutatni, hogy úgy viselkedik, mint egy prémium határőr. Az ilyesfajta őr úgy képzei, hogy majd egy szép napon elkerül Amerikába, és ott szembetalálkozik ezzel az amerikaival, aki felajánlja, hogy elviszi a Chicago Bulls mérkőzésre, vesz neki farmert és fehér kenyeret és

puha vécépapírt.⁴⁷ Az ilyesfajta határőr arról álmodik, hogy hibátlan kiejtéssel beszél angolul, és olyan feleségre tesz szert, akinek nem lóg a melle a derekáig. Az ilyesfajta határőr bevallja, hogy nem szeret ott élni, ahol él. A másíkfajta határőr szintén szerelmes Amerikába, csak hát ő gyűlölni fogja az amerikaiit, azért, mert amerikai. [...] Az ilyesfajta őr tudja, hogy soha nem jut el Amerikába, és tudja azt is, hogy az életben nem látja többé ezt az amerikaiit. Ő az, aki lopni fog az amerikaiitól, megfélemlíti az amerikaiit, csak hogy bizonyítsa, hogy megteheti. Ez az egyetlen alkalom az életében, amikor az ő Ukrajnája jobb, mint Amerika, amikor ő maga több, mint egy amerikai.” (54.)

Jonathan és Aleksz kommunikációját nagyban megnehezíti, hogy Ukrajna történelmének az a része, amelyre az amerikai fiú igazán kíváncsi lenne, jóformán hiányzik Aleksz tudásából, amiről pedig szívesen mesélne, az Jonathant hagyja hidegen. Varvogli ezt – igen találóan – úgy fogalmazza meg, hogy „Aleksz tudatlansága a saját országának közelmúltjáról párosul Jonathan totális érdektelenségével Ukrajna jelenével szemben”.⁴⁸ Christoph Ribbat azt állítja, hogy a regény a megszokotthoz képest perspektívát vált: „Az amerikaiit láttatja a *Másikként*: az idegenként, aki elutazott a posztkommunista Kelet-Európába, hogy olyan események nyomába eredjen, amelyekkel ott senki nem foglalkozik, többnyire azért, mert elég aktuális problémával küszködnek a jelenben is.”⁴⁹ Tényszerűen helytálló lehet Ribbat állítása, mindennek ellenére mégis az a benyomásunk, hogy Jonathan valójában nem válhat *Másikká*, ugyanis az ő nézőpontja uralja a regényt. Még akkor is ez a jellemző, amikor Aleksz elbeszélését olvas-

⁴⁷ Hiszen, mint Esterházy is rávilágított, „[k]özép-európaiak vagyunk: az idegrendszerünk elrongyolt, a vécépapírunk kemény” (ESTERHÁZY 1991, 7.). Ez a különbség egyébként napjainkra nemcsak elmosódott, hanem visszajára is fordult. Az Egyesült Államokban alig lehet kettőnél többretegű vécépapírt találni, míg nálunk, Európában roskadoznak a polcok a három- és négyretegű tekercsektől.

⁴⁸ VARVOGLI 2012, 84. – Saját fordítás: V. E. A tipikus amerikai értelmiségi érdektelensége Ukrajna jelenét illetően természetesen egészen új kontextusba kerülne, ha a kötet szerkesztésének idejében zajló orosz–ukrán háború tükrében vizsgálnánk azt. Jelen fejezet ezt nem kíséri meg, már csak azért sem, mert a tárgyalt regény jóval a háború kitörését megelőzően íródott.

⁴⁹ RIBBAT 2005, 213. – Saját fordítás: V. E.

suk, hiszen az ukrán fiú roncsolt nyelvezete és a karikaturisztikusan kelet-európai értékrendje elidegenítő hatással van még a nem-amerikai befogadókra is. A józanságot, a műveltséget és a helyesnek mutatott értékrendet mindvégig az amerikai szereplő képviseli, tehát a metatekintet markánsan amerikai marad.

A távolság dinamikái

Közvetett hozzáférés

A távolság dinamikái és a generációk közti kommunikációs akadályok az utógenerációs holokausztirodalom egyazon jellegzetességének: a hozzáférés közvetettségének különböző manifestációi. A *Minden vilángol* különféle poétikai eszközökkel ábrázolja és teszi explicitté a harmadgeneráció elválasztottságát a holokauszt tapasztalatától. A Trachimbrod-regény – az ük-ük-ük-ükapa Napóra-szobrának történetéhez hasonlóan – allegorikus módon állítja előtérbe a problémát. Miután a sokat tárgyalt csecsemő felbukkan a folyóban, átmenetileg a rabbihoz kerül, amíg el nem dől a további sorsa. Az akkor még névtelen Brodot tehát a zsinagógában őrzik, ahová csak férfiak léphetnek be. Mivel a gyermek megjelenését példátlan lelkesedés övezi, természetes, hogy a stetlben lakó nők is látni akarják. Kíváncsiságuk csillapítása végett lyukat vájnak a zsinagóga falába, hogy azon keresztül vehessék szemügyre a csecsemőt. Az így létrejövő közvetett hozzáférés miatt azonban egészen más benyomások érik őket, mint férjeiket, akik közelről láthatják Brodot, és akiket egész életükre megbabonáz. „Az aszszonyoknak ezen a lyukon keresztül sikerült egy-egy pillantást vetniük az ük-ük-ük-ükanyámra. Sokan vallották, talán mert az újszülött tökéletesen felnőtt vonásokkal rendelkezett, hogy ördögi fajzat lehet [...]”. De nagyobb a valószínűsége, hogy vegyes érzéseik jobbra magának a lyuknak a számlájára voltak írhatók. Ilyen távolságból – tenyerüket a résre tapasztva és szemüket a tojásnyi lyukra irányozva – képtelenek voltak kiélni anyai ösztöneiket. Az a lyuk ahhoz is kicsi volt, hogy egészében lássák a kicsit, úgy kellett összerakniuk a töredékekből összeállt lelki kollázsokat – tenyérhez kapcsolódó ujjacskákat, csuklóhoz kapcsolódó tenyeret, amely a karban folytatódott, s végül a vállízületbe torkollott... Meggyűlölték a megismerhetetlenségét, megérinthe-

tetlenségét, a kollázsát.” (36.) A hozzáférhetetlenség konkrétan is megjelenik a regény interperszonális kapcsolataiban, generációkon átívelően: „De az én nagyon ük- és magányos ükanyám nem szerette Jankelt, a szó egyszerű és lehetetlen értelmében nem. [...] Idegenek voltak egymásnak, akárcsak a nagyanyám meg én.” (123.)

A hozzáférés korlátozottsága egyértelműbben a kötet végén kerül előtérbe, mégpedig a holokausztal kapcsolatban. A megannyi mágikus jellegzetességgel bíró Trachimbrodba egészen a legutolsó pillanatra csupán közvetetten szivárog be a valóság. A látványos utolsó fejezet erős kontrasztba állítja a stettl bohókás, valószerűtlen atmoszféráját a háborús történelem véres eseményeivel, itt ér össze a (legalább) két szálon futó elbeszélés és itt ér körbe Jonathan családfája. A nációk a trachimnapis multság kellős közepén törnek be. Az elbeszélés nyilvánvalóvá teszi, hogy ha tényleges figyelmet szenteltek volna az ott lakók az egyébként állandó duruzsolásként jelen lévő híreknek, számíthattak volna arra, hogy a környező települések után az ő otthonuk is sorra kerül. Ez a kontraszt párhuzamba állítható az utógenerációk narratíváiban fellelhető őszinte értetlenkedéssel azt illetően, vajon miért nem látták közelgő vesztlüket a holokauszt áldozatai, miért nem menekültek el, amíg tehették volna, és hogyan lehetséges, hogy létezett bárki, akár az áldozatok, akár a közép-kelet-európai lakosság más tagjainak körében, aki ne tudta volna, mi zajlik a közvetlen közelükben. Maga Foer is ismételten kitér a kérdésre, például legújabb, *Globális öngyilkosság* című kötetében, amelyben az önéletrajzi narrátor elmeséli nagymamája történetét, aki lánykorában elmenekült az otthonául szolgáló stettlből, mielőtt a nációk odaérték volna. Azon elmélkedik, milyen belátások vezérelhették azokat, akik ugyanazon információk birtokában, mint az említett nagymama, úgy döntötltek, mégis ott maradnak, akármi történlék is. „Néha arról ábrándozom, hogy házról házra járok nagyanyám stettljében, megmarkolom azok arcát, akik maradni akarnak, és beleüvöltök: »Csinálnod kell valamit!«” – füzi hozzá az elbeszélő.⁵⁰

A *Minden világlol* Trachimbrodjában van újság és rádió, ám az elbeszélés soha nem a rendeltetésszerű használatukról, tehát a hírek befogadásáról számol be, hanem egyéb kreatív, mellékes felhasználási

⁵⁰ FOER 2020, 34.

módjaikról. Amikor Safran viszonyt kezdeményez a színházban megismert kigyóbűvölő cigány lánnyal, a következőképpen üzengetnek: „Levélkéket küldözgettek egymásnak, mint a gyerekek. A nagyapám újságokból vágta ki a magáéit, és belepottyantotta a lány fonott kosárkáiba, amelyekbe, tudta, csak a lány merészel belenyúlni. *Találkozunk a fahíd alatt, és mutatok valamit, amit soha, de soha életedben még nem láttál.* A »T«-t abból a hadseregből vágta ki, amely majd elveszi az anyja életét: A NÉMET FRONT A SZOVJET HATÁR FELÉ NYOMUL; az »alál«-t abból, hogy NÉMET TALÁLAT SEMMISÍTETTE MEG A FRANCIAKAT LESACSNÁL; a »koz«-t: VÁLTAKOZÓ SZERENCSE KÍSÉRI A HADMŰVELETEKET; az »unk«-ot abból, hogy: NÉMET OSTROMGYŰRŰBEN A KRÍM-FÉLSZIGETEN VÁRAKOZUNK... és így tovább és így tovább, minden betűcsoport egy, a valóságtól messze elrugaszkodott szerelem és egy nagyon is valóságos háború bizonyítéka.” (332.)⁵¹

A trachimnap multság forgatagába az alábbi módokon vegyülnek a hermetikus világukon kívülről jövő hírek: „Csend, majd: az ég besötétedik, a felhőfüggöny szétválnak, kezek tapsra csattannak. A bombatámadás mennyei okádék alakjában zúdul alá a világegyetemre. Akik még ébren voltak, és odakinn tartózkodtak, fedezékbe rohantak. Sakel R, az utazó újságíró, a *Lvovi Figyelőt* tartotta a feje fölé (A NÁCIK KELET FELÉ NYOMULNAK).” (378.) A fesztivál díszéül szolgáló baldachint alkotó „fehér madzag egyik végét egy rádió hangerőgombjához erősítették (A NÁCIK ÁTLÉPTÉK UKRAJNA HATÁRÁT, ÉS ROHAMTEMPÓBAN KELETNEK TARTANAK).” (379.)

Miután Trachimbrodot megszállták a német csapatok, és a lakók egy része, köztük a várandós Zosa menekülésképpen a folyóba ugrott, a náci tisztek kiterítene a még életben maradtak elé egy Tóratekeresztet, és a „Köpj!” felszólítással kezdetét veszi Trachimbrod zsidóinak lemészárlása. Pontosan úgy, ahogy azt több mint ötven évvel később,

⁵¹ Itt hasonló szövegszervező megoldást alkalmaz Foer, mint a fejezet elején említett *Tree of Codes* című kötetben. Jóllehet, Safran leveleiben a kivágott szavakból áll össze a célszöveg, nem pedig abból, ami a vágás után marad, mint a *Tree of Codes*-ban, mégis hasonlóképpen a pretextusra irányítja a befogadó figyelmét: ahogy a rendhagyó külalakú könyv Bruno Schulz szövegére, úgy a cigány lánnyal intézett levél az életbevágó híreket közlő újságcikkekre.

egy másik diegetikus szinten elmeséli Aleksznek és Jonathannek Lista, a steti utolsó életben maradt lakója. Ezután a zsidókat a zsinagógába lökik, éppen úgy, ahogy a szomszédos Kolkiban történt a nagypapa elbeszélése alapján. Itt fut tehát össze a regény minden szála, ezzel a holokauszot, legalábbis az emlékeztét helyezve a könyv centrumába.

Nyelv és közvetítés a *Minden vilálgolban*

Az eltérő kultúrák ütköztetése folytán a nyelv szerepe is szükségképpen előtérbe kerül a kötetben. A holokauszszövegekben, miként erre a korábbiakban is kitértem, a nyelv kérdése elsődleges jelentőséggel bír. Egyfelől azért, mert a sokszor leírhatatlannak, elmondhatatlannak ítélt események verbalizálási kísérleteiről van szó. Másfelől pedig mind a holokauszt, mind a róla született irodalom transznacionalitása miatt jelen lévő soknyelvűség hívja fel rá a figyelmet. Ehhez hozzáadódik a holokauszt utógenerációs emlékeztét tematizáló, különböző kultúrákhoz kötődő diskurzusok közötti hierarchikus viszony.

A nyelv a *Minden vilálgolban* a leglátványosabban Aleksz rontott angoljának humoros és egyben leereszkedő prezentálása során kerül előtérbe, a regény azonban ezen felül is számos helyen irányítja nyelvi kérdésekre a figyelmünket: hol explicit módon témává teszi őket, hol pedig éppen a hiányukat mutatja fel. Jonathan például megemlíti, hogy egy közös játékuk alkalmával a nagymamája jiddis szavakat kiabált, bevallva, hogy ő egyáltalán nem beszéli felmenői nyelvét, a hozzá fűződő viszonya ráadásul nehezen megragadható negatív érzésekkel is terhelt. „– A nagymamámmal szavakat kiabáltunk a hátsó verandáról esténként, amikor nála voltam odaát. [...] A leghosszabb szavakat kiabáltuk, amelyeket ki tudtunk találni. »Fantazmagória!«, kiáltottam. [...] És ekkor ő kiáltott valami jiddis szót, amit nem értettem. [...] Azt hiszem, mindketten szerelmesek voltunk a szavakba. [...] – Miféle szavakat kiabált? [– kérdezte Aleksz.]. – Nem tudom. Nem ismertem a jelentésüket. [...] Aztán kikiabált egy idegen szót az utcára. – Miért nem kérdezted meg tőle, hogy mit jelentenek azok a szavak? – Félttem.” (229–230.) Ez a félelem vélhetően annak tudható be, hogy a harmadgenerációs Jonathanhez többnyire csak a családja kelet-európai múltjának traumatikus elemei jutnak el, és

csak nehezen felfejthető, töredékes formában, így minden, ami az egykori otthonukhoz kapcsolódik, szorongással tölti el. Az ilyesféle viszonyulás Kelet-Európához az egész Amerika-központú holokauszt-diskurzusra jellemző. A Trachimbrod-elbeszélésben található *Ősök könyvében* mindazonáltal külön szócikket olvashatunk a jiddisről, miszerint is az „minden nyelvek közül a leginkább hangfestő nyelv”. (290.) Jó okunk van feltételezni, hogy Trachimbrod polgárai egytől egyig jiddisül beszélnek, ám a szöveg egyik szintjén sem olvasható egyetlen jiddis szó sem, csupán az imént idézett, angol nyelven írt hivatkozások rájuk.

Jöllehet a két főszereplő közül Jonathan készül írónak, úgy tűnik, Aleksznek van összetettebb viszonya a nyelvvel, jobban mondva: nyelvekkel. Amikor közös nyomozásuk során a nép alsó rétegeiből származó földművesektől kell útbaigazítást kérniük, Aleksz feszengve folytat velük dialógust. Ennek okát később elmagyarázza Jonathan: „Ilyen emberekkel, szegény parasztokkal soha nem beszéltem, és a legtöbb odesszaihoz hasonlatosan magam is keverem az orosz az ukránnal, ezek meg csak az ukránt beszélik, habár az orosz meg az ukrán nagyon-nagyon hasonlít, azok, akik ukránul beszélnek, többnyire gyűlölik azokat, akik orosz-ukránul szólnak hozzájuk, a városból jönnek, és azt hiszik magukról, hogy ők felsőbbrendűek azoknál, akik csak ukránul beszélnek....” (165.) Alik Varvogli kifejti, hogy „a nyelvi feszültségnek ebből a példájából azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az ukrán identitás kétféleképpen is bizonytalan: felhívja a figyelmet a szovjet múlt örökségére és az azzal járó nehézségekre, hogy egy új nemzet kiszabadul a ráerőltetett unióból, miközben feltárja Ukrajna belső konfliktusait is”.⁵² Varvogli hozzáteszi, hogy „a nyelv, amelyet Aleksz beszél, tovább bonyolítja a problémát: nemcsak hogy az orosz-nak és az ukránnak a keveréke, de ráadásul teljes mértékben hiányzik is a szövegből, amelyet Aleksz angolul beszél el”.⁵³ Az eredeti nyelv megkerülése egyáltalán nem példa nélküli az amerikai kultúrában. Amellett, hogy természetesnek vesszük, hogy a hollywoodi holokausztfilmekben szinte mindenki angolul beszél (esetleg a nácik kariká-

⁵² VARVOGLI 2012, 87. – Saját fordítás: V. E.

⁵³ Uo.

rozott német akcentussal),⁵⁴ még azokban az alkotásokban is jellemző lehet ez a gyakorlat, amelyek reflektálnak a nyelvi diverzitásra. Ennek leglátványosabb példája Michael Chabon *The Yiddish Policemen's Union* című regénye,⁵⁵ amelynek cselekménye és poétikája abból az utópiaszerű ötletből indul ki, hogy Amerika a második világháború közben felajánl egy kisebb területet Alaszkában a holokauszt elől menekülő kelet-európai zsidók számára, ahol a jiddis lesz a hivatalos, mindenki által használt nyelv. A regény ennek ellenére az első szótól az utolsóig angolul van, csupán néhány közismert jiddis eredetű, az amerikai zsidóság körében napi használatban lévő szó bukkan fel eltérő kontextusokban.⁵⁶

Aleksz szerepének lényege a regényben elsősorban a nyelvhez kötődik, hiszen tolmácként kerül Jonathan történetébe. Legfontosabb feladata, hogy közvetítsen a két nyelv és a két szélsőségesen eltérő kultúra között. Elbeszélésében többször hivatkozik ebbéli szerepének nehézségeire. Amikor a sofőrként alkalmazott nagyapa útközben eltéved, és ezért dührohamot kap az autóban, Aleksz igyekszik fenntartani Jonathan számára a látszatot, hogy minden a legnagyobb rendben van. Klasszikus tolmácsszerepén túllépve idegenvezetővé, majd mediátorrá válik, ami erején felülinek tűnő turisztikai ismereteket, diplomáciai készségeket, kreativitást és színjátszást igényel tőle. Ez bohózszerűen komikus dialógust eredményez a regényben. „[Nagyapa m]érgét nekem kellett hasznos információvá alakítanom hősünk

⁵⁴ Üdítő kivétel például Quentin Tarantino *Beckstelen brigantyk* (*Inglourious Basterds*) című 2009-es filmje.

⁵⁵ CHABON 2007. Magyar fordítás: CHABON 2012.

⁵⁶ Például a rendőröket a regény a *latkes* [latkesz] gúnynévvel emlegeti, amely szó eredeti jelentése az amerikai zsidóság körében meglehetősen népszerű, elsősorban hanuka ünnepén fogyasztott kelet-európai eredetű, olajban kisütött krumplifasírt, mondhatni: tócsni, lapcsánka, kremzli, macok, lepcsánk, görhöny, bandurák, lepcsánka, krumpliprósza, lapotya, gánica, cicedli, borzaska, cicege, bere, beré, lapótya, berhe, berét, cicere, krumplis fluta, matutka, tócsi. A Jiddis rendőrök szövetsége azzal indokolja az elnevezést, hogy a fejfedő, amelyet a sitkai rendőrök hordanak, alakjában erre az ételre emlékeztet. A némiképp mondvacsinálnak tűnő érvelés mögött az a prózai tény húzódhat, hogy a *latkes* szó egyike annak a néhány jiddis kifejezésnek, amelyek az egyesült államokbeli zsidók aktív szókincsét képezik.

számára” (89.) – írja. „Bassza meg. – Azt mondja – mondtam én –, hogy ha megnézed az emlékműveket, látni fogod, hogy némelyikük tarthatatlanná vált. Ezek voltak régen a kommunista emlékművek. – Ne bassz ki, ne bassz, ne bassz! – üvöltötte nagyapa. – Ó – mondtam én –, azt akarja mondani, hogy az az épület, az az épület, az az épület nagyon fontos. – Miért? – kérdezte a hős. – Basszameg! – közölte nagyapa. – Nem emlékszik – tolmácsoltam én.” (89.)

A legnagyobb gondot mégsem az efféle kínos helyzetek jelentik Aleksznek. A közvetítés valódi nehézségéről akkor számol be, amikor a sokáig keresett, váratlan módon előtörő holokausztörténetet kell feldolgoznia: megértenie, lefordítania és megismételnie Jonathan számára, hogyan veszték oda a zsidók a nagyapja, Safran stétljében. Alik Varvogli megjegyzi, hogy „Aleksz fordítóként felveszi a kulturális mediátor szerepét is, de rá kell jönnie, hogy nem tudja függetleníteni magát a fordítandó szavaktól”.⁵⁷ Amikor Trachimbrod helyére érnek, Aleksz nagyapja arra buzdítja az őket odavezető asszonyt: „– Mondja el neki, mi történt.” (264.) A *neki* névmás itt vélhetően az unokájára vonatkozik. Úgy tűnik, a nagyapa érkezettnek látja az időt, hogy felvilágosítsa a fiút a fél évszázaddal azelőtt ott történt eseményekről, amelyeket mind a családi, mind a hivatalos nemzeti emlékezet jóformán tabuként kezelt. Aleksz közben úgy értheti, hogy Jonathan lesz a történet címzettje, hiszen ő az, aki a nyomozásba kezdett. Feladatának érzi tehát, hogy az elhangzottakat tolmácsolja az amerikai vendégnek, egészen addig, amíg Jonathan meg nem állítja, mondván, nem bírja tovább hallgatni.

„Felsorakoztattak bennünket – mondta Augustine. – Voltak listáik. Nagyon szisztémásan csinálták. – Fordítottam a hősnek, ahogy Augustine beszélt. – Felgyűjtották a zsinagógát. – Ez volt az első, amit csináltak. – Ez volt az első. – Aztán mindenkit felsorakoztattak. – Arról fogalma sincsen senkinek, milyen érzés volt mindezt végighallgatni, azután elismételni, mert amikor elismételtem, úgy éreztem, mintha újra átélném.” (264–265.) Aleksznek ez utóbbi megjegyzése magában foglalja a holokauszt narrativizálásának problémáját, a traumatikus élmények közvetítési nehézségeit, illetve az utógenerációs alkotók összetett pozícióját, akik egyszerre befogadói és elbeszélői a holoka-

⁵⁷ VARVOGLI 2012, 82.

uszt történeteinek. Aleksz itt azt állítja, hogy már a tanúságtétel meghallgatása által valamiképpen érintetté válunk, ez pedig fokozódik, amennyiben mi magunk adjuk tovább a történetet: az ilyen jellegű kapcsolódáshoz nincs feltétlenül szükség az esemény személyes meg tapasztalására vagy a túlélőkhöz, tanúkhöz fűződő vérségi kötelékre.

Amikor azonban a legközelebb egy tanúságtétel közvetítőjévé válik a fiú, már a családi leszármazás is szerepet játszik, hiszen a nagyapja történetét illeszti az elbeszélésébe. Az író Aleksz ez alkalommal más, közvetlenebb stratégiát választ: nem helyezi önmagát mint tolmácsot a narrációjába, hanem szinte megszakítás nélkül beemeli a nagyapa szavait. Az elején néhány kérdés erejéig még jelen van Aleksz karaktere, de ahogy hömpölyög előre a szöveg, abbamaradnak a közbevetések, mintha az elbeszélő egybeoladna a nagyapa személyével, a végén pedig átveszi a szót, de nem töri meg Nagyapa addigi stílusát. A vallomás egy kocsmai beszélgetésbe ékelődik, ám a tipográfia jelzi, hogy zárványt képez az addigi és az azt követő cselekményben és a szereplők közti kommunikációban. Mintha csak mellékes megjegyzés volna, a párbeszéd közepén zárójelek közt olvashatjuk a nyolcoldalas szöveget az alábbi bevezetéssel: „(Emlékszel, mit csinált [Nagyapa] ekkor, Jonathan? Ismét szemügyre vette a fényképet, majd ismét az asztalra tette, majd azt mondta [...]).” (351.) Az ezt követő szöveg egyre sűrűbb, egyre kevésbé tagolt és egyre inkább tudatfolyamszerű. A módszer, hogy Aleksz a tanúságtevő nagyapa oly sokáig elhallgatott és szégyellt személyes történetét ugyanolyan gyorsuló és tagolatlan formában közvetíti (a megszólított Jonathannek), ahogyan az az ő beismerésében elhangozhatott, azt sugallja, hogy Alekszre a hallottak olyan nagy hatással voltak, hogy az elbeszélésük hasonlóan erőteljes, csak logikai és grammatikai struktúrákat felborító mondatokkal visszaadható élmény, mint a nagyapja számára a hallgatást megtörő színváltás. „... Herschel jó ember volt, és én is az voltam, és ezért nem helyénvaló, ami történt, semmi sem helyénvaló. És akkor megkérdeztem, micso-da, mi történt? Visszatette a fényképet a dobozba, ugye emlékszel, és elmondta a történetet. [...] Én öltem meg Herschelt, mondta.” (351.) A továbbiakból kiderül, hogy a zsidó Herschel Aleksz nagyszüleinek legjobb barátja volt, és az is, hogy mi történt velük, amikor a náciok betörték Kolkiba és felsorakoztattak mindenkit a zsinagóga előtt, akárcsak Trachimbrodiban. „Herschel gondoltam Herschelnek

menekülnie kell hogyan meneküljön be kell rohannia a sötétségbe talán már be is rohant hallotta a tankokat és berohant de amikor odaértünk a zsinagóga elé megláttam Herschelt és ő meglátott engem és egymás mellé álltunk mert barátok ezt teszik a gonosz meg a szerelem színe előtt.” (353.) „Ki a zsidó mondta bele a tábornok a mikrofonjába lépjen elő minden zsidó de egyetlen ember se lépett elő. Minden zsidó lépjen elő mondta ismét de most már üvöltve de hiába senki sem lépett elő és bevallom neked ha én zsidó lettem volna én se léptem volna elő erre a tábornok odament az első sorhoz és belemondta a mikrofonjába hogy ki a zsidó különben te vagy a zsidó”. (354.) A katonák minden zsidóként megnevezett lakost a zsinagógába löknek, és mindenki mást, aki nem mutat nekik zsidókat, föbe löknek. Ahogy a tábornok a nagypapához, az elbeszélés pedig a számára traumatikus momentumhoz közeledik, egyre fogynak az írásjelek és szóközők, a szavak, szólamok így egybemosódnak, sokszor ismétlődnek, a mondatok felgyorsulnak, mintha lavinaként sodródának egyre nagyobb lendülettel és tömeggel a mélység felé: „és akkor a tábornok [...] odalépett a sorban a következő emberhez aki én voltam ki a zsidó kérdezte és én megint éreztem Herschel kezét és tudom hogy a keze azt mondta kérlek-kérlek Éli⁵⁸ kérlek nem akarok meghalni kérlek ne mutass rám tudod mi lesz velem ha rám mutatsz ne mutass rám félek meghalni annyira félek meghalni annyirafélek meghalni ki a zsidó kérdezte tőlem a tábornok megint és éreztem a másik kezemen a nagymama érintését és tudtam hogy kezében fogja az apádat ő meg a kezében fog téged te meg a gyerekeidet annyira félek meghalni any-

⁵⁸ Az angol szövegben az *Eli* [ejtsd: Íláj] név szerepel. A héber eredetű név nagy népszerűségnek örvend az amerikai zsidó közösségekben, mind önmagában, mind más bibliai eredetű nevek (Elijah, Elisha, Eliezer stb.) becézéseként. Egyes értelmezések erre a megszólításra építik az elméletet, miszerint Aleksz nagyapja (így tehát maga Aleksz is) zsidó lenne (például FEUER 2007, 45). A regény utolsó oldalain nagyapa tesz egy megjegyzést Jonathannek címzett levelében, melyet öngyilkossága előtt írt: „Kimondtam a nevét, Aleksz, ami az én nevem is volt negyven évig.” (389.). A levélen 1998-as dátum szerepel; nagyapa nyilvánvalóan több mint negyvenéves, hiszen a második világháború idején már házas és friss édesapa volt. Ebből a félmondatból arra következtethetünk, hogy nagyapa a holokauszt után változtatott nevet, mely gyakorlat a magyar zsidók körében is bevett volt.

nyira félekmeghalni annyirafélekmeghalni annyirafélekmeghalni és azt mondtam ő a zsidó.” (356.) Nagyapa itt saját életének egykori védelmezését az utána jövő generációkéval próbálja – önmaga számára is – utólagosan igazolni. Ezt követően a vallomásörvényének végén Aleksz alig észrevehetően átveszi a szót, és kiterjeszti nagyapa bűnöségét, valamint Herschel áldozatiságát önmagára, az egész családra és a megszólított Jonathanre is: „...nagyapa mondta hogy vagyok aki vagyok de ez nem lehet igaz az az igaz hogy én vagyok az aki Herschel-re mutatott és az is aki azt mondta ő a zsidó és mondok még valamit te is Herschelremutatattál és te is mondtad, hogy őazsidó és mi több nagyapa rámismutatott és mondta hogy őazsidó és te is rámutattál és mondtad hogy őazsidó és a nagyanyád és Kicsi Igor és mi mind egymásramutatunk akkor meg mit tehetett volna bolondlettvólnahabármimást tesz de bocsánatos amit tett meglehetvalahaisbocsátani az ujját azt amitazujjatett amire azujjamutatott és nemmutatott....” (358.) Menachem Feuer megjegyzi, hogy „Aleksz eljut onnan, hogy a regény elején azt sem tudja, mi az, hogy zsidó, odáig, hogy önmagát egyszerre zsidóként és egy zsidó gyilkosaként azonosítja.”⁵⁹

A *Minden világon*ban két személyes holokausztörténet olvasható, amelyek közül az egyik túlélői tanúságtétel, a másik pedig vallomás egy olyan szemtanútól, aki bizonyos szempontból elkövetőnek, de legalábbis kollaboránsnak számít. Mindkét történet (a regény valóságában értett) pontos történeti hűsége felől kétségeink lehetnek, elsősorban azért, mert alanyaikat és közvetítőiket alapvetően megbízhatatlannak ábrázolja az elbeszélés. Ehhez még hozzáadódik, hogy – miként Joost Krijnen megállapítja – „mind Lista, mind Nagyapa beszámolójának formája függő beszéd (pontosabban hallomás [*hearsay*]), melyeket Aleksz nem csupán közvetít, de fordít is, és mint tudjuk, az ő angoltudása meglehetősen egyenetlen”.⁶⁰

A holokausztemlékezet-irodalomban nem példa nélküli, hogy a holokauszt elbeszélésének nehézségére vagy akár lehetetlenségére úgy hívják fel a figyelmet az utógenerációs szerzők, hogy azok a szereplők, akik szemtanúként tudnának megnyilvánulni az eseményről, valamilyen formában korlátozottak. Michael Chabon *Ragyog a Hold*

⁵⁹ FEUER 2007, 43. – Saját fordítás: V. E.

⁶⁰ KRIJNEN 2016, 62.

című regényében a szófukar veterán nagypapa a halálos ágyán fekszik, amikor belekezdene történetének mesélésébe a Dora-Mittelbau-haláltáborról.⁶¹ A francia Clara Royer regényében, a *Csillagban* a főszereplő nagymamája Alzheimer-kóros.⁶² Tóth Krisztina *Akváriumában* az Auschwitz-túlélő Edu értelmi fogyatékos, akinek csupán ösztönös cselekedeteiből és az ezekhez fűzött narrátori magyarázatokból értesül a befogadó a szereplő közelmúltjában megélt traumatizáló történetekről.⁶³ Dragomán György *Máglya* című regényének Nagymamája egyrészt boszorkány, másrészt (korábban) elmegyógyintézetben kezelt beteg.⁶⁴

Aleksz nagyapjának mentális épségéről (és kijelentéseinek helytállóságáról) korántsem lehet meggyőződve az olvasó. A regény folyamán többször állítja magáról, hogy vak, mégis volán mögé ül. Egészen addig, amíg vallomására sor nem kerül, fennhangon tagadja, hogy Ukrajna lakosai bármit is tettek volna a zsidók ellen a holokauszt során. Vélhetően nagypapa minden különös megnyilvánulása betudható annak, hogy évtizedeken keresztül hallgatott arról, hogy (legalábbis részben) ő a felelős legjobb barátja haláláért. Emellett feltételezhetjük, hogy a bűntudat, illetve az elnyomása által okozott traumatizált állapot és a közben bekövetkezett feldolgozatlan veszteségek (például felesége elvesztése) kedvezőtlen hatással voltak az idősebb Aleksz pszichéjére. Ezt az értelmezést erősíti, hogy a regény végén Nagypapa öngyilkos lesz.

A Trachimbrod hűlt helyétől nem messze talált asszonynak nem csupán beszámíthatósága, de neve, valódi identitása és még a létezése felől sem lehetünk teljesen bizonyosak. Az elbeszélő Aleksz sokáig Augustine-ként aposztrofálja, mert Jonathannel különös intuícióik alapján azonosítani vélték a fiatal lánnyal, akit a Jonathannál található, 1943-ban készült fénykép ábrázol, amelynek a hátulján az Augustine név szerepel. Amikor azonban a beszélgetés egy pontján a nevről kérdezik, azt feleli, hogy Listának hívják. Felmerülhet a kérdés, hogy vajon azonos-e a Trachimbrod-fejezetekben feltűnő Lista

⁶¹ CHABON 2017.

⁶² ROYER 2013.

⁶³ TÓTH 2013.

⁶⁴ DRAGOMÁN 2014.

P. nevű özvegygel, akivel a regény szerint viszonya volt Safrannak, Jonathan nagyapjának. Erre a kapcsolatra utalna az is, hogy az asszony egyszer azt mondja, megcsókolta Safrant fiatalkorában. Az idős hölgy nem ad egyértelmű válaszokat, és történetei nem logikusak. Alakja és környezete valószerűtlen: látogatóitól érdeklődik, hogy véget ért-e már a háború (egyértelműen a második világháborúra utal, és a kilencvenes évek végén járunk), soha nem hallott még Amerikáról és nem ült még gépkocsiban; megmaradt abban a korban, amelynek az emlékezetét őrzi. Földig érő ősz hajával és hosszú, fehér ruhájával angyal, szellem vagy látomás benyomását kelti. Kelet-Európa és az ott élők mágikus, babonás, legendaszerű ábrázolása, amely olyannyira uralja az észak-amerikai holokausztdiskurzust, itt is tetten érhető. Lista válaszainak kétes hitelességére már az első regénybeli megjelenésekor felfigyelhetünk. Miután az autóból megpillantják, ahogy rozoga háza lépcsőjén üldögél, Aleksz elindul felé, hogy érdeklődjön Trachimbrod holléte és a Jonathan fényképén ábrázolt alakok felől. A kérdés, amelyet a fiú ismételtelen feltesz, minden alkalommal különböző reakciókat vált ki az asszonyból: „[E]szembe jutott, hogy nálam van Augustine fényképe, s ámbátor fogalmam sincs, mi készítetett rá, megfordítottam magam, és megmutattam az asszonynak a fényképet: – Ismer valakit erről a fényképről? – Percekig vizsgálgatta. – Nem. – Fogalmam sincs, miért, de ismét feltettem a kérdést. – Ismer valakit erről a fényképről? – Nem – felelte megint, de ez a második nem nem volt papagája az elsőnek, valahogy másfajta nemnek hangzott. – Ismer valakit erről a fényképről? – kérdeztem újból, és ezúttal egészen közel tartottam a képet az arcához, ahogy nagyapa tartotta maga elé. – Nem – felelte megint, de ez egy harmadik fajtája volt a nemnek. Kezébe adtam a fényképet. [...] – Ismer valakit erről a fényképről? – Nem – mondta. – Nem. – Láttam, hogy egy könnyet ejt a fehér ruhájára. [...] – Ismer valakit erről a fényképről? – kérdeztem, és szörnyen kegyetlennek éreztem magamat, rettenetes alaknak, de biztosra vettem, hogy helyesen cselekszek. – Nem – mondta. – Nem ismerek. Mind idegennek látszik. Mindent egy lapra tettem fel. – Van ezen a fényképen valaki, aki ismerte magát? – Maga az, akinek hiszem? – Igen – mondtam. – Olyan régen várok magára. A kocsí felé böktem. – Trachimbrodot keressük. – Ő – mondta, és azzal útnak eredt könnyei árja. – Ott vannak. Én vagyok az.” (172–173.)

Az asszony tehát Trachimbroddal azonosítja magát, ami egyfelől jelentheti azt, hogy ő az elpusztított stettl utolsó túlélője, másfelől pedig, elvontabb értelemben, hogy ő maga Trachimbrod emlékezete. A ház, ahol él, zsúfolásig telve van a legkülönbözőbb tárgyakkal, elsősorban felcímkézett dobozokkal: „A sok ruha meg cipő meg fénykép láttán úgy okoskodtam [– írja Aleksz], hogy legalább százan lakhatnak abban a szobában. A másik szoba is nagyon népes volt. Sok-sok doboz dugig cuccokkal. A dobozok oldalán felirat. Fehér ruhák türemkedtek ki az egyikből, aminek az volt a felirata, hogy ESKÜVŐ ÉS EGYÉB ÜNNEPEK. Egy másik doboznak, SZEMÉLYES: NAPLÓK / BESZÁMOLÓK / VÁZLATOK / ALSÓNEMŰ felirattal, majd kirepedt az oldala. Volt még: egy doboz EZÜST / PARFÜM / FORGÓKERÉK, egy másik ÓRÁK / TÉL, egy harmadik HIGIÉNÉ / SPULNIK / GYERTYÁK, egy negyedik pedig NIPPEK / LÁTVÁNYOSSÁGOK felirattal. Ha én eszes személy vagyok, akkor ott felírok minden nevet egy papírra, amiként a hős följegyezte a naplójában, de mert nem voltam eszes személy, azóta sokat elfeledtem. Néhány feliratot nem is értettem, például azt, hogy SÖTÉTSÉG, vagy amelyiknek rézsút az volt az oldalára írva, hogy AZ ELSŐSZÜLÖTT HALÁLA.” (212–213.) Továbbá: „HAJ / KÉZITÜKRÖK, KÖLTÉSZET / KÖRMÖK / HALAK, SAKK / KEGYTÁRGYAK / FEKETE MÁGIA, CSILLAGOK / ZENÉLŐ DOBOZOK, ALVÁS / ALVÁS / ALVÁS, HARSINYA / KIDDUS-SERLEGEK, VÍZ A VÉRBE.” (217.)

Tanúság és felelősség

Archiválás

Az archiválásnak különösen fontos szerepe van mind a holokauszt művészetében,⁶⁵ mind Foer életművében. A dokumentáció alapvető fontosságú a holokauszt diskurzusában, hiszen az elkövetők éppen a hivatalos feljegyzések és fotók elpusztításával próbálták eltüntetni a rémtettek nyomait, és a holokauszttagadók ezek hiányával szokták alátámasztani összeesküvés-elméleteiket. A gettókba és haláltáborok-

⁶⁵ Erről lásd KÉKESI 2011, 79–132.

ba kényszerítettek ezzel szemben különböző módszerekkel igyekeztek szöveges és képi bizonyítékokat gyűjteni, hogy ne lehessen letagadni az ellenük elkövetett bűnöket és semmissé tenni az áldozatok emlékét. Az ilyen akciók az ellenállás erőteljes gesztusai voltak. A felbecsülhetetlen értékű gyűjtemények közül a leghíresebb a varsói gettóban az Oneg Sábát nevű titkos zsidó értelmiségi kör tagjai által illegálisan összeállított Ringelblum-archívum, amely fémládákba és tejeskanalakba rejtett dokumentumokat tartalmaz a gettó mindennapjairól, illetve alkotásokat az odakényszerített művészekről. A Ringelblum-archívum 1999 óta szerepel az UNESCO Világemlékezet Listáján.⁶⁶ Az áldozatoktól származó dokumentáció másik híres példája az Auschwitz-Birkenau haláltáborban a Sonderkommando tagjai által titokban készített fotósorozat. Ezek az Auschwitz-Birkenau Állami Múzeumban⁶⁷ találhatóak, és ismerhetjük őket különböző forrásokból, például Didi-Huberman *Images malgré tout* című könyvéből⁶⁸ vagy Dan Stone „The Sonderkommando Photographs” című tanulmányából.⁶⁹ Elsőként 1958-ban, Varsóban publikálták őket. A képeket készítő, „Alex” néven ismert fogoly, mint mára kiderült, Alberto Errera, aki a görög ellenállás aktív tagja volt.⁷⁰

Jonathan Safran Foer legemlékezetesebb szereplői megszállott gyűjtögetők, jegyzetelők és katalogizálók. A *Rém hangosan és irtó közel* egyik szereplője, Mr. A. Black valódi katalógust tart minden emberről, aki valaha szerepet játszott az életében: ismerősökről és hírességekről egyaránt, egy-egy jellemző kifejezéssel kiegészítve az illető nevét. Az ő segítségét veszi igénybe a főszereplő fiú, Oskar, aki halott apja holmijai közt talál egy kulcsot, mellette pedig egy *Black* feliratú cetlit, és elhatározza, hogy felkeres minden Black vezetéknevű embert New Yorkban – a keresztnevük ABC-sorrendjében. Oskarnak emellett feltett szándéka, hogy a város minden lakatjába belepróbálja a titokzatos kulcsot. A fiú naplószerű *scrapbook*ot vezet „Velem történt” (*Stuff that*

⁶⁶ <https://onegszabat.org/en/ringelblum-archive/>, hozzáférés: 2020. június 5.

⁶⁷ Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau.

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN 2003, 24–27.

⁶⁹ STONE 2001, 143.

⁷⁰ DIDI-HUBERMAN 2016, 10.

happened to me) címmel, ebbe pedig fotókat ragaszt, amelyek a regény lapjain is megjelennek. Oskar nagyapja, miután elköltözött a családjától, évtizedekig minden egyes nap levelet írt a fiának, és a nagymama az összeset megőrizte. Ugyanennek a nagyapának valamennyi interakciója dokumentálva van, mivel elvesztette a beszéd képességét, és üres füzetekbe írt szavakkal kommunikált, mely füzetek lassan az egész lakást beborították.

A *Minden világon*ban – nem meglepő módon – a szerzővel azonos nevű fiatal író is rendelkezik ezekkel a vonásokkal. Aleksz a fentebb olvasható idézetben elismerően nyilatkozik arról, hogy *a hős* („eszes személy” lévén) mindent, amit láttak, feljegyzett a naplójába. Amikor Trachimbrodbba érnek, Jonathan első dolga, hogy a sötétben egy műanyag uzsonnás zacskóba földet gyűjtsön a steti helyéről. A regényből 2005-ben készült filmadaptáció Liev Schreiber rendezésében⁷¹ kissé el is túlozza a főszereplő ezen sajátságát, és autisztikus, kényszeres gyűjtögetőnek ábrázolja Jonathant, aki minden emlékét a zacskóba gyűjtött trachimbrodi földhöz hasonlatos módon tárolja a szobája falán.

A regény másik nagy dokumentáló figurája Augustine, avagy Lista. Joost Krijnen úgy fogalmaz, hogy az ő háza „olyan archívum, amelynek nincs semmi értelme, kivéve talán Lista számára. Megmutatja néhány darabját Aleksznek, Jonathannak és Nagyapának, de elkerülhetetlennek tűnik, hogy Lista halálával minden, ami Trachimbrodból marad, ez a szinte jelentés nélküli darabkákból és töredékekből álló gyűjtemény lesz.”⁷²

Tanúságtételek

Lista tanúságtétele többek között ennek a gyűjteménynek a története. A korábban már megbízhatatlannak nevezett elbeszélésének sajátossága, hogy amikor arról kérdezik, mi történt vele, miután a németek betörték Trachimbrodbba, végig arról beszél, hogy a *nővére* min ment

⁷¹ *Minden világon*, rend. Liev SCHREIBER, Warner Independent Pictures, 2005.

⁷² KRIJNEN 2016, 60.

keresztül. Egyre inkább biztosnak tűnik, hogy Lista arra törekszik, hogy eltávolítsa magától a traumatikus eseményeket, így egy (véltetően fiktív) nővért nevez meg azok elszenvedőjeként saját maga helyett. Amikor Trachimbrodban a Tórát kiterítik a zsidók elé, a tábornok arra utasítja Lista apját, hogy köpje le, különben sorra lelövik a családtagjait. Az apa egyszer sem hajlandó köpni, egészen addig, amíg az ő homlokához nem fogják a fegyvert.

„A nővéremről letépték a ruhát. Gyereket várt, jó nagy hasa volt. A férje a sor végén állt. Itt volt a házuk. – Hol? – kérdeztem. – Itt, ahol állunk. Most a hálósobájukban vagyunk. – Honnét tudja? – Emlékszem, nagyon fázott, pedig nyár volt. Lehúzták a bugyiját, és egy ember odadugta neki a puskáját, és a többiek annyira nevettek, még most is emlékszem a nevetésükre. Köpj, mondta a tábornok apámnak, köpj.... – És köpött? – kérdezte nagyapa. – Nem – mondta az asszony. – Elfordította a fejét, a nővéremnek meg odalóttak. [...] – De a nővérem nem halt meg. Így aztán a szájába dugták a puskát, miközben ő a földön feküdt és sírt és sikoltozott, a kezével meg odalenn szorongatta, ahonnét folyt a sok vér. Köpj, mondta a tábornok, különben lelőjük. [...] – És köpött? – Nem. Nem köpött. – És? – És nem lőtték le a nővéremet.” (267.) Már ebből az elbeszélésfosztlányból is gyanakodhatunk, hogy annak szereplője esetleg maga Lista lehet, például az „emlékszem, nagyon fázott” megjegyzés különössége miatt. Nyilvánvalóbbá akkor válik az alanyváltás, amikor Aleksz Listára irányuló kérdésére is a nővérenek történetével felel: „– Maga hol volt? – Ott voltam én is. – Hol? Hogyan menekült meg? – A nővérem, mondtam már, nem halt meg. Ott hagyták a földön fekvő, miután alulról belelőttek. Megpróbált elkúszni. A lábát nem bírta használni, de a kezével, a karjával vonszolta magát.” (268.)

A „nővér”, aki – magzatával ellentétben – túlélte a lövést, „végigjárta az elnémult zsidó házakat és összeszedett mindent, minden könyvet, ruhát, mindent. [...] Odament a hullákhoz, amelyeket ott hagytak egy gödörben a zsinagóga előtt, és kiszedte az aranytömegeiket, levágta a hajukat, amilyen rövidre csak tudta, a saját anyját is, a férjét is, a sajátját is. [...] Ezeket a holmikát elrejtette az erdőben, hogy megtalálja, amikor visszajön.” (270.) – Így jött létre a különös dobozokból álló, Trachimbrod egész történetét magában foglaló archívum. A trauma projektálása a nővér figurájának megalkotásán és

saját történetével való felruházásán túl abban is megmutatkozik, hogy a meg nem született gyermek elvesztését feldolgozni nem tudván Lista úgy tesz, mintha máig élne, továbbra is csecsemőkorban.⁷³ Ezt sugallja válasza Aleksz arra irányuló kérdésére, hogy vannak-e gyerekei. „Van egy kisbabám – mondta Augustine, és én tudtam, hogy ezzel a beszélgetés véget ért” (261.) – tudósít Aleksz. Az asszony a következő mondatokkal búcsúzik a két fiútól és a nagyapától: „Be kell mennem, hogy ellássam a babát – mondta. – Már hiányol.” (276.) Joost Krijnen azt írja, „számos utalást találunk arra, hogy Lista reakciója a traumatikus disszociációnak lehet példája, és hogy Lista nővérének a története valójában Listáé, noha ezt a zavart nem oldja fel teljesen a könyv. Mindazonáltal, ha az asszony valóban traumatikus disszociációban szenved, annak is fennáll az esélye, hogy mégiscsak ő Augustine – ezt a gyanút erősíti saját beismerése, miszerint vendégül látta Safrant, Jonathan nagyapját az otthonában a vérengzések után egy-két évvel.”⁷⁴

Mindkét tanúságtételben és a szereplők azt megelőző megszólalásaiban elsődleges szerepet kap az eltávolítás és a tagadás valamilyen formája, ezáltal pedig a tapasztalat autentikus közvetítésének lehetősége. Listánál ez egészen explicit módon jelenik meg, nem csupán akkor, amikor a nővérét teszi meg a vélhetően övele történt események elszenvedőjének, hanem akkor is, amikor egymást követően többször is nemleges választ ad a kérdésre, hogy ismeri-e az Aleksz kezében lévő fotó szereplőit, majd kiderül, hogy pontosan tudja, kikről van szó. A nagyapa esetében más a vallomás dinamikája. Többek között azért is tud eltérő módon, nagyobb kontextusba ágyazva működni az ő története, mert – Listáéval ellentétben – jóval azután hangzik el, hogy a szereplővel megismerkedett az olvasó. Mire a regény végén eljutunk nagyapa kitarulkozásáig, az elbeszélés már erőteljes, mondhatni karikatúraszzerű képet alakított ki róla, amely a vallomás hatására egészen más fénytörésbe kerül.

⁷³ A trauma irodalmi reprezentációjáról és a 20. századi, szerteágazó traumaelméletek alapos összefoglalásáról lásd TAKÁCS 2018.

⁷⁴ KRIJNEN 2016, 62.

Nagyapa programszerű tagadása – saját látóképességének kétes hitelességű leírásán túl – elsősorban az ukrán lakosság holokausztban játszott szerepének bagatellizálásában és az ártatlanságuk hangoztatásában nyilvánul meg. Ezt a vélekedést Aleksz szolamában is nyomon tudjuk követni. Amikor valaki arra céloz, hogy az ukránok bizony mást is tettek, mint hogy csupán segítettek volna a zsidókat a holokauszt idején, Nagyapa hirtelen defenzív vagy agresszív lesz. Amikor Augustine tanúságtételének ahhoz a részéhez ér, hogy a *nővére* minden zsidó holmiját összegyűjtötte, a következő, részben már idézett párbeszéd hangzik el: „– Miért? – Hogy ne vigyék el. – A nációk? – Nem – mondta az asszony –, a szomszédok. – Nem – mondta nagyapa. – De igen – mondta Augustine. – Nem. – De igen. – Nem.” (270.) Amikor az asszony Eli és Herschel történetét kezdi mesélni (mint a későbbiek alapján feltételezhetjük, valóban nem pontosan), Nagyapa egészen elveszíti az önuralmát: „Ez itt Herschel – mondta Augustine, és egy fényképet tartott az ablak fénye elé. – Gyerünk – mondta nagyapa. – Szólj a fiúnak, hogy megyünk. – Ne menjetek – szólt az asszony. – Kuss legyen.” (219–220.) Aleksznél nem figyelhetünk meg efféle indulatokat; ő egész egyszerűen meg van győződve annak a narratívának a maradéktalan igazságáról, amelyet a családja idősebb tagjaitól és a közoktatásból ismer. Amikor Jonathan a Kolkiban született zsidó nagymamájáról mesél neki, és arról, hogy „rossz emlékei vannak Ukrajnával kapcsolatban”, (94.) ezért Jonathan inkább el sem mondta neki, hogy odalátogat, Aleksz megkérdezi, hogy a zsidó nagymamát egy ukrán mentette-e meg. Amikor erre nemleges választ kap, azt mondja: „Meglep, hogy az ő családját nem mentette meg senki.” (94.) Jonathan azon nyomban felvilágosítja: „– Nincs ebben semmi meglepő. Akkoriban az ukránok rémesen bántak a zsidókkal. Majdnem úgy, mint a nációk. Az egy másik világ volt. A háború elején sok zsidó a nációkhoz akart menekülni, hogy védelmet kapjon az ukránokkal szemben. – Ez nem igaz. – De igen. – Nem hiszem el, amit mondasz. – Akkor nézz utána a történelemkönyvekben. – A történelemkönyvekben ez nincs benne. – Márpedig így volt.” (94.) Hasonlóról számol be Augustine is, amikor arról mesél, miként tagadták meg az ukránok a segítségüket a menedéket kereső *nővérétől*: „A gójok mind nézték

az ablakukból, ő pedig odakiáltott mindnek, segítetek, könyörgök, segítetek, végem van. – És segítettek? – kérdezte nagypapa. – Nem. Mind elfordították az arcukat, és elbújtak.” (268.) Ezt követően a szó a közönyös személők, *bystanderek* felelősségére terelődik: „Nem hibáztatom őket. – Miért nem? – kérdeztem. – Azért – mondta nagypapa Augustine helyett –, mert ha segítenek, őket is megölik a családjukkal egyetemben.” (268.)

A környező országokban is (a mai napig) megjelenő, intézményesített felelősségelhárítást is ábrázolja a regény, ami itt a helyi lakosok antiszemita megnyilvánulásaival párosul. Az ukrán szereplők elejtett megjegyzései és Aleksz önkritikus mondatai arra engednek következtetni, hogy nem csupán a helyi történelemről, de a zsidókról is erősen hiányos vagy torz ismeretekkel rendelkeznek. Az olcsó szálloda étkezőjében, ahol Jonathan hiába próbál hús nélküli reggelihez jutni, Aleksz a következő szavakkal igyekszik elejét venni a vegetarianizmusról még sosem hallott pincérnő kérdezősködésének: „Ez egy zsidó – mondtam, és tudom, hogy ezt nem kellett volna, de kezdtem igen rohadtul érezni magamat. Csak az a baj, hogy miután kimondtam, még rohadtabb lett. – Ó – mondta a pincérnő. – Még életemben nem láttam zsidót. Láthatom a szarvait?” (157.)⁷⁵ A regényben elhangzó dialógusok során a *zsidó* szó nem értéksemleges mellék- vagy főnévként hangzik el. Különösen tanulságos, amikor a regénybeli felbukkanásához képest jóval tájékozottabb és a zsidóság, valamint a holokauszt kérdéseire érzékenyített Aleksz megpróbál különbséget tenni az általában *zsidókként*, többnyire negatív kontextusban emlegetett arctalan csoport, illetve egyes azonosítható, ismert és kedvelt személyek között, akik történetesen zsidó származásúak. Így ír Jonathannek címzett levelében az anyjával folytatott párbeszédéről: „*Anya tegnap is érdeklődött utánad. Azt kérdezte: »És mi van azzal a krakéler Zsidóval?« Én pedig informáltam, hogy nem vagy krakéler; hanem egy jó személy, és nem is*

⁷⁵ A közismert anekdota szerint az évszázadok óta jelenlévő sztereotípiát, miszerint a zsidóknak szarvaik volnának, banális félreértésből fakad: Michelangelo azért formázta meg Mózes két szarvval, mert egy félrefordítás következtében a Bibliában szereplő héber *קרן* [*keren*] szót, amely az adott kontextusban 'fény sugar' -at jelentett volna, a szó másik értelmére hagyatkozva 'szarv' -ként dekódolta.

vagy egy nagy kezdőbetűs Zsidó, hanem csak zsidó, mint Albert Einstein vagy Jerry Seinfeld.” (154.)

A kifogyhatatlan antiszemita sztereotípiagyűjtemény darabjainak virtuóz alkalmazása mellett előfordul az is, hogy az ukrán elbeszélő egyenlőségjelet tesz a zsidók és a holokauszt áldozatai között, implikálva, hogy a háború óta a lakosság többi részének nemigen volt kapcsolata a zsidósággal; egyrészt, mert a zsidó népesség száma a töredékére zsugorodott, másrészt pedig vélhetően azért, mert akik valamilyen formában túléltek a holokausztot, és ott maradtak vagy visszatértek, nem hangoztatták nyíltan saját származásukat. Amikor Aleksz először pillantja meg Jonathant, nem csupán azon lepődik meg, hogy nem hasonlít a média által közvetített, kifogástalan külsejű amerikaiakra. „Ez egy amerikai?, gondoltam. Meg azt, hogy ez egy zsidó? [...] Egyáltalában nem úgy festett, mint [...] a zsidók a történelemkönyvekben kopaszul és kiemelkedő csontokkal.” (52.) Eképpen látatja tehát az egyesült államokbeli szerző az átlagos kelet-európai fiataalt: komikusan tudatlannak, naivnak és előítéletesnek. A gyanakvó értelmezői kérdés, hogy az ábrázolás karikaturisztikus jellege mennyire reflektált, újra és újra felmerül a regény olvasása közben.

A kelet-európai steti irodalmi megalkotása

Időutazás az óhazába

Jóllehet, a kép, amelyet a *Minden világnak* fest a holokauszt utáni Kelet-Európáról, különösen arról, hogy az ott élők nem kívánnak szembenézni a közelmúltjukkal, sok ponton találó és fájóan ismerős lehet, érdemes kritikával szemlélünk a kortárs zsidó amerikai irodalom efféle megnyilatkozásait. A bevezető fejezetben már említettem Eva Hoffman meglátását arról, hogy „a visszatérés lassan kialakítja saját irodalmát”.⁷⁶ Ez a visszatérés-motívum a posztmigráns irodalom olyan képviselőinek sajátja, akik (vagy akiknek a felmenői) a holokauszt miatt elhagyták Európát, és a világ más részein, elsősorban az Egyesült Államokban és Izraelben telepedtek le. Az efféle narratíva nagy-

⁷⁶ HOFFMAN 2005, 203–204.

jából úgy vázolható fel, hogy a főhős valamilyen személyes indíttatásból útra kel, hogy megtekintsen egy (közép-)kelet-európai helyszínt (a családja múltbéli otthonát vagy éppen a gettók és koncentrációs táborok egykori helyét). Fontos, hogy a visszatérés korántsem hosszú távú: nem odaköltözni kívánnak, de még csak nem is mélyebben beleásni magukat az adott kultúrába, hanem körülnézni vagy választ találni (a *sötét turizmus* alanyaiként) egy-egy személyes kérdésre. Az útnak nekivágó szereplő eleve traumatikus élményként készül a zarándoklatra, és ez az előfeltevés többnyire igazolódik is. A bevezető fejezetben már kitértem rá, hogy a kelet-európai helyszínek a kortárs amerikai diskurzusban gyakran csupán óhazaként vannak megnevezve, így az óhaza (*old country*) nem csupán térbeli, de időbeli értelemben is távolivá válik. A regények visszatérni szándékozó hősei tehát mintha nemcsak tengerentúli útra, de időutazásra is készülnének.⁷⁷ Mivel utóbbira nincs lehetőségük, szükségképpen csalódnuk kell.

A másod- és harmadgenerációs diskurzusban állandó hivatkozási pont a származás/örökség (*heritage*) kérdése, amely egyfelől fontos identitásképző, másfelől viszont többszörösen problematikus elem. Az ebből adódó feszültséget főként a távolság okozza, mind földrajzi, mind kulturális, mind pedig nyelvi értelemben. Jellemző, hogy a kelet-európai és a zsidó származás összemosódik, és úgy tűnik, mintha ezekkel egyféleképpen kellene elszámolnia a mai zsidó amerikai kultúrának. Mindkettő az örökölt hagyomány része, ám amíg a vallási rítusok maradéktalanul gyakorolhatók az Egyesült Államokban, az óhazához fűződő köteleket nehéz explicitté tenni. A harmadik generáció számára a nagyszülők anyanyelve – ami a legkézenfekvőbb kapcsolódást jelenthetné – a családban már jóformán hozzáférhetetlen, akár a jiddisről, akár a térség egyes nemzeti nyelveiről van szó. Ez a különös pozíció is készítheti az imént említett, mesterséges körülmények között lebonyolított visszatérésre az érintetteket. Joost Krijnen azt állítja Herbert J. Ganssal egyetértve, hogy Amerikában „az Európából érkező bevándorlók harmadik és azt követő nemzedékei olyannyira asszimilálódtak, hogy a nagyszüleik etnikai kultúrájának már nincs valódi funkciója az ő mindennapi életükben. Az etnicitás többé nem magától értetődő tény, hanem választás kérdése, amellyel a személyes

⁷⁷ Vö. SZLUKOVÉNYI 2012, 98.

identitást lehet kifejezni. Olyan választás ez, amely nem igényel átfogó tudást arról a nemzeti kultúráról, amellyel azonosulni kívánnak.”⁷⁸ Nicole Krauss *A szerelem története* című regénye témává teszi a harmadgenerációs származás mibenlétének definiálási nehézségeit, ebből következően pedig az azonosulás és a személyes identitásképzés problematikusságát. A *Minden világhoz* hasonlóan több szálon futó regény egyik elbeszélője a tizennégy éves Alma. Egy beszélgetésük során édesanyja meg próbálja határozni Alma származását, miután szkeptikusan fogadja Alma kijelentését az új barátjáról, miszerint a fiú orosz.

„Csak úgy orosz?” – kérdezi az anyuka. Alma nem érti a kérdést, mire Charlotte megmagyarázza: „...te például negyedrészt orosz vagy, negyedrészt magyar, negyedrészt lengyel és negyedrészt német. [...] Voltaképp azt is mondhatnád – mondta –, hogy háromnegyedrészt lengyel vagy, negyedrészt magyar, mivel Bubbe szülei Lengyelországból mentek Nürnbergbe [...]. De persze nyugodtan mondhatod magad félig lengyelnek, negyedrészt magyarnak és negyedrészt angolnak, mivel Simon nagypapa kilencéves volt, amikor eljött Lengyelországból, és Londonba költözött. [...] Ha akarod, tizenhat különböző tortaszeletre is oszthatod magad, és mind igaz!”⁷⁹ Alma édesanyja valóban felrajzolja a tizenhat kördiagramot, számba véve, hogy egyes területek akkoriban melyik országhoz tartoztak, és feltéve a kérdést, hogy egyes felmenőiknek a szülőhelyük vagy a választott hazájuk mérvado-e.⁸⁰ Alma a kéréstlen információzuhatagra reagálva elkiáltja ma-

⁷⁸ KRIJNEN 2016, 91.

⁷⁹ KRAUSS 2017, 129–130.

⁸⁰ KRAUSS 2005, 96. Magyar fordításban: 1. OROSZ, LENGYEL, NÉMET, MAGYAR / 2. LENGYEL, LENGYEL, NÉMET, MAGYAR 3. LENGYEL, LENGYEL, LENGYEL, MAGYAR / 4. OROSZ, LENGYEL, LENGYEL, MAGYAR / 5. OROSZ, LENGYEL, LENGYEL, CSEH / 6. LENGYEL, LENGYEL, LENGYEL, CSEH / 7. LENGYEL, LENGYEL, NÉMET, CSEH / 8. OROSZ, LENGYEL, NÉMET, CSEH / 9. OROSZ, ANGOL, NÉMET, CSEH / 10. OROSZ, ANGOL, LENGYEL, CSEH / 11. OROSZ, ANGOL, NÉMET, MAGYAR / 12. OROSZ, ANGOL, LENGYEL, MAGYAR / 13. LENGYEL, ANGOL, NÉMET, CSEH / 14. LENGYEL, ANGOL, NÉMET, MAGYAR / 15. LENGYEL, ANGOL, LENGYEL, MAGYAR / 16. LENGYEL, ANGOL, LENGYEL, CSEH). KRAUSS 2017, 130.

gát, és kikéri magának: „ÉN AMERIKAI VAGYOK!”, mire kisöccse hal-
kan annyit válaszol, hogy: „Nem. Zsidó vagy.”⁸¹

A holokauszt utógenerációinak irodalmát és emlékezetét tárgyaló
összefoglaló jellegű írások, tanulmánykötetek és monográfiák csak a
legritkább esetben tárgyalnak a mai napig Kelet-Európában élő szer-
zőket. Kialakulni látszik egy olyan nemzetközi vélekedés, mely szerint
a holokauszt utóemlékezete Európán, de legalábbis Kelet-Európán
kívülre került, és azóta is csupán azon kívül működik. Az Egyesült Ál-
lamok, Izrael, de akár Dél-Amerika és Ausztrália is inkább reprezen-
tálva vannak ebben a diskurzusban. Azt sugallják, mintha az európai
holokausztirodalom is a múlthoz: a túlélők nemzedékéhez és a gene-
rációt képviselő kanonikus szerzőkhöz, Primo Levihez, Paul Celan-
hoz vagy Kertész Imréhez tartozna.⁸²

A visszatérő fiktív főhősök sem különösebben kíváncsiak úti céljuk
jelenlegi állapotára és az ott élő emberekre, éppen úgy, ahogyan ezt
Jonathannél is láthatjuk. Az sem jellemző, hogy erőfeszítéseket tenné-
nek azért, hogy felkutassák az erősen megfogyatkozott, de a legtöbb
országban valamilyen formában működő zsidó közösséget. Inkább azt
a benyomást keltik, mintha valóban a múltat vagy a helyén tátongó
hiányt keresnék. „*A minden vilángol* [– írja Michael Hoberman] egy
olyan korszaknak a terméke, amely a szovjet kommunizmus bukását
követően arra készítetett számos amerikai (és máshol élő) zsidót, hogy
Kelet-Európába utazzon, és felkutassa a gyökereit. A regény állítóla-
gos »hőse« egy modern amerikai zsidó, aki Ukrajnába utazik, de amit
lát és tapasztal az őseinek földjén, az alig gyakorol bármiféle hatást a
helyről szóló leírásaiban.”⁸³ Hoberman ezt a technikát szándékoltnak
és reflektáltnak tartja, hiszen így fogalmaz: „Foer szövege sokfélekép-
pen ironikus, de a leginkább szembeötlő fogása annak a tökélyre fej-
lesztése, hogyan képes valaki úgy »tudósítani« a kortárs ukrán vidék-
ről, hogy annak a legcsekélyebb köze se legyen ahhoz, ami valójában

⁸¹ Uo., 130.

⁸² A másodgenerációról lásd például EPSTEIN 1988, a harmadik generáció-
ról pedig: JILOVSKY–SILVERSTEIN–SLUCKI 2016.

⁸³ HOBERMAN 2018, 121.

történik ott. A könyv messziről elkerül minden erre irányuló próbálkozást, hiszen a szerzője más dolgokkal van elfoglalva.”⁸⁴

Mint tudjuk, Jonathan nem találja meg nyomozása során, amit keresett. Ez azonban mit sem változtat az eltökéltségén, hogy regényt írjon Trachimbrodról. Megalkotja tehát az áhított stettl anélkül, hogy bármiféle információval rendelkezne róla az egykor ott élő felmenőtől (nagyapját már nem ismerte), és anélkül, hogy számottevő tudással gazdagodott volna róla örökségi utazása során; a *Minden vilángol* mégis folyamatosan hangsúlyozza Jonathan erős személyes kötődését a helyhez. A hiányos családi narratívát a számára hozzáférhető kulturális eszköztárral egészíti ki. Michael Hoberman felhívja rá a figyelmet, hogy „[a]z ezredforduló zsidó amerikai írói között a *kelet-európai stettl* már régóta arra a rangra emelkedett, amelyre [...] *irodalmi toposzként* hivatkoznak”.⁸⁵ Később kifejti, mit is kell értenünk ezen a különös, félig fiktív konstrukción: „A stettl földrajzi metonímiája lett mindennek, ami szép és dicséretre méltó volt a hagyományos zsidó életmódban [...] – az erőteljes közösségi etika, a gazdag vallási kultúra és a humor jelenléte még a tragédia küszöbén is.”⁸⁶

A képzelőerő igazán fontos szerepet játszik az amerikai harmadgenerációs irodalomban, hiszen tapasztalataikat nézve áthidalhatatlan szakadék választja el szerzőit a túlélők nemzedékétől, amiként azokat a zsidókat is, akik a holokauszt alatt már Amerikában éltek. Hoberman a következőképp ír erről a feszültségről: „A 20. század végének és a 21. század elejének fiatal amerikai zsidó íróinak meg kellett erőltetniük a képzelőerejüket, hogy visszaszerezzenek valamit a zsidó múltból. A stettlről szóló »visszaemlékezéseiket« csak a társadalmi és gazdasági stabilitás nyugtalanítóan kényelmes (még ha lelkileg mégoly elidegenítő) tapasztalatának szűrőjén keresztül szemlélhetjük. Az ezredfordulón felnövekvő zsidó fiatalok kertvárosi otthonaiból, az elit amerikai oktatási intézményekben szerzett tudással felvértezve célul tűzték ki, hogy visszakapjanak valamit a múltból és a zsidóság meghatározó jellegzetességeiből. Mindezt úgy, hogy felkeresik a kelet-európai tájakat, ahonnan a nagyszüleik a bőséges hazájába menekül-

⁸⁴ Uo.

⁸⁵ Uo., 105–106. – Kiemelések az eredetiben.

⁸⁶ Uo., 106.

tek.⁸⁷ Jenni Adams is a kelet-európai stétl kortárs irodalmi újraalkotási kísérleteinek kontextusába ágyazza a *Minden vilángoht*. Ezek között megemlíti még – többek között – Melvin Jules Bukiet 1992-es *Stories of an Imaginary Childhood* című kötetét és Rebecca Goldstein regényét, a *Mazelt*, amely 1995-ben jelent meg.⁸⁸

Aliki Varvogli megállapítása szerint „Jonathan utazása mitikus időben zajlik”.⁸⁹ Ő is felhívja rá a figyelmet, hogy Ukrajna „elsősorban mint a családi múlt őrzője érdekli Jonathant, és nem mint saját történelemmel, politikával és kultúrával rendelkező ország”.⁹⁰ Ezt a mitikus időutazást leginkább a regény mágikus realista elemei jelenítik meg.

Az időutazás a legtöbb amerikai holokausztemlékezet-narratívában átvitt értelemben merül fel a kelet-európai látogatással kapcsolatban, nem példa nélküli azonban, hogy a lehető legszószerintibb módon találkozhatunk időutazással ez efféle alkotásokban. Elég, ha az egyik legnépszerűbb streamingszolgáltató kínálatából szemezgetünk. A *Végtelen matryoska* (*Russian Doll*) című Netflix-sorozat 2022-ben megjelent második évadában például a magyar zsidó felmenőkkel bíró főszereplő, Nadia Vulvokov (Natasha Lyonne) elalszik a New York-i 6-os metróra, amely nemcsak a budapesti Keleti pályaudvarra viszi, hanem mindeközben visszarepíti 1944-be is.⁹¹ Az orosz-magyar-zsidó származású, kizárólag angolul beszélő New York-i szoftverfejlesztő Nadia története is azt a jellemző elképzelést támasztja alá, amely szerint Közép-Kelet-Európa a (véssterhes) múlt színhelye, Amerika pedig a jelen és a jövő tere. A kettő közötti átjáráshoz eszerint szükségképpen időutazás kell, és az eleve kudarcra van ítélve.

⁸⁷ Uo., 109.

⁸⁸ ADAMS 2011, 29.

⁸⁹ VARVOGLI 2012, 85.

⁹⁰ Uo.

⁹¹ *Végtelen matryoska*, rendezte Alex BUONO, 2. évad, 4–5. epizód, Netflix: 2022. S02E04 30:11–31:26; S02E05 00:00–01:16. <https://www.netflix.com/title/80211627>.

A *Minden vilángol* Trachimbrod-fejezeteit író Jonathan az irodalmi képzelet legnagyobb mestereit hívja segítségül, hogy kitöltse a stetl helyén kialakult űrt. A szövegben nem csupán a kelet-európai jiddis írárok babonás, borongós világa köszön vissza, de számos helyen utal a 20. század világirodalmának meghatározó szerzőire is Joyce-tól García Márquezen át Pynchonig.

Trachimbrodban a csodák, az élők és holtak közti beszélgetések, illetve az ismert világunkban teljességgel valószínűtlennek tartott események organikus részei a hétköznapiaknak, és minden szereplő – valamint az elbeszélő – a legnagyobb természetességgel viszonyul hozzájuk. Trachimbrod rendjéhez hozzátartozik, hogy a stetlbeli malom évente pontosan egy lakosnak veszi el az életét (68.), amiként az is, hogy minden szeretkezéskor fénycsóvát bocsátanak ki magukból a párok. (142.) A szomszédos Rovnóban a Megátalkodottan Füstölők generációk óta háztetőkön élnek, mert senki nem tudja elviselni a cigarettaszagukat. (30.) Mivel nincs több gyűfájuk, valakinek mindig dohányoznia kell, hogy meg lehessen gyűjtani a következő szálat is. (198.) Akárcsak Macondóban, Trachimbrodban is előfordul, hogy szakadatlanul esik az eső, még ha itt csak öt hónapon keresztül is. (281.) Menachem Feuer is a *Száz év magány* Macondójához hasonlítja a *Minden vilángol* stetljét, amikor úgy jellemzi Trachimbrodot, hogy „olyan tér, amelyben sokan álmokban élnek vagy éppen álmatlansággal küzdenek, transzgresszív szexuális aktusokban és erőszakos cselekedetekben vesznek részt. Akárcsak Macondóban, itt sem hallunk semmit a külvilágról. Trachimbrod teljesen önmagára zárul: mítikus térré válik, ahol szinte bármi megtörténhet.”⁹²

Könnyed átjárás van élők és holtak, valóság és fikció között. Előfordul, hogy antropomorf tárgyak életre kelnek, majd magvas beszélgetéseket folytatnak az emberekkel, akárcsak a kolki napóraszerű szobra Safrannal. Amikor pályázatot hirdetnek Brod nevelőszülőjének pozíciójára, nem csupán a stetl élő polgárai tesznek próbát, de a holtak is, például Pinkász T., a „megboldogult filozófus”, „akit a malomnál fejbe kólintott egy lezuhanó gerenda”. (37.) Az ő céduláján a

⁹² FEUER 2007, 37.

következő üzenet szerepel: „*tegyétek vissza a vízbe, hadd legyen énvelem.*” (37.) Jankelnek, a „hitvány uzsorás”-nak, aki végül győzedelmeskedik, és gyermekeként nevelheti Brodot, nincs szíve bevallani a felcsepere-dő gyermeknek, hogy még Brod születése előtt elhagyta a felesége. Amikor tehát az örökbefogadásról sem tudó kislány arról faggatja, milyen volt az anyja, Jankel kitalál egy asszonyt, akiről állandóan meséket sző Brodnak, és akivel még levélváltásokat is hamisít. Egy idő után „Jankel beleszeretett a soha-nem-volt feleségébe”. (76.) A lány, aki olyan környezetben nő fel, ahol nem húznak éles határt valós és fiktív történetek közé, eltanulja ezt, és „[a]kárcsak Jankel, addig is-métli a dolgokat, amíg igazzá nem lesznek, vagy amíg [már maga sem tudja eldönteni], igazak-e vagy sem. Tökélyre fejlesztette, hogy össze-zagyválja azt, hogy *mi van*, azzal, hogy *mi volt*, azzal, hogy *minek kellene lennie*, azzal, hogy *mi lehetne.*” (130.)

Trachimbrodban az idő sem lineárisan halad. Hol körkörösnek látatja a regény, mint amikor Brodot a Brod folyó a múltban sodorja felszínre, hol szimultán íródna egymásra olyan események, amelyeket évszázadok választanak el. Ilyen az 1969-es holdra szállás, illetve Brod és a kolki első szexuális együttléte 1804-ben. Jellemző diszkurzív elem, hogy a 20. század második felének Amerikáját és a 19. század eleji Kelet-Európát ábrázolja szimultán az elbeszélés. Erre a megoldásra is tekinthetünk egyfajta időutazás-variációként, amely nemcsak térben, de időben is távolinak látatja a két helyet. Ebben a jelenetben Armstrong a Holdról a Földre tekintve látni véli, ahogy a múltbéli Brod „hasa kigyulladt, mint a szentjánosbogár égője – fénylőbben, mint százezer első ízben szeretkező szűz lány”. (146.) „*Határozottan van ott valami*” – mondja Trachimbrodra nézve. (147.) Az ük-ük-ük-ükanya nemi élete – ami igen fontos szerephez jut Jonathan mitikus genealógiájában – többször is megtöri az idő linearitását. Ez történik akkor is, amikor Brod – falakon keresztül – egy távcső segítségével a jövőbe tekint, ahol egy fiatal pár éppen Trachimbrod egyik alapidokumentumát, az *Ősök könyvét* tanulmányozza, és olyan esemény leírásához érnek, amely Brod jelenében még nem történt meg. „Így aztán a falon néz keresztül, ami nem esik különösebben nehezére, mert vékonyak a falak, és a látcsőve igen erős. [...] [A] fiú az *Ősök könyvéből* olvas fel a lánynak. [...] És [Brod] velük olvas, amint olvasnak: BROD D ELSŐ MEGGYALÁZÁSA [...] Brod többet akar

hallani – sikoltani akar, hogy OLVASS NEKEM! NEKEM TUDNOM KELL! – de onnét, ahol van, nem hallhatják, és ahol van, onnét nem tud lapozni. Onnét, ahol van, a lap – az ő papírvékonyságú jövője – végtelenül nehéz.” (132–133.) Brod omnipotens látcsövével nemcsak falakon és éveken, de diegetikus szinteken is át tud tekinteni. Egy szobában meglátja annak a fotónak a hátulján található szavakat, amely Jonathan és Aleksz nyomozásának szolgál alapul: „Papírfecni az asztalon, rajta kézírás, hasonlít az övére: Ez én vagyok Augustine-nal, 1943. február 21-én.” (132.)

A brit Jenni Adams *Magic Realism in Holocaust Literature* című könyvében három amerikai és egy ausztrál regény elemzésével bizonyítja, hogy a kilencvenes évek végének és a kétezres évek elejének irodalmában elterjedt jelenség, hogy a holokausztt eseményét mágikus realista narrációval párosítják az utógenerációs szerzők. Ezek a regények, írja Adams, „azzal, hogy egyre több mágikus realista technikát alkalmaznak, meghazudtolják azt a vélekedést, miszerint [...] a holokausztt ábrázolás túlnyomórészt egy iskolához, a történelmi realizmushoz köthető, ezáltal alátámasztják, hogy van olyan irányzat, amely – miként Susan Rohr megállapította – sokkal inkább a reflexív, metafikciós és retorikus holokausztreprezentáció felé mozdul”.⁹³ Adams üdvözlendőnek tartja ezt az irányt, és úgy értelmezi, „a mágikus realizmus [...] fontos módszert kínál arra, hogy folytatni lehessen a holokausztt ábrázolását a tanúk utáni korban, megengedve valamiféle irodalmi viszonyulást az eseményhez, mindezt úgy, hogy közben reflektál a morális és tapasztalati távolságra”.⁹⁴

Foer regénye felveti a kérdést, hogy a mágikus-mitikus keret adekvátabb lehet-e a hagyományos elbeszéléseknél olyan, az elgondolhatóság határait feszegető események ábrázolásához, mint amilyen a holokausztt. Christoph Ribbat számára nem egyértelmű a válasz. A lehetőségeket számba véve arra jut, hogy „a holokausztreprezentáció túlnő a realista ábrázolás lehetőségein. A közvetlenség és hitelesség esztétikája nem tűnik alkalmasnak arra, hogy leírja azt, amit nem lehet leírni. A polgári individuum és család, valamint a középosztálybeli értékrend termékeként létrejött realizmust nem tekintjük megfelelő-

⁹³ ADAMS 2011, 1. – Kiemelés az eredetiben; ROHR 2010.

⁹⁴ ADAMS 2011, 1.

nek arra, hogy olyan eseményeket idézzon meg, amelyek éppen ezeket az értékeket kérdőjelezzik meg. Mindazonáltal sem a modernizmus töredékes esztétikája, sem a posztmodern iróniája nem tűnnek adekvátoknak: végső soron mégiscsak tényekről van szó. A történelmi traumát nem tudja visszaadni egy Joyce-i monológ, ahogyan a holokauszt sem kezelhető úgy, mint csupán egy újabb szöveg a papírvilágban.”⁹⁵ A *Minden világnak* arra vállalkozik, hogy végigpróbálja mindezeket a módszereket, és a kudarcaik által tegyen állítást a holokauszt tapasztalatának hozzáférhetetlenségéről és az utógenerációs alkotók pozíciójáról. Ahogy Michael Hoberman fogalmaz: „Foer könyve oda-vissza ugrál a stettl korai történelme, a holokauszt általi elpusztulása és a főhősnek az odaveszett közösség nyomai után való kilencvenes évekbeli nyomozása között. A két regény [Aleksz és Jonathané] gyakorta kísérleti irodalmi nyelvhez folyamodik, és szabadon váltogatja a kitalált részleteket a tényszerűnek tűnő bizonyítékokkal, ezáltal mindkettő az emlékezet hiányával vív harcot.”⁹⁶

Katrin Amian *Rethinking Postmodernism(s)* című könyvében peirce-i pragmatista szempontból elemzi Pynchon, Toni Morrison és Foer műveit.⁹⁷ Azt állítja, „a *Minden világnak* (újra)nyitja a múltat a kreatív találgatások és végtelen (újra)értelmezések pynchoni birodalma számára, alapjaiban bizonytalanítva el azt a referencialitást, amelyet a holokauszt emlékezet kultúrája ápol. A regény kísérleti formája úgy vonja kétségbe a történelmi referencialitás fogalmát, hogy meta-narratív vitákba bocsátkozik és állandóan megkérdőjelezi saját megbízhatóságát.”⁹⁸ Azáltal, hogy a regény a fantáziára, játékosságra és intertextualitásra épít, az észak-amerikai diskurzusra jellemző módon valóságon kívüli, minden történelmi kontextustól és társadalmi folyamattól hermetikusan elzárt eseményként ábrázolja a holokausztot.

A *Minden világnak*nak egyik alapvető jellegzetessége a gyakori reflexió az alkotási folyamatra. Ez megjelenik mind abban, ahogy Aleksz folyamatosan saját nyelvi képességeinek határait és az általa írt szöveg konstruáltságára hivatkozik, mind Trachimbrod polgárainak kü-

⁹⁵ RIBBAT 2005, 214.

⁹⁶ HOBERMAN 2018, 107.

⁹⁷ AMIAN 2008.

⁹⁸ Uo., 156. – Saját fordítás: V. E.

lönös megnyilvánulásaiiban. Safran első apósa, Menachem a stetl legfényűzőbb otthonát tudhatja magáénak, ám a háznál is nagyobbra becsüli a létrejöttéhez szükséges munkálatokat. „Menachem inkább 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 végre sikerült meggyőznie a vonakodó tervezőmérnököt, hogy azt is vegye bele a végső tervébe.” (234.) Ez a már alapjaiban posztmodern motívum a *mise-en-abyme* trópusában csúcsosodik ki: „Maguk a tervrajzok bele voltak tervezve a tervrajzba, és a tervrajzokban tervrajzok voltak, amelyekben tervrajzok voltak.” (234.) Az írás aktusára való reflexió a lehető legszószerintibb módon is megjelenik a regényben, amikor két és fél oldalon keresztül azt ismétli, hogy „Írunk... Írunk... Írunk...” (303–305.) A kötet – a világmindenséget tartalmazni hivatott *Ősök könyve* szócikkén keresztül – állítást tesz arról is, mi a műalkotás, legalábbis arról, milyennek kellene lennie. A mű „[o]lyan dolog, amelynek csak önmagához van köze – egy műalkotás létrehozására tett kísérlet emlékezete. Sajnálatos módon nincsenek rá példák, jó okunk sincs feltételezni, hogy az igazi valaha létre fog jönni.” (289.)

A regényre nemcsak az jellemző, hogy felhívja a figyelmet saját konstruáltságára – és az iménti állítás fényében szükségszerű tökéletlenségére –, hanem az is, hogy tárgyainak fiktív voltára reflektál. Akárcsak az özvegy, aki esetleg megtalálhatta azt a Trachimot, aki szekerével vagy beleesett a Brod folyóba vagy nem, és „estéről estére odaadón ágyba vitte, édes csacsкасágokat suttogott a fülébe, már amennyi megmaradt belőle, kávézás közben kacarászott vele, sárguló fényképek fölött együtt sírt vele, [...] halálakor csak rá gondolt, mindig tudta, hogy a képzelet szülötte, de attól még ugyanúgy hitt benne”. (28.) Amian szerint „a *Minden vilámgol* alkudozni kezd az *igazság* és *jelentés* fogalmainak pontos értékéről, és [...] ezzel olyan intim világba vonzza az olvasót, ami jóllehet meglehetősen megbízhatatlan [...], mindazonáltal teret nyit a kreatív lehetőségeknek, ahol nagy jelentőséggel bírnak a történetek, és a fikció [...] hatással lehet az életünkre”.⁹⁹

⁹⁹ Uo., 156.

Az elbeszélés nagy figyelmet szentel a szavakból alkotottság hangsúlyozásának, elsősorban az időutazó ősanýával kapcsolatban. Beszédes, hogy Brod testét mind csecsemőkorában, mind halálakor betűk borítják. Előbbi annak tulajdonítható, hogy Jankel, miután hozzá került a gyermek, „[ö]sszegyűrt újságpapírból ágyat vetett egy mély tepsiben, majd gyengéden begyömöszölte a sütőbe, hogy a kicsit ne zavarják az odakintről behallatszó apró zörejek. [...] Amikor kihúzta a babát, hogy megetesse, vagy csak hogy a karjában ringassa, kiderült, hogy a testére rápréselődtek az újság betűi. [...] Néha a karjában ringatta álomba, balról jobbra olvasta, és közben megtudott mindent, amit tudni kell a világról. Ami a babára nem volt ráírva, az neki nem is volt fontos.”¹⁰⁰ (68.) Brod élete során a bánat 613 fajtáját különbözteti meg, köztük a *test bánatát*, az *intellektus bánatát* vagy a *szex és a művészet fölötti bánatot*. Az *Ősök könyve* csak töredékesen számol be ezekről, hiszen – miként a szócikk megjegyzi –: „A bánat itt következő enciklopédiája Brod D testén találtatott. [...] A napló, amelyből származtak, soha nem került elő.” (301.)

Az írás és a szavak létfontosságúak Trachimbrodban, a stetlben, amely Jonathan szavaiból és a világirodalom intertextuális hálójából épült. Minden felmerülő kérdésre, akár világi, akár transzcendens problémákra, akár a múltra, akár a jövőre irányul, választ adnak a stetl végtelennek tűnő könyvei, köztük az *Ősök könyve*¹⁰¹ vagy a stetl pusz-

¹⁰⁰ Magától értetődő, hogy a „sütőbe gyömöszölés” mozzanata egy holokausztt témájú regényben milyen képzettársításokat eredményez.

¹⁰¹ „Az *Ősök könyve* a nevezetes események felsorolásával kezdődött: csaták és békekötések, éhínségek, szeizmikus események, politikai rendszerek tűndöklése és bukása. De nem sok időbe telt, hogy belevegyenek és kimerítő részletességgel ismertessenek kisebb horderejű eseményeket is, [...] míg végül minden iskolás gyerek könnyedén kinyomozhatta, hogy mit reggelizett a nagypapja egy bizonyos csütörtöki napon ötven évvel azelőtt.” (280–281.) A Trachimbrod mágikus világából származó *Ősök könyve* a múlt hozzáférhetőségének ideáját testesíti meg – éppen azt, amelynek hiánya formálja az utógenerációs irodalmakat, így Foer regényét is.

tulása időpontjában kilenc kötetet számláló *Visszatérő álmok könyve*.¹⁰² A leírt szó az emlékezés kulcsfontosságú médiuma; ezt az öregedő Jankel különös szokása példázza a leglátványosabban: „Mivel attól tartott, hogy a memóriája cserbenhagyja, [el]kezdte élete történetének töredékeit felfirkálni a hálószobája falára egy rúzzsal, amelyet egy zokniba dugva, Brod fiókjában talált. Így aztán a saját életét pillantotta meg reggelente, valahányszor kinyitotta a szemét, és az volt az utolsó, amit elalvás előtt látott.” (124.) Jankel halálakor a vihar lemossa a falakról (még) az emlékezetét (is). „A víz úgy szivárgott keresztül a zsin-dely közt, akárha egy barlang volna a ház. Jankel rúzzsal írt önéletrajza mállott a hálószoba mennyezetéről, szelíden pergett alá, akár a vér pettyezte hó.” (145.) Ezzel a gesztussal is felhívja a figyelmet a regény a történetek hozzáférhetetlenségére és az írásos emlékek veszendősé-gére, korlátaira.

Jankel felesége is csupán az írás által létezik, ráadásul Jankel bal kezének írása által, mivel így vetette papírra az önmagának szóló szerelmes leveleket, melyeket Brodnak szóló meséje szerint az asszony írt neki. Trachimbrodban a szavak között is kiemelt jelentőséggel bírnak a nevek. Maga a stetl is nevet változtat az elbeszélés során. Így lesz – heves vitáktól fűtött népszavazás által – *Sofiowkából Trachimbrod*. Brod férjének azért lesz a „Salom” és „a kolki” után egy harmadik neve is, mert „[Brod] rávette a férfit, hogy másodszor is változtasson nevet. Talán ez majd összezavarja a Halál Angyalát, amikor eljön a kolki-ért.” (197.) Az angyalt azonban nem zökkentette ki némi névmisztika, Brod pedig „később nagyon bánta, hogy nem tudta, pontosan melyik pillanatban halt meg a férje. Ha a gyerek megszületése előtt hal meg, elnevezhette volna Salomnak vagy kolkinak vagy Safrannak. De a zsidó hagyomány tiltja, hogy valakit élő hozzátartozóról nevezzenek el. [...] Ezért aztán Jankelnek nevezte el, akárcsak a másik két gyer-

¹⁰² Trachimbrod lakóinak különösen bensőséges viszonya van a könyvekkel. „Történt pedig, hogy a tizenkilencedik század közepén a stetlünk minden polgára – minden férfi, nő és gyermek – esküdni mert volna, hogy legalább egy regény van benne, amit csak meg kell írnia. [...] 1850 és 1853 között hét-száznál több regény született.” (287.)

mekét.”¹⁰³ (201.) A nevek, a szavak és a könyvek kiemelt fontossága a világirodalmi háló mellett kétségkívül a zsidó hagyomány kontextusába is helyezik a regényt.

A posztmodern jegyekkel bíró *Minden vilángol*¹⁰⁴ diegetikus határátlépésekben is bővelkedik, kezdve onnan, hogy a szerző, legalábbis az ő nevét viselő, vele egyidős szereplő színre lép a regényben mint „a hős”. Az elbeszélés két történet-szálának egyértelmű elkülönítése és más-más valóságszintekre helyezése miatt azt is metaleptikus eseményként érzékeli az olvasó, amikor az Aleksz által narrált, többé-kevésbé realista módon ábrázolt ukrainai nyomozás során előkerülnek olyan tárgyak, amelyeket az akkor még éppen íródo Trachimbrod-regényből ismerünk. Ilyen a Listától kapott, „MINDEN ESHETŐSÉGRE” feliratú doboz, benne a kötettel, amelynek címét Aleksz úgy fordítja, hogy *Az elmúlt események könyve*, de a tartalmából kiderül, hogy megegyezik az *Ősök könyvével*. (320.)

A posztmodern játékosága és nyelvi kísérletezőkedve is egyértelműen megjelenik a szövegben. Az elbeszélés lépten-nyomon rendező formákba rendeződik. Ezek között említhetjük azt, amikor a fiatal Safran szexuális kalandjait tárgyaló szövegrész az ötvenkét lányt, akinek az alig serdülőkorú fiú elvette a szüzességét, a francia kártya (pajzán mintázatú) lapjaira utalva ábrázolja. „Volt vagy ötvenkét szűz, akikkel egy piszkos kártyapakliról ellesett minden egyes pozitúrában szeretkezett [...]: hatvankilencest művelt a szoros copfos, félszemű, bubi Tali M-mel, aki összehajtogatott jarmulkéval takarta el vaksi szemét; hátulról hágtat meg a kőr kettes Brandil W-t, akinek egyetlen, piros szíve volt, az is igen gyengécske, [...]; hagyta magát meglovagolni Trema O, a pikk ász által, aki [...]akkorákat rikoltott, hogy a nagypapám biztosra vette, a hangja majd odavonzza a szájatíatiakat. Szerették

¹⁰³ Ellentmondásnak tűnhet, hogy élő rokonról nem szabad elnevezni a gyermeket, Brod mégis ugyanúgy nevezi el harmadik fiát, mint az első kettőt, de valójában nem az, mert Brod első kettő fia „a malomban halt meg, áldozatként, akárcsak az apjuk, akinek a fejébe állt a körfűrész” (301.)

¹⁰⁴ A *Minden vilángol* Sári B. László az amerikai „poszt-posztmodern” próza kontextusában elemzi monográfiájában: SÁRI 2021.

mind, ő meg baszta őket – tízest, bubit, dámát, királyt, ászt –, a létező legjobb rojál flösst.”¹⁰⁵ (278.)

Emlékezetes a Trachimbrod bombázását leíró szöveghely: amellett, hogy a cselekmény egyik csúcspontja és a könyv utolsó oldalain olvasható, azért is, mert az első robbanástól kezdve lassított felvételek ritmusát idézi az elbeszélés, ez pedig erős kontrasztban áll az előző bekezdések sűrű, gyors ütemű, mozgalmas, karneváli hangulatot érzékeltető narrációjával. A tempóváltást a szókapcsolatok közé ékelt pontokkal jelzi a tipográfia, a mondatok pedig állóképszerű látványt írnak körül:

„Magasra hajította őket a levegőbe.....
..... Ott maradtak
.....

¹⁰⁵ Az elbeszélést nagypapa valószínűtlen csábításairól, aki a regény szerint tízéves volt, mikor először nemi életet élt, és összesen 132 szeretője volt, úgy is értelmezhetjük, mint a családi legendárium működésének túlzó modellálását, ami természete szerint meseszerű történeteket sző a néhai rokonok köré, hogy különlegesebbnek tűntesse fel őket. Erre enged következtetni az a megjegyzés is, mely szerint „egyetlen barátjának nem tett említést hősi tetteiről [...]”. Olyannyira rettegett, hogy kiderül a dolog, hogy nem tett róla említést még a naplójában sem – az életéről készült egyetlen írásos dokumentumban, mely fennmaradt róla azokból az időkből, amikor még nem találkozott össze nagyanyámmal.” (245.) Hasonló benyomásunk lehet Brod és a kolki házasságának leírásáról is. A narrációból arról értesülünk, hogy a férfi, miután beékelődött a körfürész a koponyájába, egyre agresszívabban viselkedett a feleségével, majd úgy csinált, mintha mi sem történt volna. Cselekedeteinek dinamikájából azonban úgy is tűnhet, mintha a családon belüli erőszak minősített esetéről olvasnánk, amelyet az utólagos családi elbeszélés maradéktalanul a fürész okozta különös agysérüléssel magyaráz. „Egy év se telt el a baleset óta, amikor verni kezdte. De, érvelt az asszony, igazán ritkán fordul elő. Hetente egyszer vagy kétszer. Annál nem többször. És amikor nem volt rajta a »hoppáré«, kedvesebb volt hozzá, mint bárki más a feleségével. Amikor rájött, az nem ő volt. Az a másik kolki volt, aki az agyában az acélfogaktól keletkezett. Az asszony meg szerelmes volt, ez adott értelmet az életének.” (187.) Érdeemes megjegyeznünk, hogy kettőjük kapcsolata úgy kezdődött (jóval a baleset előtt), hogy a kolki megerőszakolta a Trachimnapról hazafelé tartó Brodot.

..... Lógtak, mintha felfüggesztették volna

..... A Napóra lábujj-
hegyen végigtiptegett a kockaköveken, mint egy sakkfigura, és
bebújt a fekvő habléány melle alá

..... Van még idő

..... Miután a bom-
bázás véget ért, a nácik bevonultak a stettbe.” (383–385.)

Foer itt olyan narrációt alkalmaz, amelyben az elbeszélés ideje (*temps du récit*) jelentősen hosszabb a történet idejénél (*temps de l'histoire*), és amelynek formalizált elemzése Gérard Genette *Az elbeszélő diskurzusának rendszerében* „TR>TH lenne: ez nyilvánvalóan egy lassított jelenetfajta, a prousti jelenetekhez hasonló, melyek olvasása gyakran (és jóval) túllép azon a diegetikus időn, amit éppen lefedni volnának hivatottak”.¹⁰⁶ Genette azonban ezt az elbeszéléstípust nem veszi be a négy elemezett lendülettípus (*ellipszis, szünet, jelenet, kivonat*) közé, mondván, hogy „kétségtől megvalósítható mint szándékos kísérlet,

¹⁰⁶ GENETTE 1996, 78. A TR>TH magyarul EI>TI lenne: az elbeszélés ideje hosszabb, mint a történet ideje.

de itt nem a kanonizált formáról van szó, s nem is az irodalmi hagyományban való megvalósulásról”.¹⁰⁷

A számos narratív ínyencség közé tartozik az a szövegrész is, amelyben Safran színházba megy, s ott megismerkedik a mellette ülő, végig csupán „Cigány lány”-ként megnevezett szereplővel. Mialatt megy az előadás a Brod folyóba zuhanó Trachim legendájáról, Safran a lány fülébe súg, ő pedig válaszolgat neki. Az elbeszélésben a párbeszédük beleíródik a színdarab szövegébe, újabb metalepszist eredményezve. A szöveg itt tipográfiailag is dramatikus formába rendeződik, amelyben nem csupán a szereplők nevei, párbeszédei és a hozzájuk tartozó instrukciók olvashatók, de a szereplők/színészek el nem hangzó gondolatai is, melyeket egy mindentudó narrátor közvetít. Néhány oldalba sűrítve megjelenik a műalkotás minden ágense: a színészek, a szereplők, az író és a különböző befogadók. Az ő nézőpontjaik között ugrál az elbeszélés, és feltárja gondolataikat mind az elhangzó drámaszöveggel, mind belső történéseikkel kapcsolatban. Az éppen zajló előadás az amerikai kultúrában igen népszerű *reenactment* műfaját idézi meg, amely során az adott terület jelentősebb történelmi eseményeit játsszák újra többnyire helyi, amatőr színészek.¹⁰⁸ Trachimbrodban ez a megoldás azért különösen érdekes, mert a stettl genealógiáját meghatározó legenda csupán valószerűtlen feltételezések együttese. A regény kétségkívül a múltat tárgyaló elbeszélések megbízhatatlanságára hívja fel a figyelmet, ám ez a szöveghely még tovább megy, ugyanis a hirtelen közbeiktatott omnipotens narrátor kiszólásai segítségével azt mutatja meg, hogy minden állítás, még a szereplők legbanálisabb személyes megjegyzései is megbízhatatlanok, és erős feszültségben állnak mindazzal, amit az adott beszélő „valójában mondani akart”.

¹⁰⁷ Uo.

¹⁰⁸ Itt visszacsatolhatunk Michael Hoberman korábban idézett meglátásához, miszerint „Foer olyan stettlt írt körül, amely végül úgy néz ki, mint egy amerikai kisvárosnak, egy vándorcirkusznak és az *Óz, a nagy varázsló* zsidó változatának a kereszteződése” (HOBERTMAN 2018, 112.), illetve a zsidó amerikai irodalmat érő kritikákra, melyek arra hívják fel a figyelmet, hogy ezek a szerzők saját, jellegzetesen amerikai tapasztalataik alapján kísérlik meg újraalkotni a mitikus rangra emelkedett kelet-európai stettlt.

„BICL BICL R

*(Egyik csapdájához kötéllal kikötött csónakjából nézi a jövő-menést.)
Nézzük csak, mi folyik ott? Csúnya Jankel, el onnét a Rabbi nőnemű
ikerlányaitól!*

SAFRAN

*(CIGÁNY LÁNY fülébe a tompított, sárga színpadfények takarója alatt.)
Szereted a zenét?*

CHÁNÁ

*(Nevetve, csapkodva a körülötte kertként burjánzó tömkelegben.) Hogy itt
ilyen fura tárgyak vetődnek felszínre!*

CIGÁNY LÁNY

*(A kétdimenziós fák árnyékában, Safran füléhez egészen közel.) Mit kér-
deztél?*

SAFRAN

*(Vállával löki béna karját a CIGÁNY LÁNY ölébe.) Csak arra lettem
volna kíváncsi, hogy szereted-e a zenét.*

SOFIOWKA N

*(Előlép egy fa mögül.) Láttam mindent, ami történt. Szemtanúja vol-
tam.*

CIGÁNY LÁNY

*(Combja közé szorítja SAFRAN béna karját.) Nem, nem szeretem a ze-
nét. (De amit valójában mondani akart, az a következő: a zenét a világon
mindennél jobban szeretem, rögtön utánad.)*

JANKEL D, A HITVÁNY UZSORÁS

Trachim?

SAFRAN

*(Miközben por száll alá a gerendákból, ajkával a CIGÁNY LÁNY karamell
fület keresi a sötétben.) Talán nincs is időd a zenére. (Amit valójában*

mondani akart, az a következő: egyáltalán nem vagyok ostoba, ha nem tudnád.)

SLOJM W

Kérdem én, kérdem én, ki az a Trachim? Valami halandó kacskaringó? *(Az író elmosolyodik az olcsó helyén. Felmérni igyekszik a nézőközönség reakcióját.)*

JANKEL D, A HITVÁNY UZSORÁS

Még semmiben sem lehetünk biztosak. Ne hamarkodjuk el a dolgot.

SZOTYIKÖPKÖDŐ GALÉRIA

(Suttogó hang beazonosíthatatlan irányból.) Annyira hihetetlen ez az egész. Semmi nem olyan, mint volt.¹⁰⁹

CIGÁNY LÁNY

(Combja közt gyúrja SAFRAN béna karját, érzéketlen könyökét az ujjaival csipkedi.) Nem gondolod, hogy meleg van itt?” (250–252.)

A regény szövegének hirtelen drámaformába rendeződéséről eszünkbe juthat Joyce *Ulysses*-ének hasonló szerkezetű Kirké-fejezete.¹¹⁰ Szintén Joyce-ra gondolhatunk, amikor Safran és a Cigány lány kiszöknek az előadásról, és a lány a fiú béna karjának ujjait a szoknyája alá vezeti. Annak ellenére, hogy már nincsenek a színházban, az elbeszélés továbbra is egymásba mossa az ott és a fiatal szeretők közt elhangzott

¹⁰⁹ Az angol eredetiben: „Not at all like it was.” (FOER 2003, 128.), azaz: egyáltalán nem így volt, a nézőközönség kevésbé tehetős és nem éppen kifinomult ízlésű rétege *(szotyiköpködők)* itt arra akar utalni, hogy az események egyáltalán nem úgy történtek a valóságban, ahogyan az előadás ábrázolja őket. Az ironia világos, hiszen Trachim legendája köztudottan vadabbnál vadabb feltételezéseken alapul. Értelmezhetjük úgy is, mint azoknak a befogadóknak a szatirikus ábrázolását, akik az utógenerációs holokausztregevényeken minduntalan a történelmi tényeket és az események *hiteles* ábrázolását igyekeznek számonkérni.

¹¹⁰ JOYCE 2012, 409–509.

mondatokat. A Cigány lány orgazmusa így egybeíródik a darab csúcspontjával:

„CIGÁNY LÁNY odaállítja SAFRAN-t egy óriás juhar lombornyője alá, megfogja béna kezét, és a sziklák árnyékába veszve átengedi magát a minden fölött érzett nosztalgiának, súg valamit a fiú fülébe [amit csak és kizárólag a nagyapám hivatott meghallani], bevezeti a fiú béna kezét vékony szoknyája korca alá, és így szól) Kérlek (térdét megroggyantja), kérlek (beleereszkedik a fiú béna mutatóujjába), igen (karamell kezével megérinti a ruhaujjja felső gombját, himbálja a derekát), igen (félhomály borul a tájra, az éjszakai égbolt szívacsként szívja magába a sötétséget, nyakak kinyúlnak), igen (szemek lecsukódnak), kérlek (ajkak szét nyílnak), igen. A karmester elejti a pálcáját, a vajkését, a sebészkesét, a Tóra mutatóját, a világegyetemet, sötétség.” (255.)

Amellett, hogy a lány *igen*-jei az *Ulysses* utolsó mondatát is megidézik,¹¹¹ jellemzőbb, hogy az elbeszélés hasonló szerkezetű, mint mikor Bloom a *Nauszikáá*-fejezetben¹¹² a közeli tűzijáték robbanásai alatt elégti ki magát a fél lábára sánta Gerty MacDowellben gyönyörködve.¹¹³ Bloom testi katarzisa a paplak faliórájának kakukkolásával is összemosódik. Ezt hozza játékba a *Minden vilámgol* egy későbbi jelenete is, melyben Safran első, mindent elsöprő kielégüléséről értesülünk (amely Brod fogantatásához vezet). A fiú orgazmusa itt a szomszédos Rovnó bombázásával esik egybe, és csakúgy, mint a Cigány lány gyönyöre, a világ-mindenség kontextusában értelmezendő:

¹¹¹ „Virágom és előbb átöleltem igen és magamhoz húztam úgy hogy egészen érezze a mellem csupa illat igen és a szíve örülten vert és igen mondtam igen akarom Igen.” – gondolja Molly (uo., 677.). A Joyce-i tudatfolyam-narráció, amely a Molly belső monológjának szentelt utolsó fejezetre a legjellemzőbb, időről időre megjelenik a *Minden vilámgol*-ban, leglátványosabban Aleksz nagyapjának alig tagolt visszaemlékezésében Herschel meggyilkolásáról.

¹¹² Uo., 333–366.

¹¹³ Igaz, Bloom ekkor még nem veszi észre, hogy Gerty sánta, a Cigány lány viszont – mint minden nő, akivel Safran intim kapcsolatba kerül – éppen Safran béna karjába szeret bele.

„és a nagyapámat olyan elemi erővel töltötte el a közösülési energia, hogy amikor elszabadult – BUBÚÚÚÚÚÚÚMMM! BU-BÚÚ-ÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚMMM! BU-BU-BU-BU-BU-BÚ-ÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚÚMMM! –, amikor átbukott a civilizált emberiség peremén, és megkezdte szabadesését a hamisítatlan, állati eksztázisba, amikor hét örökkévaló másodperc alatt összegezte az eddigi 2700, következmény nélküli aktust, amikor elárasztotta Zosát azzal az áradattal, amely többé nem visszafogható, amikor olyan közösülő fényárt bocsátott rá a világegyetemre.” (364.)

Külön értekezést szentelhetnénk a *Minden vilángol* intertextuális hálójának. A két szálon futó, majd összeérő elbeszélés, amelyből az egyik a főszereplő készülő regényéből származó mitikus történet, Bulgakov *A Mester és Margaritáját* juttathatja eszünkbe.¹¹⁴

A babonás misztikával és zsidó tanításokkal átszőtt Trachimbrod-történet a kelet-európai héber és jiddis irodalom szerzőit idézi, akiknél nem volt ritka, hogy a zsidóság traumatikus eseményeit csodás elemekkel tarkított történetben beszéljék el. Ezek közé tartozik a 17. századi Nathan Hanover krónikája az 1648 és 1649 között zajló Hmelnickij-mészárlásokról,¹¹⁵ vagy a legismertebb héber nyelvű költő Chaim Nachman Bialik poémája az 1903-as kisinyovi pogromról,¹¹⁶ továbbá Peretz Markish *Di Kupe* című jiddis avantgárd műve az 1919–1920-as ukrán pogromok borzalmairól.¹¹⁷ A holokauszt tanúi-

¹¹⁴ A szöveg szintjén is találunk utalást Bulgakov művének szállóigévé vált mondatára, illetve éppen annak az ellenkezőjére, amikor az *Ősök könyvének* „A REGÉNY, AMIKOR MINDENKI AZT HISZI, CSAK LE KELL ÜLNIE ÉS MEGÍRNI” szócikke úgy határozza meg a regényt mint „a művészetnek az a formája, amely a legkönnyebben ég” (287.). Vö. „kézirat sosem ég el”, in BULGAKOV 1969.

¹¹⁵ Angol fordítás: HANOVER 1950.

¹¹⁶ Angol fordítás: BIALIK 1988, 160–168.

¹¹⁷ Angol fordítás: MARKISH 1988, 362–367.

nak nemzedékéből itt említhetjük a lengyelül író Ida Fink novelláit¹¹⁸ vagy a már fentebb tárgyalt Bruno Schulz fennmaradt szövegeit is.¹¹⁹

Foer prózájára közvetetten is hatást gyakorolt a kelet-európai zsidó irodalom, olyan, a 20. század második felében, jiddis nyelven alkotó amerikai szerzőkön keresztül, akik műveikben éppen az egykori stettl-világot idézik meg, mint Isaac Bashevis Singer kötetei¹²⁰ vagy Sólém Aléchem életműve. A *Minden vilángol* szereplőiben könnyedén ráismerhetünk a *Tóbiás, a tejesember* agyafúrt, korrupt vagy balfácán, de minden esetben szerethetőnek ábrázolt figuráira¹²¹ és Singer baljós, babonás világára. Foer regényén azt érezhetjük, hogy Kelet-Európa-képe sokkal inkább táplálkozik a 20. századi zsidó amerikai irodalom alkotásaiból, mint a földrajzi-történelmi-politikai valóság elemeiből.

A III. fejezet összegzése

Jonathan Safran Foer első regénye, amely a nemzedékek közötti viszonyt teszi témává eltérő nézőpontok bevonásával és komplex próza-poétikával, méltán tartozik a holokauszt utáni harmadik generáció legelismertebb művei közé. A *Minden vilángolt* alapjaiban meghatározza narrátorainak időbeli, térbeli vagy kulturális távolsága a holokauszt eseményétől, az elbeszéléseket tehát a *távolság dinamikája* működteti. A két szálon futó regény a közvetettség és hozzáférhetetlenség művészi ábrázolására tesz kísérletet, és különös hangsúlyt fektet az írás általi emlékezés, az archiválás, valamint a nyelvek és kultúrák közötti közvetítés problémáira. Reflektál a kortárs zsidó amerikai irodalom összetett pozíciójára a holokausztemlékezetben, és felhívja a figyel-

¹¹⁸ FINK 2005.

¹¹⁹ SCHULZ 1998.

¹²⁰ Például: SINGER 1979, amelyeknek szintén a Hmelnickij-mészárlások a témája vagy novelláskötetei, amelyekben egy-egy kelet-európai stettl babonás mindennapjait követhetjük nyomon, például: SINGER 1991). Singer életművének jelentőségéről az amerikai holokausztdiskurzusban az I. fejezet *A távolság alakzatai* című részében térek ki.

¹²¹ ALÉCHEM 1973.

met az örökségi utazások, valamint a sötét turizmus ambivalens jelenségeire, melyek a *visszatérés irodalmának* szolgálnak empirikus alapul. Azzal, hogy az ezeket létrehozó posztmigráns narratíva a holokausz egykori helyszínéül szolgáló országokat kizárólag a vészterhes múlt hordozóiként tárgyalja, jóformán kizárja a kortárs Közép-Kelet-Európát a transznacionális holokausztemlékezet-diskurzusból. A *Minden vilángol* az egykorú egyesült államokbeli és ukrán főszereplőkön és az ő kényszerű dialógusukon keresztül kritikusan ábrázolja mind az amerikai, mind a kelet-európai holokausztemlékezet-diskurzust, jóllehet nézőpontja végig jellegzetesen Amerika-központú marad. A jiddis folklór életre hívásával és a nyugati világirodalom nagyjainak megidézésével a fantázia jelentőségére hívja fel a figyelmet, amely a regény tanulsága szerint nem szemben áll a holokausz reprezentációjával, hanem nyelvet teremt azoknak az alkotóknak, akik az ott-nem-létből és az őket a túlélők nemzedékétől elszakító távolságból fakadó hiánytapasztalatot kívánják poétikai eszközökkel megragad.

*

Fordításkritikai megjegyzések a *Minden vilángol*hoz

A *Minden vilángol*ban a nyelvek keveredésének, rontottságának és hiányának már egyébként is összetett problémaköre tovább bonyolódik, ha az őket tárgyaló regényt fordításban olvassuk. Ilyenkor befogadóként utólag kell valamiképpen rekonstruálnunk az eredetiben kirajzolódó nyelvek és kultúrák közti hatalmi és egyéb viszonyokat, valamint a mű sziporkázó nyelvi humorát. Éppen ezért nem hagyhatom figyelmen kívül a fordítás kérdését.

Az alábbiakban sorra veszek néhány szöveghelyet, amelyekben a magyar változat különböző módokon eltér az eredetitől, előrebecsátva, hogy a *Minden vilángol* az imént felsorolt jellegzetességei, valamint bonyolult cselekménye és sokszólamúsága miatt meglehetősen nehezen fordítható regény. Nem is beszélve a műfordítók cseppet sem ideális helyzetéről napjaink Magyarországon, amit az idő és az anyagi források szűkössége jellemez, valamint a kiadók üzleti érdekeinek alárendelt munkafolyamat, melyben egyre inkább bevett gyakorlat,

hog az eredeti megjelenéshez képest a lehető leggyorsabban publikálják a fordításokat, emiatt nincs idő (és/vagy pénz) kontrollfordítókat, a magyar szöveget az eredetivel összevető lektorokat alkalmazni. Ehhez hozzáadódik, hogy Magyarországon a legtöbbször segítség nélkül, autodidakta módon sajátítják el a szakmát, valamint az, hogy elenyésző hagyománya van a fordításkritikának. Jellemző az is, hogy a műfordítókat jóformán láthatatlannak tekinti az utóbbi évtizedek irodalmi diskurzusa, és ha esetleg említik őket, szinte kizárólag a hibáikra irányul a figyelem. (Igaz, ebben az elmúlt néhány év nagyobb újrafordítási kezdeményezéseinek következtében történt némi előrelépés.) Mindennek fényében tehát igazságtalannak tűnhet elmarasztalni egyes műfordítók munkáját, mégis úgy vélem, egy elemző jellegű tanulmányban, amely a regényből vett idézeteket kíván beemelni a szövegbe, elkerülhetetlen, hogy reflektáljunk annak a magyar változatnak a minőségére, amelyet használtunk, természetesen az eredeti nyelven írt szöveg ismeretében.

Dezsényi Katalin fordítása nem kísérel meg áttetsző és észrevétlen maradni; már a címadással magára irányítja a figyelmet.¹²² Nem egyértelmű, miért használ önkényes neologizmust (*vilángol*) az angol köznyelvben kétségtelenül bevett kifejezés (*illuminated*) helyett. Ehhez hasonló, jópofáskodó megoldásnak tűnik, amikor Dezsényi a *remembered* igét *nosztalgottnak* (197.), a *plagiarist* főnevet pedig *lopkovícinak* (294.) fordítja. A regény folyamán aztán újra és újra felbukkan a megszokhatatlan *vilángol* szó, ám korántsem következetes módon. Hihetnénk, hogy a főszövegben az *illuminated* áll, amikor a magyarban ezt olvasuk, illetve, hogy az *illuminated* összes előfordulása *vilángolként* kerül a fordított változatba, de ha összevetjük az eredetivel, csalódnunk kell.¹²³ Az első kettő megjelenésekor az angol *glow* igét helyettesítik: „világló metropoliszok látszanak majd az űrből. Egész évben vilángolnak.” (142.) A következő alkalommal tényleg az *illuminated* szerepel az angol eredetiben, míg a magyarban: „a férfi állt az ablakban, és világlolt”. (193.) A regény két jól elkülöníthető stílust alkalmaz: Aleksz

¹²² FOER 2003. – A fordított kötetből származó idézetek pontos helyét a zárójelbe helyezett oldalszámok feltüntetésével jelzem.

¹²³ A Foer-cím (lefordítatlan) intertextuális vonatkozásáról Szlukovényi Katalin értekezik: SZLUKOVÉNYI 2012, 98.

dilettáns, rontott szövegét és Jonathan kifinomult, olykor túlzottan is intellektuális írói kísérletét. Ahhoz, hogy a dinamika igazán jól működjön, fontos, hogy a kettőt egyértelműen el tudjuk különíteni. Az itt idézett mondatok és koholt kifejezések magyartalansága azért igazán zavaró, mert Jonathan Trachimbrod-fejezeteiben szerepelnek, nem pedig Aleksz viccesen suta elbeszélésében. Az utolsó *vilángolással* már az ukrán narrátornál találkozunk, a probléma viszont itt inkább az, hogy ha összevetjük a magyar és az angol szöveget, a kevésbé találó szóválasztáson túl egyértelmű fordítói figyelmetlenségre is bukkanunk. Magyarul a felgyújtott zsinagóga tüze „megvilágította azokat akik benn voltak a zsinagógában”, (357.) holott az eredetiben „it illuminated those who were *not* in the synagogue” szerepel.¹²⁴ A *Minden vilángolban* több példát is találhatunk arra, hogy a célnyelvű szövegrész éppen az ellenkezőjét jelenti annak, ami a forrásszövegben szerepel. Így lesz a „*totally awesome* former Soviet republic”¹²⁵ nyelvet és ideológiát cserélve „hajdan *totál rémséges* szovjet köztársaság”. (41.)¹²⁶ Brod férje kétszer változtat nevet: S(h)alomként érkezik Trachimbrodba, ahol „A kolki”-ként mutatkozik be, halála előtt pedig felesége unszolására Safranra változtatja a nevét. A végére tehát már (refrénszerűen) úgy emlegeti őt az elbeszélés, hogy „Shalom-then Kolker-now Safran”, vagyis: Salom-majd-a-kolki-most-Safran – amiként az olvasó emlékezhet is a folyamatra. A fordítás azonban megcseréli a sorrendet, és a ritmusos, kötőjeles felsorolás helyett azt ismétli, hogy: „Salom, azelőtt a kolki, azután Safran”. A félreértést könnyedén leleplezhetjük, hiszen a *then* szócska valóban jelentheti, hogy ’azelőtt, egykoron’, ám itt éppen ennek ellenkezőjéről van szó: a kötőszóként is használható „then” ’azután, majd’ értelméről.

Ez utóbbi példa, ha csak mérsékelten is, de megnehezíti az egyébként is bonyolult szerkezetű regény befogadását. Sajnálatos módon találunk több olyan szerencsétlen fordítói megoldást, amelyek már-már ellehetetlenítik a megértést. Kezdjük Jonathan felmenőivel! Ahhoz,

¹²⁴ FOER 2003, 185. – Kiemelés tőlem: V. E. Erre a félrefordításra és Dezsényi egyéb kérdéses megoldásaira Sári B. László is kitér az időközben publikált kötetében: SÁRI 2021, 179.

¹²⁵ FOER 2003, 22. – Kiemelés tőlem: V. E.

¹²⁶ Kiemelés tőlem: V. E.

hogy értelmezni tudjuk a szöveget, érdemes felrajzolnunk a családfát, amely az 1791-ben felbukkanó Brodtól az 1977-ben született Jonathanig húzódik. Brodra az elbeszélés angolul *my great-great-great-great-great-grandmother*ként, magyarul az *ük-ük-ük-ükanyám*ként hivatkozik. A megnevezések eltérő jellege valamicskét megnehezíti a tájékozódást, de a fordítás stímmel; kiszámolhatjuk, hogy a kettőjük között hét generáció van. Igen ám, de a fordító olyannyira koncentrált arra, hogy mindig ugyanannyi „ük”-kel toldja meg a rokoni kapcsolat megnevezését, hogy nem vette észre, amikor szólamot váltott az elbeszélés. Az elsődleges narrátor a tárgyalt fejezetekben Jonathan; ő szokta Brodot az iménti kacifántos megnevezéssel ellátni. A kötet végén azonban – a legkevésbé sem rendhagyó módon – dialógus ékelődik az egyes szám harmadik személyű heterodiegetikus elbeszélésbe, amely során Jonathan nagyapja, Safran beszélget közös felmenőjükkel, Brod férjével, akit Salomnak, majd a kolkinak, majd Safrannak hívtak, később pedig a Napórának a róla mintázott szobor formája miatt. (Akárhogy hívják is épp, a lényeg, hogy a családfa ugyanazon szintjén helyezkedik el, mint párja, Brod.) Amikor megszólítja Jonathan nagyapja, az angol szövegben *my great-great-great-grandfather*ként aposztrofálja. Ez értelemszerűen két *great*tel rövidebb, mint Brod *epitheton ornansa*, amelyet Safran unokája alkalmaz előszeretettel. A magyar fordításban a szobor és a nagyapa beszélgetésében végig az *ük-ük-ük-ükapám* (374.) megszólítás szerepel (véltetően a megszokott *ük-ük-ük-ükanyám* mintájára), amely pont egy *ük*kel és egy befogadási zavarral több, mint amennyire szükség lenne.

Két betű eltérés alapján méltatlannak tűnhet a figyelmes és értő olvasás hiányával vádolni a fordítót. Előfordul azonban olyan kétségtelenül hibaként elkönnyvelhető megoldás is, amely végképp tévútra vezet azt, aki a magyar szövegből kíván tájékozódni a regény cselekményében. Jonathan elbeszélésének a gerince a nagypapa Safran története: egy őt ábrázoló fénykép inspirálja a fiút, hogy belevágjon a nyomozásba, és a Trachimbrod-fejezetek is vele érnek véget (valamint valójában a kezdetei az ő magjából születnek). Safran figuráját félig Aleksz írásából (Jonathan, majd Lista információiból), félig pedig a fantáziadús Trachimbrod-elbeszélésből illeszti össze kollázsszerűen a kötet. Előbbiből olyan jellegű információkra derül fény, mint hogy egy falubeli család segítségével élte túl a holokausztot, Jonathan nagy-

mamájával egy menekülttáborban ismerkedett meg a háború után, és hogy nem sokkal Amerikába érkezése után meghalt a negyvenes évek végén, utóbbiból pedig olyasmikre, mint hogy volt egy béna karja és százharminckét szeretője, ebből ötvenkét szűz. Amire azonban a regény mindkét szála kitér, az a tény, hogy fiatalon megnősült, és a holokauszttal során elvesztette az első feleségét. Ehhez képest, amikor az 1941-ben játszódó trachimbroti elbeszélés a 17 éves Safran és 15 éves Zosa esküvőjét követő éjszakát tárgyalja („That night, my grandfather made love to his *new wife* for the first time.”¹²⁷), tehát azon az éjjel Jonathan nagyapja és az *új felesége* először szeretkeztek, a magyar fordítás így szól: „Aznap éjjel a nagyapám először szeretkezett a *nagyanyámmal*.”¹²⁸ (363.)

Az apró, mulatságos hibáktól kezdve a stílusidegen megoldásokon keresztül az igazán drasztikus félreértésekig számos példát találhatunk a magyar fordításban, amelyeket egyfelől a szándékosan ronsolt nyelvű elbeszélés, másfelől a valószerűtlen cselekményekben bővelkedő történetyszál miatt nem tud egyértelműen kiszűrni az olvasó. Ezeket jelen elemzésben nem kívánom tovább sorolni. Ha jóindulatú interpretációt kívánunk ebből kovácsolni, állíthatjuk, hogy a regény éppen a fordítás nehézségeiről és a pontos közvetítés lehetetlenségéről szól, a magyar tolmácsolás pedig ezt a problémát illusztrálja.

¹²⁷ Uo., 189. – Kiemelés tőlem: V. E.

¹²⁸ Kiemelés tőlem: V. E.

IV.
A SAJÁT TÉR EMLÉKEZETE
Zoltán Gábor *Orgia* című regényében

Zoltán Gábor a tér örököse. *Orgia* című regényében és az azt követő években megjelent vegyes műfajú köteteiben az általa legjobban ismert városrész saját maga számára is sokáig feledésbe burkolt történetét vizsgálja.¹

Jelen fejezetben bemutatom, hogyan jeleníti meg az *Orgia* a tér emlékezetét, és hogy ezzel a lokalizációs gyakorlattal milyen állításokat tesz a második világháború-korabeli és a mai magyar társadalom, a tettesek, valamint a szemtanúk felelősségéről. Amiként a regényben, úgy az elemzésben is kiemelt szerephez jutnak Budapest terének bizonyos elemei: a Városmajor utca, a Hűség Háza vagy éppen a Duna, valamint a városképben jelentős változásokat előidéző ostrom. Vizsgálódásomhoz segítségül hívom az általam *Orgia*-tetralógiának nevezett könyvegüttes későbbi három kötetét² és a kortárs magyar próza számos egyéb alkotását. Olyan értekező nyelvet kínálok, amely a közös tér tapasztalatából indul ki, így kerül fókuszba a *saját tér emlékezete*, valamint a *térközösség* fogalma. Amikor relevánsnak látom, a nyugati cent-

¹ Zoltán Gábor egész életművét jellemzi a terek emlékezetének poétikája. Ezt az állítást egy átfogó, életműelemző tanulmányban fejtem ki bővebben: VILMOS 2022a, 571–578.

² A négy kötetet (*Orgia*, *Szomszéd*, *Szép versek 1944*, *Ólomszív*) nem csupán a közös téma, de a paratextusok és egyéb kiadási döntések is egy egységgé fűzik. Összeköti őket például a drapp-barna, kartonpapírt idéző borítóterv, a szerző kézírásával ellátott térképek és széljegyzetek, valamint az alcímek (például „*Orgia előtt és után*” a *Szomszéd* esetében, valamint „*az Orgia ikerregénye*” az *Ólomszív*nél). A szerző időközben, szintén a Kalligramnál megjelent, (túlnyomórészt) nem nyilas témájú novelláskötete (*Levegőt venni*, 2022) egyértelműen más mintát követ: eltér a borító színe, és a könyv mérete is kisebb. Utóbbi kötetről lásd VILMOS 2022b, 55–58.

rumú holokauszttudományok elméleteinek kontextusába helyezem a tanulmányom állításait a dokumentációról, a tanúságtételekről vagy a szemtanúk szerepéről. Kitérek rá, hogy a regény narrációja miként ábrázolja a néven nevezett elkövetőket, valamint a *kint és bent* határán lévő főszereplőt. Megvizsgálom, hogyan alkotja újra a nyilasok nyelvét a regény, továbbá azt, hogyan festi le a korabeli társadalmi-történeti helyzetet. Sorra veszem, hogy milyen szociokulturális témacsoportoknak szentel különös figyelmet a négy kötet a nyilasuralom hónapjainak és utóéletének ábrázolása során. Ezek közé tartozik többek között a keresztény egyházak összetett szerepe, az egyes társadalmi osztályok közti feszültség, az egymást követő diktatúrák közötti vélt vagy valós folytonosság, illetve ehhez kapcsolódóan a zsidók és a kommunisták retorikai egybemosása. Több alfejezetet szentelek a kötetben precízen rekonstruálni kívánt nyilas közeg elemzésének, kitérve a rendezettség eszményére és az önkény gyakorlatára, az emberéletek közötti kontrasztra, továbbá a tárgyi világ felértékelődésére.

A Magyarországon – és általában Közép-Kelet-Európában – születő, a holokauszt emlékeztétét reprezentáló utógenerációs alkotói kísérleteknek közös jellegzetessége, hogy a második világháború megtörténtétől számított időbeli távolság mellett a különböző motíváltatású elhallgatások, kisajátítások és megbélyegzések által kialakult szakadékot is át kell hidalniuk, az eseményekhez pedig – szemben az előző fejezetekben elemzett földrajzi távolság problémájával – éppen a színhelyükként szolgáló közös tér tapasztalatával tudnak kapcsolódni. Zoltán Gábor művei is ezt teszik. Az 1944–1945-ös Budapestet tárgyaló négy műben legalább háromféleképpen jelenik meg ez a kapcsolódás, illetve a jelent képviselő szubjektum viszonya a szövegekben tárgyaltakkal.

A budai nyilasokról szóló *Orgia*, valamint az „ikkeregényeként” aposztrofált *Ólomszív*³ műfaja egyértelműen regény. Míg az *Orgia* aprólékos levéltári kutatások alapján született dokumentumregény, az *Ólomszív* hasonló alapokon nyugvó, ám a fikcionalitást egyértelműben előtérbe helyező mű. Ezt a leglátványosabban azzal szemlélteti a dektektívtörténet műfaji kódjaival játszó regény, hogy a leggyakrabban szerepeltetett elbeszélője egy ólomkatona.

³ ZOLTÁN 2024.

Az *Orgia* narrátorának nincsenek a könyv publikálásának jelenére utaló megjegyzései és kerettörténetbe sem ágyazza a történeti cselekményt. A paratextusok fedik fel a szerző-elbeszélő kapcsolatát a könyvben ábrázolt eseményekkel, pontosabban azok színhelyével. A fűlszövegben Zoltán Gábor portréja alatt a következő bemutatást olvashatjuk róla: „Budapesten született 1960-ban. A városmajori templomban keresztelték. Ahol nem sokkal korábban Kun páter prédikált. A Maros utcában nőtt fel. Ahol a nyilasok tömeggyilkosságokat rendeztek.”⁴ Egy sortörés után pedig már a regénynek, legalábbis a keletkezése körülményeinek a rövid bemutatása következik. Innen kiderül, hogy Zoltán „2010 után szánta rá magát, hogy lehajoljon az előtte heverő témához. Hogy megismerje a Városmajor múltját. Mindenekelőtt azt, hogy mi, miért és hogyan történt 1944–45 telén.”⁵ A főszöveg után két rövid, cím nélküli utószó is szerepel, amelyek magyarázatot adnak a regény néhány gyakorlatára, például a tettesek nevének szerepeltetésére és az áldozatokénak a megváltoztatására – erre a későbbiekben még bővebben kitérek –, továbbá a korabeli helyesírási szabályok és utcanévek alkalmazására.⁶ A praktikus megjegyzéseken kívül egyértelmű erkölcsi állásfoglalást is olvashatunk, amely már az első mondatával – miszerint „[a] hungaristák szántszándékkal súlyos megszegényítésnek tették ki áldozataikat” (311.) – kontrasztba állítja az utólagos megjegyzés hangvételét a regényt domináló szenvtelen, többnyire nyilas nézőpontú elbeszéléstechnikával. Ez az állásfoglalás változtatások nélkül olvasható az *Ólomszív* utószavában is.⁷ Az *Orgia* legvégén található, leginkább köszönetnyilvánításból álló másfél oldalas szövegrész reflektál a kötet születése körüli időszakra is és aktu-

⁴ ZOLTÁN 2016, fűlszöveg. A továbbiakban az *Orgiából* származó idézetek pontos helyét a citátum után zárójelek közé tett oldalszámmal jelzem. Időközben hat kiadása jelent meg az *Orgiának*, amelyek közül a 2022-ben megjelent változat bővített kiadás is egyben. Jelen fejezetben a kötet első kiadását veszem alapul.

⁵ Uo.

⁶ A regényből vett idézeteknél magam is meghagyom a közterületek elnevezéseinek korabeli írásmódját (Andrássy-út), saját reflexióim során azonban a mai helyesírás szabályai alapján hivatkozom rájuk (Andrássy út).

⁷ ZOLTÁN 2024, 216.

álpolitikai kitekintéssel nevezi meg a kötet téjét, valamint indokolja a témaválasztását: „...lehetséges, hogy ha a magyar fasizmus ébredése nem ilyen testközeli élményem, nem fordítom figyelmemet környezetem közelmúltjának történetei felé. Így tehát e könyv létrejöttében a kortárs közélet formálóinak is volt szerepük” – zárja a kötetet. (314.)

Az említett paratextusok igencsak megnehezítik, hogy a regényt önmagában álló irodalmi alkotásként, szerzőjétől (és szerzője intencióitól) elválasztva olvassuk. A probléma szükségképpen a holokausztemlékezet irodalmának más alkotásaival kapcsolatban is felmerül, de Zoltán művében explicitté is válik a szerző személyének jelenléte és az ábrázolt események dokumentált valóságtartalma.

További akadályok elé állítaná az ilyesféle befogadást az *Orgiát* követő és ahhoz szorosan kapcsolódó, 2018-ban megjelent *Szomszéd* című esszéregény. A *Szomszéd* az *Orgia*hoz hasonlóképpen viszonyul, mint Esterházy Péter *Javított kiadása* a *Harmonia Caelestis*hez, azzal az alapvető különbséggel, hogy Zoltán könyve nem megkérdőjelezi vagy átértelmezi az előző kötet állításait, hanem – a fikció teréből látványos gesztussal kilépve – referenciálisan alátámasztja és kontextualizálja. A hasonlóság inkább abban áll, hogy a második kötetekben összeér a szerzői és elbeszélői pozíció, és azáltal, ahogy hivatkoznak a korábbi művükre, nehezebben tudjuk azt a szerzőjétől bármennyire is függetleníthető irodalmi alkotásként vizsgálni és az utólagosan megszerzett információk figyelmen kívül hagyásával befogadni.⁸

A *Szomszéd* tehát egyfajta függelék vagy műhelynapló az *Orgia*hoz. Erre enged következtetni az alcíme is: *Orgia előtt és után*. Az esszéregény egyes szám első személyű elbeszélője beszámol azokról a lépésekről és személyes tapasztalatokról, amelyek végül az előző regény keletkezéséhez vezettek, és felfedi a dokumentumokat, amelyek az *Orgiában* csak implicit információforrásként voltak jelen. Saját élet-

⁸ A *Javított kiadás*ban szintén hangsúlyos az emlékezet lokalizálásnak gesztusa. Ennek legszembetűnőbb példája az a szöveghely, amelyen az apja besúgó múltjával szembesülő szerző-elbeszélő a következőt határozza el: „...csinállok egy listát az összes presszóról, ahová elzargatták apámat, ahol összebujt ezekkel, ha nincs már meg, biztos van, aki tudja, Lengyel Péter vagy Kertész Imre jól ismerik a várost, elmegyek mindegyikbe, és mindenhol megiszok egy felest, egy valamit, aztán majd hazataxizom...” ESTERHÁZY 2017, 50.

történetének helyszíneit méterről méterre kapcsolja össze a nyilastörténelem állomásaival. Ehhez szolgál segítségül az első belső borítón látható rajzolt térkép a XII. kerület néhány utcájáról. A házszámok fölött az épületek 1944–1945-ös rendeltetését tünteti fel: vagy azoknak a vezetékneveit, akik ott laktak/tevékenykedtek (a Városmajor utcában például felbukkan a rettegett Kun páter családja, a gyermekmentő Sztéhlo Gábor, de még Mészöly Miklós is), vagy az intézmények típusát (Bíró Dániel Szanatórium, Szeretetház, Nyilasház stb.). A térképen szereplő feliratokban ráismerhetünk a szerző kézírására, amellyel a könyv további oldalain folyamatosan találkozunk, ugyanis rendhagyó tipográfiai megoldásként kézzel írt széljegyzetek vannak nyomtatva a könyvbe. Ez a gesztus tovább nyomatékosítja a kötet (és a küldetés) személyességét.

A *Szép versek 1944* szintén esszészerű és szintén a szerző kézírásával széljegyzetelt. A saját magát *abszurd antológiaként* aposztrofáló kötet az 1944-es év magyarországi és magyar nyelvű verstermését elemzi.⁹ A közismert, 1963-ban induló *Szép versek*-sorozattól, amelyre a cím egyértelműen hivatkozik, elsősorban abban tér el, hogy Zoltán munkájában az idézett költeményeket elemző kommentár kíséri, illetve hogy a verseknek csupán egyes versszakait, sorait olvashatjuk, nem pedig az egész szöveget.¹⁰ Ebben a kötetben, jóllehet egyes földrajzi helyek (Budapest, Erdély, a Balaton) kiemelt figyelmet kapnak, már kevésbé a szűk értelemben vett *tér* öröksége kerül a középpontba, mint inkább a művészet és sajtóé, tehát a közös kultúra szimbolikus tere. A versek itt kordokumentummá, a sajtóorgánumok pedig emlékezhellyé válnak.

⁹ ZOLTÁN 2020.

¹⁰ A versrészletek használatának – a szerző közlése szerint – elsősorban jogi okai vannak, ugyanis problémás lett volna minden említett költő jogutódját felkutatni és az esetleges jogdíjak költségét kifizetni.

A „mitikus messzeség” érzetének felszámolása: tér, emlékezés, felelősség

A Budapest a diktatúrák árnyékában: titkos helyszínek, szimbolikus terek és emlékhelyeik című, térképekkel ellátott emlékeztetőtörténeti „útikönyvben” írja Ungváry Krisztián és Tabajdi Gábor, hogy „[a] város szövege [...] magában rejtí a XX. századi diktatúrák emlékét is”.¹¹ Kifejtik, hogy „[a] magyar fővárost mindkét totalitárius ideológia alapján át kívánták szervezni. [...] Ugyanakkor az 1956-os forradalom és szabadságharc leverése után berendezkedő Kádár-rezsim tudatosan próbálta feledtetni a korábbi korszakok rémtetteit. [...] Így Budapest egyes épületeinek sorsa még az itt lakók számára sem ismert.”¹²

A sajátnak, otthonosnak érzett tér emlékezhellyé tétele a társadalmi szintű műtfeldolgozás elősegítésének legerősebb eszköze. Mint Balogh Róbert írja, „[a] civil normák és a terek etnikai-vallási identitás alapú erőszakban játszott szerepéből [...] az következik, hogy ahhoz, hogy az erőszak elkerülhető legyen, az otthonosság, vagy a részvét érzetét kiváltó és ezt a kötődést újra- és újraíró szimbólumokra van nagy szükség. A budapesti közelműltből az ilyen színterek erejét jelzik az alternatív Szabadság téri emlékmű, a Hableány-katasztrofá és a Deák téri gyilkosság után felgyűlt mécsesek, vagy – inverz módon – a XII. kerület Turul-szobra és az erőszakra emlékeztető jelek hiányából következő köz-sérülések is.”¹³ A saját tér emlékezetét katalizáló kortárs megmozdulások közül mindenképpen említésre érdemes még a holokauszt 70. évfordulójára elkészülő „Csillagos házak 1944–2014” elnevezésű projekt is,¹⁴ amely során a készítőik interaktív térképet hoztak létre az 1944 nyaratól sárga csillaggal megjelölt budapesti házakról. „[T]örekvése volt ugyanakkor, hogy Budapest lakóit szembesítse a város történetének ezzel a sötét fejezetével, amelynek emléke a nyilvánosság számára ma már szinte teljesen elhalványult,

¹¹ UNGVÁRY–TABAJDI 2012, 9.

¹² Uo.

¹³ BALOGH 2020. Az írás a *Mérce* portál 2020 augusztusától 2021 januárjáig tartó *Áldozatiság és dekolonializáció* című történeti-emlékeztetőpolitikai sorozatában jelent meg: <https://merce.hu/sorozat/tortenelem-sorozat/>.

¹⁴ <http://www.csillagoshazak.hu/>, hozzáférés: 2021. február 10.

ezáltal is szakítva azzal az elképzeléssel, hogy a budapesti zsidók megáláztatás és rettegés nélkül, az üldöztetést elkerülve vészelték át a háborút.”¹⁵ Ugyanebben az évben – a magyar holokausztemlékezet legtermékenyebb esztendejében – jött létre az ELTE Trefort-kerti, *Névsor a fugákban* című emlékműve, amely az egyetemnek mint térnek és mint közösségnek az emlékezetét reprezentálja. Az egyetem épületcsoportját kétszáznyolcvan méter hosszan körbefonó, alig észrevehető (egy centiméter magas) bronzcsíkon az *egyetem halottainak* nevei sorakoznak, tehát azokéi, akik az ELTE polgárai voltak akkor, amikor áldozatul estek a holokausztnak vagy a második világháborúnak. A nevek mellett nem csupán az áldozatok születésének és halálának éve szerepel, hanem az is, hol és milyen körülmények között haltak meg: deportáltként (a halál- vagy munkatábor nevének feltüntetésével), munkaszolgálatosként, katonaként vagy öngyilkosság miatt.¹⁶ A Trefort-kerti emlékmű ötlete termékeny vitáknak szolgált táptalajul. Kritikusai (elsősorban Kálmán C. György) egyfelől azt nehezményezték, hogy a világháborús áldozatok között megkülönböztetés nélkül szerepelnek haláltáborba küldött zsidók és háborús katonák, valamint azt, hogy a bronzcsík csupán egyfajta „ellen-emlékműve” a hírhedt Szabadság téri szobornak.

A Trefort-kerti alkotás egyike inspirációja a Németországból induló *Botlatókövek (Stolpersteine)* emlékműsorozat,¹⁷ amely 2007 óta Magyarországon is működik a mai napig. Gunter Demnig német szobrász réz emléktábláit az áldozatok egykori lakhelyének helyszínén találja a tekintetét a földre szegező járókelő. A tízszer tíz centiméteres aprócska plakettek tájékoztatnak az ott élt személy nevééről, születési idejéről és erőszakos halálának körülményeiről. (Például: „ITT LAKOTT

¹⁵ FRITZ 2015, 56–57.

¹⁶ Lásd például KÁLMÁN 2014 vagy JÁNOSSY 2014.

¹⁷ „Pályaművünket azokhoz az emlékművekhez, köztéri beavatkozásokhoz érezzük közel állónak, amelyek nem mindenáron kifejezni akarnak, nélkülöznek mindenfajta heroizmust, amelyek többféle olvasatot megengednek, és amelyek szinte észrevétlenek” – olvashatjuk az ELTE (György Péter kezdeményezésére kiírt) pályázatát elnyerő alkotók (Bujdosó Ildikó, Fajcsák Dénes, Lukács Eszter, Polgárdi Ákos, Roth János, Szabó Levente és Szigeti Nóra) *Műleírásában*.

KUN IMRÉNÉ UPRIMNY AMÁLIA / SZ. 1900 / A NYILASOK MEG-
ÖLTÉK 1944. OKTÓBER 15-ÉN.” A tábla a Budapest, II. ker. Buday
László utca 2. szám előtt található.) A világon először a budapesti XII.
kerületben szedtek fel botlatókövet.¹⁸ Ugyanez a XII. kerület a témája
Zoltán Gábor itt tárgyalt műveinek.

Budapest emlékezete: a Városmajor

A Városmajort az *Orgia* teszi emlékezhellyé, hiszen – mint Pierre Norától tudjuk – „[a]z emlékezhelyeket az emlékezet és a történelem játéka, interakciója hozza létre [...]. Létezésükhöz mindenk előtt az emlékezés szándéka szükséges”.¹⁹ Az itteni utcákon történt események kapcsán éppen az emlékezés szándéka hiányzott a második világháború utáni évtizedekben. Zoltán tetralógiája ezen változtat. Jánossy Lajos úgy fogalmaz – Földényi F. László kifejezésével élve –, hogy Zoltán „a város tudatalattiját tárja fel”.²⁰

Maurice Halbwachs lokalizációfogalma, amelyet Zombory Máté a szűkebb értelemben vett földrajzi tér kontextusában tárgyal (Nora emlékezhely-konceptiójára is támaszkodva), szintén adekvát elméleti keretet nyújt Zoltán Gábor *Orgia*-tetralógiájának értelmezéséhez. „A lokalizáció olyan térbeli gyakorlat, amely a múlt kezelésén keresztül az én, a »mi« és a másik kulturális reprezentációját végzi – annak térbeli-anyagi következményeivel. Más szóval a lokalizáció nem csupán a múlthoz fűződő viszonyt szervezi, hanem egyúttal a teret is: lokalitást, azaz helyet és odatartozást konstruál.”²¹

Szűcs Teri a Városmajor emlékezetstratégiai értelemben vett lokalizálásában látja az *Orgia* tétjét: „Itt járunk nap mint nap. Nemcsak arról van szó, hogy ezek a helyek az amnézia térbeli csomópontjaivá váltak – emlékekkel terhesek, de számunkra totálisan üresek mégis. A regényből az is világosan kiderül: minden házban történt valami,

¹⁸ Laub Magdolna emléktábláját az elhelyezése után három nappal kiásta valaki a Greguss utca 9. elől, és homokkal szórta be a helyét. Lásd: RAB 2012.

¹⁹ NORA 2010, 27.

²⁰ JÁNOSY 2024.

²¹ ZOMBORY 2011, 76.

gyilkosok és áldozataik éltek egymás mellett, egyetlen fallal elválasztva. Aztán valami véget ért, valami más kezdődött, és egy kerület, egy város folytatta mindennapi életét, mintha mi sem történt volna. A tizenkettedik kerületi házak, helyek *helyszín*-volta, s mindaz, ami fölhozható az amnézia kútjából, nem hagyja nyugodni Zoltán Gábort, aki maga is városmajori lakos.”²²

Ács Dániel *A gyilkosok emlékműve* című dokumentumfilmje²³ szintén a XII. kerületnek mint saját térnek az emlékezetét ragadja meg úgy, hogy a helyszín mai állapotából kiindulva tekint vissza a nyilas korszakig. Állítása szerint a XII. kerület ma nem az áldozatok, hanem a tettesek emlékét őrzi, ugyanis az *Orgiában* is részletesen leírt önkéntes nyilas vérengzések közvetlen közelében egyetlen emlékmű áll, ez pedig egy kardot markoló, sok vitát kiváltott turulszobor, amelynek talapzatán a második világháborús áldozatok nevei között főnyilasoké is szerepel.²⁴ A filmben megszólaló szakértők (köztük Zoltán Gábor is) egyenként felhívják a figyelmet arra, mennyire kevésbé tárgyalt téma a magyar zsidók kínzásában és meggyilkolásában kardinális szerepet játszó XII. kerületi nyilasok tevékenysége. Az említett szakértők között szerepel Csonka Laura történész, levéltáros, aki aktívan részt vesz a XII. kerületi nyilasok bűneinek köztudottá tételében és lokalizálásában. 2017-ben a European Holocaust Research Infrastructure nemzetközi blogján kétrészes tanulmányt publikált Csősz Lászlóval közösen az itteni nyilasok tevékenységéről. A szöveghez interaktív térkép

²² Szűcs 2016.

²³ *A gyilkosok emlékműve*, rendezte: Ács Dániel; vágás és grafika: Kiss Ben-ce; fényképezte: Botos Tamás, Kőrösi Máté, Szász Zsófia; fényelés: Budai Balázs; hangmérnök: Terner Péter; produkciós munkatárs: Kiss Veronika. <https://444.hu/2021/01/26/a-gyilkosok-emlekmuve>. (A jelentős nézőszámot – 2021. november 19-éig 319 588 – elérő film nem csupán az 1944–1945-ös eseményekre, de Zoltán Gábor munkáira is újra ráirányította a figyelmet.)

²⁴ Hasonló, az áldozatok helyett az elkövetőkről megemlékező térről beszélhetünk a petőfiszállási kúria esetében, ahol 1944 tavaszán Adolf Eichmann és a magyar Belügyminisztérium vezetői egyeztettek sok százezer magyar zsidó haláltáborba deportálásáról. A kúrián található egyetlen emléktáblát nem az áldozatoknak állították, hanem a tárgyalásokban kulcsszerepet játszó Endre Lászlónak, a magyar holokauszt egyik főbűnösének. Lásd VÁGI–KÁDÁR 2013, 253–256.; LACZÓ–PAPP 2021.

is kapcsolódik, amelyen a Városmajor körüli utcákon elkövetett nyilas tömeggyilkosságok pontos helyszíneit láthatjuk (például a Bíró Dániel Szanatóriumot, a Maros utcai zsidó kórházat vagy az Alma utcai öregek otthonát), kiegészítve egy görgethető idővonallal és szemtanúk vallomásaival.²⁵ Ugyanebben az évben indult a *Hosszúlépés. Járunk?* tematikus városmajori gyalogtúrája, amelyen Csonka Laura vezet végig (túlnyomórészt) budapestieket a XII. kerületi önkényes nyilas vérengzések helyszínein (Városmajor utca, Alma utca, Németvölgyi út) és a kerületi nyilasok egykori otthonai, főhadiszállásai előtt. A fontosabb épületek és elszórtan megjelenő emléktáblák előtt az idegen(?) vezető közérthetően, reflektáltan, olykor fényképek segítségével bemutatja az ott történt eseményeket és az elkövetőket.²⁶ A séta, amely jellemzően a kerületben lakók számára is új információkkal szolgál, az *Orgia* munkacímeként is szolgáló „Véresmajor” néven fut. Az efféle emlékezeti séták éppen ellenkezően működnek, mint az előző fejezetekben tárgyalt sötét turizmus programjai. Itt ugyanis a helyiek kerülhetnek közelebb a számukra feltehetően ismeretlen lokális múlthoz, tehát a már ismert térhez kapcsolódik a még ismeretlen történelem. Ezzel szemben a kelet-európai haláltáborokba és gettókba látogató amerikai zsidók a jól ismert történelmi eseményeket vetítik rá a számukra addig ismeretlen helyekre. Míg az előbbinek jelentős hozadéka lehet a lokális múltfeldolgozásban, az utóbbi legfeljebb szimbolikus kegyeleti gesztus, de olykor csak borzongató spektakulum.

A *Szomszéd*ban a következőképpen tárgyalja a lokális hallgatás problémáját Zoltán: „Sokára és lassan tudtam meg, mi történt a Városmajorban negyvennégy–negyvenöt telén. Az iskolában, ahol a tudást az állami csatorna belém folyatta, nem beszéltek róla. Pedig voltak tanárain, akiket szerettem, tiszteltem, és akikre most se emlékszem másként, mint jó pedagógusként. De felidézhető akár csak egyetlen eset, amikor az általános tananyag leadásán túlmenően beszéltek volna az itt megesett dolgokról? Hát nem.”²⁷ Ugyanebben az évben Krusovszky Dénes regényének elbeszélője is a közoktatáson és

²⁵ Első rész: CSONKA–CSŐSZ 2017a, második rész: CSONKA–CSŐSZ 2017b.

²⁶ <https://hosszulepes.org/hu/seta/veresmajor>, hozzáférés: 2021. június 14.

²⁷ ZOLTÁN 2018, 22–23.

a hivatalos állami emlékezeten kéri számon azt a létfontosságú tudást, amelynek a főszereplő Lente Bálint is csupán felnőtt korában jut birtokába egy véletlenül megtalált kazetta hanganyagának meghallgatásakor. Innen értesül ugyanis arról, hogy szülővárosában, az észak-alföldi Hajdúvágáson (amelynek a fikción kívüli világban Hajdúnánást feleltethetnénk meg)²⁸ az 1956-os forradalmi eseménysor csoportos zsidóüldözéssel veszi kezdetét, és kis híján antiszemita tömeggyilkosságba torkollik. Amikor Bálint megtudja, hogy ezekkel a tényekkel édesapja sem volt tisztában, a következő kérdést intézi hozzá: „– Tudod, hogy mi a legfurcsább? [...] Gimiben kötelező volt holokausztemléknapot tartanunk. – És? – Mindig csak Auschwitzról meg a németekről volt szó. Hogy itt mi történt, pláne, hogy ’56-ban, fel sem merült.”²⁹ Az *Akik már nem leszünk sosem* éppúgy küzd az intézményesített felelősségelhárítás ellen, és hasonlóképpen emeli poétikájává a saját tér emlékezetét, mint az *Orgia*. A gimnáziumi holokausztemléknap említésével és a helyi emlékezetközvetítés hiányának szóvá tételével arra a disszonanciára hívja fel a figyelmet, amelyet a globálissá tett, hivatalos holokausztemlékezet reflektálatlan, lokalizálás nélküli alkalmazása okozhat. Schein Gábor *Svéd* című regényében a város tere által szükségképpen őrzött emlékezet kerül kontrasztba az ott lakók gyors felejtésével. A főszereplő Grönewald úr Újlipótvárosba megy nevelt fia vér szerinti családjának keresése közben. Amikor a városrészbe ér, az elbeszélő megjegyzi, hogy „[a]z első nagyvárosi polgárok emléke [...] majdnem ugyanúgy elenyészett, mint a Suhajda-telepieké, hiszen ideköltözésük után bő három évtizeddel szinte mindnyájukat megölték – munkaszolgálatosként pusztultak el, valamelyik koncentrációs táborban, vagy belelőtték őket a Dunába –, a lakásokat pedig 1948 után átszabták, leválasztották. Az ezredvéget és az új évezred beköszöntét megelőző lakók emlékezte legfőljebb az 50-es évekig nyúlt vissza.”³⁰

Fontos megjegyezni, hogy nem Zoltán az első magyar prózaíró, aki témává teszi a XII. kerületi nyilas tömegmészárlásokat. Mészöly Miklós

²⁸ Jelen kontextusban talán nem irreleváns megjegyezni, hogy a szerző, Krusovszky Dénes Hajdúnánáson nőtt fel.

²⁹ KRUSOVSKY 2018, 505.

³⁰ SCHEIN 2015, 52–53.

Filmje, amely az *Orgia* színhelyéül is szolgáló budai utcákat (elsősorban a Csaba utcát, valamint az azt merőlegesen metsző Maros utcát és Városmajor utcát) írja le minuciózusan, néhány – meglehetősen erőteljes – mondat erejéig megemlékezik az 1944–1945-ös eseményekről. A *Film* prózapoétikájának egyik fő eleme pontosan a tér jelen fejezetben is tárgyalt emlékezete. Ahogy Szolláth Dávid fogalmaz Mészölyről írt monográfiájában, „[a] helyszín [...] a szereplőkkel egyenrangú főszereplője a regénynek”.³¹ Az Öregasszony és Öregember útjának leírását, amit az elbeszélés jelenében követ végig a kamera (és a vele szorosan összefonódó narráció), lépten-nyomon félbeszakítják Silió Péter gyilkosságba torkolló történetének fragmentumai az 1912-es munkástüntetésről. A két idősíkot a közös tér köti össze. „[A] *Filmben* minden tárgy tereptárgy, minden hely emlékező hely (lásd Vérmező), így a kamera tiszta objektivitását a helyeket átható *történelmi unheimlich* folyamatosan kompromittálja” – írja Szolláth.³²

Ebbe a narrációba ékelődik be a két alappillérről szolgáló időpont között történt eseményeknek, a zsidó szeretetotthon-beli mészárlásoknak az emlékezete: „Az előtér, ahol a hullák fekszenek, néhány év óta ápolt zöldövezet, beszorítva a nemrég felépült fedett tenispálya és klubépület közé. 1945. január 14-én itt végzik ki a Városmajor utcai zsidó szeretetotthon átlagban hetven éven felüli lakóit, szám szerint nem sokat, de az ilyen korúak száma átlagban se magas, és nem is hasonlítható a szomszéd testvérkórház betegeinek a számához, akikkel a kórtermekben végeznek.”³³ A következő oldalon az alábbi kommentárt fűzi a képhez az elbeszélő filmes: „Ha most használnánk narrátorhangot, annyit kellene változtatni az eljárásan, hogy hangot nem adunk, csak egy némán összeszorított száját (lehet bárkié a közeli körzethől, aki maga is szemtanú volt, vagy más szemtanúk szemtanúja, s akik azóta is naponként találkoznak munkába menet, séta vagy bevásárlás közben, ugyanazokon az utcákon, ahol huszonnyolc éve együtt vagy külön nézték, ami történik, és azóta se tudják egymásról, hogy egyetértettek-e a »dolgokkal« vagy sem, vagy esetleg maguk se tudják)

³¹ SZOLLÁTH 2020, 406.

³² Uo., 391–392.

³³ MÉSZÖLY 1976, 173.

– egy összeszorított száját, gondosan ügyelve, hogy még egy apró tikk se bontsa meg a kép mozdulatlanságát.”³⁴

Zoltán Gábor említi Mészöly regényét a *Szomszéd*ban: „Mikor a *Filmet* először olvastam, nem akadtam meg ennél a részletnél. [...] [N]m fogtam fel, hogy Mészöly Miklós azt mondja, a lakóhelyemtől kb. ötven méterre embereket öltek meg. [...] Szinte biztos, hogy ott-hon voltam, amikor a *Filmet* olvastam, vagyis: ott. És nem esett le a tantusz? [...] [A] filmbeli öreg házaspár és a többi lakos se látszik tudni a lakhelyük közelében végbement mészárlásról. Némán összeszorított szájak a közeli körzethől. Mészöly (illetve a regényében beszélő filmes) erre a jelenségre szűkíti a képet. Az én számat hiába vizsgálta volna bármi kamera. Én tényleg nem tudtam róla. Vagy nem akartam tudni én sem? Valami belém épített védekező mechanizmus lépett közbe, és gátolta meg, hogy felfogjam, amit Mészöly mond?”³⁵

Kálmán C. György bizonyos értelemben Mészöly gondolatmenetét fűzi tovább a városmajori szemtanúkról és a tér emlékezetéről, amikor az *Orgiát* elemző írásában arról elmélkedik, lehetséges volna-e, hogy „valamiképpen a helyszín továbbörökítené az ott valaha élt emberek mentalitását, hogy a házakba beleivódott volna valami az embertelen kegyetlenségből, a gyűlöletből és a gyilkolás vágyából? Abszurdum. Igen, az; mégis elgondolkodtató: ezekben a házakban olyan emberek éltek, akiknek résztvevőként vagy szemtanúként (esetleg áldozatként) részük volt a borzalmas eseményekben, és csak töredéküket vonták felelősségre, csak egy másik töredékük emigrált vagy költözött el. Ők vajon mihez kezdtek az emlékeikkel? Hogyan adták tovább, ha továbbadták őket? Mélyen hallgattak? De ha igen – akkor is valahogyan –, gesztusaikban, viselkedésükben, elejtett szavaikban, előítéleteikben és éppen a hallgatásukban – közvetítődött a sötét hónapok emléke; bárki megpróbálhat kibújni a bőréből, teljesen leszámolni a múlttal – de maradéktalanul aligha sikerülhet, a nyomok megmaradnak. Van tehát valami mégiscsak abban a feltevésben, hogy a Városmajor környéke – az ott (tovább)élőkbe beleégve, a zsigereikben, a reflexeikben – átvissz valamit a következő nemzedékekre a véres orgiák világából. Nem lesznek ettől az ott lakók nyilasok, még csak

³⁴ Uo., 174.

³⁵ ZOLTÁN 2018, 92.

rossz emberek sem, de talán a rejtett szégyen, rossz érzés, titok megüli a gondolkodásukat, akár öntudatlanul is.”³⁶

A Mészöly-szöveghelyen is idézőjelbe tett „dolgok” megnevezés találozón utal egyrészt arra, hogy a holokauszt után hosszú évtizedekig nem alakult ki az a politikai-poétikai nyelv, amelyen adekvát módon hivatkozni lehetett az Európa-szerte módszeresen elkövetett emberirtásra, így jobb híján hozzávetőleges, eufemisztikus, homályos kifejezések álltak az emlékezők rendelkezésére, másrészt pedig arra, hogy a magyar társadalom intézményesített felelősségelhárításának és a szándékolt (el)hallgatások következtében nem körvonalazódott egészen tisztán, hogy pontosan kik, mit és hol követtek el. A „dolgok” ugyanúgy vonatkozhat az említett zsidókórház lakóinak kivégzésére, mint a magyar nyilasok tetteinek összességére, de még az általában vett szélsőjobboldali ideológiákra, illetve az uszításukra elkövetett kegyetlenségekre is.

Az *Orgia* több szempontból rokonítható a *Filmmel*. Bazsányi Sándor megfogalmazásában „[a]z *Orgia* a Mészöly-mű szenttelenül részletező látásmódjával bemutatott tájék egy-két neuralgikus jellegű pontjára vet engesztelhetetlen és könyörtelenül pontos pillantást, ha tetszik, a jelentős íróelőd látásmódját megörökölve és átalakítva részletezi a negyven éve felvázolt regénytérkép néhány szelvényét”.³⁷ A *Film* elbeszélőjének hatalmi nézőpontja is érvényesül Zoltánnál. Szolláth Dávid szerint „Mészöly regényében a kamera levetkőztet, falhoz állít, az objektív puskacső torkolata kivégzéskor, a felvétel egyik vizuális eljárása pedig »feketére égeti« az Öregasszony képét”.³⁸ Zoltán narrátorának nem kamerája van, hanem mikroszkópja, ultrahangja, MR-készüléke. A mindentudó, bármeddig ellátó leírásoknak a sejtek szintjéig ki vannak szolgáltatva a tárgyai. Az egyik Dunába lőtt áldozatról a következő leírást olvashatjuk: „A nő testében a legtöbb sejt még mindig él és működik. Egyik emlőjében van egy tumor, annak a sejtjei ekkor is javában osztódnak.” (58.)

A főszereplő Renner a szeretőjét, Irént a regény központi jelenetében ejti teherbe, amikor parancsra, közönség előtt kell közösülnie

³⁶ KÁLMÁN 2016.

³⁷ BAZSÁNYI 2016, 65.

³⁸ SZOLLÁTH 2020, 428.

felváltva hol vele, hol a feleségével, Terézzel.³⁹ A fogantatásról a következő szöveghely tudósítja az olvasót: „Míg Irén bejárta társaival a hosszú városbeli utat [a budai hegyekből a városmajori nyilas székházon át a hetedik kerületi gettóig], hasában a magzat átküzdötte magát a petevezeték utolsó szakaszán, és bejutott a méhbe. De nem pihenhet. Máris hozzálátott, hogy megkapaszkodjon. Ha stabil helyet talál magának, nekilát a hámsejtek megdolgozásának. Fel kell lazítania őket, minél előbb hozzá kell férnie az erekhez, hogy oxigénhez és táplálékhoz jusson.” (87.) Az elbeszélő ezután kitér egy másik áldozat sorsára is, aki ugyanabban a menetben van, mint Irén, és akit korábban egy nyilas erőszakolt meg hasonló körülmények között: „A Vali testébe került Szabó-féle ondósejtek eddigre mind elpusztultak. Nem találtak érett petesejtet. A kárpitós péniszéről származó baktériumok és gombák ellenben megvannak, bőszen szaporodnak a vaginában, a méhben, a petevezetékben. A sérült hámon át a véráramba kerülnek. Az egész testet bejárják. Ahol csak lehet, megtelepszének.” (87.) Az efféle abszurd, mikroszkopikus közelítésekre jellemzően az áldozatok testének leírásakor kerül sor. A narráció ezzel a prózapoétikai eszközzel hangsúlyozza a teljes mértékben lecsupaszított és megalázott emberek kiszolgáltatottságát.⁴⁰

Mészöly *Filmjének* elbeszélője kitér a szemtanúk végtelenül problematikus pozíciójára. A regény 1973-as cselekményét csupán huszon-

³⁹ A jelenet töredékei a regény legkülönbözőbb pontjain szakítják meg az egyébként többnyire lineáris elbeszélést, akárha a traumatizált emlékezet fragmentáltságát és a poszttraumás stressz tüneteként feltörő emlékfoszlányokat idézné a szöveg. A központi eseménysor a könyv utolsó oldalain válik teljessé. Ezek a regény utolsó sorai: „Akkor történik, hogy a páter a korbácsát Irén nyakára szorítja. Teréz Irén mellét harapdálja. Irén arca fehéredik, a szeme kimered. Ezt most néznie kell Rennernek. A korbács alatt lilul a nyak. Irén Renner felé néz. De nem rá, hanem messze túl rajta. A teste ismeretlen erővel összeszorul alul. Renner elsül. Rángásokkal, löketekkel, bő sugárban. Amíg verték, alig adott ki hangot. Most felordít. Ledobja magáról a két nőt és a pátert. Irén elgurul. Köhögve kapkodja a levegőt. A páter üvölt. Folytatódik a folytatathatatlan.” (309.)

⁴⁰ A nyilas nők testi működését sem hagyja figyelmen kívül az elbeszélő, az ő esetükben azonban másra fókuszál: a test gépszerű szabályozottságára. Erre a későbbiekben kitérek.

nyolc évvel előzik meg a szóban forgó mészárlások, így a *Film* szinte minden felnőtt szereplője potenciális tanú – kiváltképp a fókuszban lévő idős házaspár. A 20. század második felének magyar társadalmára jellemző kibeszéletlenségre és elkendőzésre reflektál a narrátor, amikor közbeékeli, hogy a környéken lakók „azóta se tudják egymásról, hogy egyetértettek-e a »dolgokkal« vagy sem, vagy esetleg maguk se tudják”.⁴¹ A félmondat azt sugallja, hogy naivitás volna élesen szétválasztani a közömbös szemlélőket (*bystander*), akik akár ki nem mutatott részvétellel is viszonyulhattak megalázott és megkínzott embertársaikhoz, valamint a rendszerrel és tetteivel gondolatban (vagy akár cselekedeteiben is kimutathatóan) egyetértő szemtanúkat, hiszen ezek a némiképp eltérő morális álláspontok az érintettek tudatában sem feltétlenül körvonalazódtak, és az egymást követő cinikus hatalmi rendszerek alatt soha nem is kellett elszámolniuk ezzel.

Michael Rothberg – az előző fejezetben már idézett – *The Implicated Subject* című monográfiájában értekező nyelvet és fogalomkészletet kínál az efféle határhelyzetekre. „A kétosztatúság – például: áldozatok *kontra* elkövetők – helyett, illetve a háromfelé osztott gyengécske modell helyett, amelyben az iménti dichotómia még kiegészül a passzív szemlélődő (*bystander*) szerepével, kitágítom a fogalmi mezőt, ezzel pedig kapcsolódom azokhoz, akik már foglalkoztak olyan csoportokkal, mint a haszonélvezők vagy a bűnrészesek. Új gyűjtőfogalmat kínálok, mégpedig az implikált szubjektumét (*implicated subject*). Ő az, aki részt vesz az igazságtalanságban, ám közvetett módon”⁴² – írja Rothberg, aki szerint azzal, hogy kilépünk az áldozatok és elkövetők dichotómiájából, könnyebben találhatunk válaszokat a társadalmi és politikai felelősség kérdéseire.⁴³ Jelen esetben Rothberg nagyszabású elméleti konstrukciója helyett hivatkozhatunk egyszerűen a közös tér sors- és felelősségközösségbe kényszerítő erejére: a *térközösségre*. Ez teszi szemtanúkká, majd generációkkal később örökösökké az adott tér használóit.

Zoltán Gábor *Orgia*-tetralógiájában sokat időzik annál a kérdésnél, amelyre a rothbergi terminológia az implikált szubjektumok elméle-

⁴¹ MÉSZÖLY 1976, 174.

⁴² ROTHBERG 2019, 20.

⁴³ Uo., 12.

tével felel, jelen dolgozat pedig inkább a *térközösség* leíró fogalmával kíván megnevezni. A *Szomszéd* a büntetőjogilag tetteseknek nem nevezhető, ám az elnyomó rendszerrel összejátszó, a zsidók elhurcolását, kifosztását és meggyilkolását szóltanul vagy kaján mosollyal végignéző és abban esetleg asszisztáló tömeget veszi górcső alá. Velük már az *Orgiában* is találkozunk: „Az áldozatok jajgatása betöltötte a bérház udvarát. A lakók a gangról szemlélték a ténykedést. Egy asszony azt mondta, szép kis Karácsony! A zsidók tehetnek róla, mondta egy másik egy emelettel lejjebb. Egy harmadik hozzátette, érdemes lenne körülnézni a pincében. Annak a lebukott férfinak több ládája és jó minőségű bőröndje van felhalmozva.” (143.) Egy későbbi szöveghelyen pedig azt mondja a névtelen nyilas elbeszélő egy lakásában elfogott asszonyról: „– Kivisszük az előszobába. Ott vágjuk belé a lompot. Lássák a jó szomszédok! Jönnek már. Csoportosulnak a gangon, bámészkodnak befelé. Tetszik nekik, az az igazság. – Ez kell az ilyeneknek! – mondják.” (224.)

Egy másik szöveghelyen: „A házmester útbaigazítja őket. Valamint, ha már zsidóügyben járnak, figyelmükbe ajánl egy másik ott lakó nőt is.” (39.) Kisantal Tamás *Az emlékezés és a felejtés helyei* című monográfiájában, amelyben a holokausztot közvetlenül követő évek magyar irodalmának vészorszak-ábrázolásairól értekezik, külön kitér a *házmester* toposzá vált alakjára: „[m]aga a házmesteri [...] funkció a korszakban már erőteljes szimbolikus tartalommal bírt, az ekkoriban keletkezett szövegek, újságcikkek gyakran megemlékeznek a rettegett házmester figurájáról, aki az ostrom idején néha szó szerint élet-halál uraként az adott lakóközösség feljebbvalójává, a hatalom helyi képviselőjévé vált.”⁴⁴

Zoltán Gábor a *Szomszéd*ban már (ön)kritikával illeti a házmestereket középpontba állító beszédmódot és közvélekedést, ugyanis az szerinte túlságosan leszűkíti az elnyomó hatalommal összejátszó mindenkori polgártársak körét, ezáltal táptalajként szolgálhat a további felelősségelhárításnak. „Habár nálam is úgy van, hogy a házmester a feljelentő. Pedig tanuljuk meg egy életre: nem mindig a házmester a feljelentő. Van úgy, hogy egy jogi doktor, egy pilóta, egy híres író uno-

⁴⁴ KISANTAL 2020, 228.

kája veszi kézbe a sorsunkat. A szomszédunk.”⁴⁵ Az *Ólomszívben* már elsődleges cselekményszervezővé válik a feljelentő kilétének kérdése. A regény detektívként megnyilvánuló elbeszélői ugyanis arra kísérelnek meg fényt deríteni, ki küldte a főszereplő Klárát és kisfiát, Tamást a halálba azzal, hogy feljelentette őket a XII. kerületi nyilasközpontban mint zsidókat és zsidóbújtatókat.

A *Szomszéd* után megjelent *Szép versek 1944* a vészkorszakban élni kényszerülő költő alakját állítja a középpontba. A versek újraközlésével Zoltán a mindenkori szemtanúnak ad szót, ezzel pedig a tanú felelősségének kérdését veti fel. Illyés Gyula *Melyik indul?* című verséről azt írja, hogy a szerzője „tudta, nem teheti meg, hogy nem ír a [zsidókat szállító] vagonokról, ha egyszer ott voltak, és látta őket”.⁴⁶ Tehát a közös tér által válik érintetté az eseményekben.

„Fehérváron egy néma vonat áll.
»Zsidók!« suttogja egy vigyori száj.
Csend. S már viszik is azt a vonatot.
Vagy a mienk megy? S én is rab vagyok?
Szívem megdermedt. Az a pillanat,
mint kést vágta belém sorsotokat.”⁴⁷

Illyés költeménye néhány soron belül képes lefesteni a térközösség által érintettek skálájának legkülönbözőbb árnyalatait. Az egyik végpont a vers tárgyául szolgáló áldozatok csoportja, akiket a *néma vonat* színekdochéja, majd az ezt konkretizáló *zsidók!* felkiáltás jelöl. A tettesek, akik a vagonba terelték őket, csak implicit módon vannak jelen. A *vigyori száj* tulajdonosa a rendszerrel és tetteivel egyetértő, a hatalommal vélhetően összejátszó állampolgárt testesíti meg, aki valamilyen módon kedvezményezettje lehet a zsidók elhurcolásának és meggyilkolásának (például részesül a hátrahagyott zsidó javakból, vagy elégtételt érezhet egy általa megvetett, esetleg irigvelt polgári réteg felszámolása miatt). A megszólalását követő *csend* a többi jelen lévő szemtanú hallgatására utal, azokéra, akik passzívan, közbeavatko-

⁴⁵ ZOLTÁN 2018, 188.

⁴⁶ ZOLTÁN 2020, 287.

⁴⁷ Uo.

zás nélkül nézték végig a zsidók szisztematikus megalázását és halálba küldését; ha volt is bennük együttérzés, nem juttatták kifejezésre. A lírai én különböző pozíciók között mozog. Egyfelől részese ő is a csendnek; a többiekhez hasonlóan nem avatkozik közbe, nem helyteleníti nyíltan a látottakat. A versírás gesztusa ezt a pozíciót számolja fel, a hallgatást töri meg. A versbeszélő a *Vagy a mienk megy? S én is rab vagyok?* kérdéspárral a vershelyzet fikciójának másik szintjén azonosul a deportáltakkal, s ezzel az áldozati státuszba helyezkedik bele. A zárlatban, amelyben megszólítja a valódi áldozatokat (*Az a pillanat, mint kést vágta belém sorsotokat*), egyetlen pozícióba sűríti a korábbi sorokból kirajzolódó szemtanúszerpeket, és definíciós kísérletet tesz saját helyzetének ábrázolására: a tétlenségre kárhoztatott, empatikus, traumatizált szemtanúéra.

Márai egyik naplórészletének elemzése során Zoltán arra hívja fel a figyelmet, hogy amikor „az író a HÉV-en utaztában látta a téglagyárba terelt zsidókat, tudta, hogy el fogják őket hurcolni, tudta, hogy milyen céllal. Miközben egy komplett ország nézett félre – ha éppen nem örvendezett a látottakon, vagy vett részt cselekvően kivitelezésében – az ő figyelmét nem kerülték el a vagonok, és tudott a gyerekekről is. Kertész Imre, aki az óbudai téglagyárba zártak egyike volt, utóbb olvasta Márai mondatait, és ez az el nem fordított tekintet, ez a tanúságtétel sokat jelentett neki.”⁴⁸

A vészkorszakbeli térközösség tagjai sokféleségének bravúros látteleletét adja Déry Tibor az *Alvilági játékok*ban. Egy pesti bérház légópincéjének hermetikusan elzárt világában vonultatja fel a korabeli magyar társadalomnak szinte minden csoportját az áldozatok és elkövetők szélsőséges pozíciói között. A Nádor utcai pincében összezsúfolt csoport a szomszédos ház lebombázása miatt két épület lakóiból (egyfelől szegény munkásokból, másfelől tehető nagypolgárokból) áll. Találhatunk köztük tropikus állampolgárságot igazoló okmánnyal bujkáló zsidót, katonaszökevényt, nyilas párttagot, feljelentgető szomszédot, pacifistát, oroszbarátot, és egy pillanat alatt a másik oldalra igazoló házfelügyelőt is. Az ostrom vége előtti éjszakán a pince lakói közül „– [s]enki sem alszik – morogta az öregasszony. – Az egyik fele

⁴⁸ Uo., 286.

a nyilasoktól fél, a másik fele az oroszoktól”.⁴⁹ Az egyetlen félelem nélküli szereplő Anna néni, aki olyan hirtelenséggel távozik az elbeszélésből, amilyen lendülettel megjelent a pincében, ugyanis amikor katonaszökevény fiának életét védelmezvén szembeszáll a nyilasokkal, azok azonnal lelövik. „Reggel felé, mielőtt meghalt, [...] egy órára visszanyerte eszméletét. – Madaraim – mondta [a pince többi lakójának] –, olyan gyávák vagytok, mint a pötyögtetett kecskeganéj. Pedig öregembernek nem illik gyávának lennie. A fiatal még a boldogságban bízik, de mi veszténivalója van a magunkfajta öregnek? [...] Becstelenül éltünk, amióta kinyílt a szemünk, akinek van, az lopta, akinek nincs, az kinyalta a másik fenekét, hogy legyen[...]. S most, hogy itt volt az olcsó alkalom, mert már amúgy is a gödör szélén álltok, hát ezt is elszalasztottátok, madaraim. [...] Éppoly haszontalanul fogtok meggebedni, mint ahogy éltetek. [...] De köztetek a legjava is azzal akar üdvözülni, hogy nem csalt és nem lopott. Ha jó volt, megigazította a másik feje alatt a párnát, ha bátor, odatartotta a másik orcáját is a pofonnak, ha hű, hát nem mart bele az anyja bokájába, amikor ez hátat fordított neki, de többre nem futotta az erényből. Csöndben lapul itt mindenki a jó langyos ganéjban, hogy meg ne náthásodjék.”⁵⁰

Az emlékező terekre oly érzékeny Zoltán Gábor korábbi műveiben is előszeretettel használja a bérházakat, társasházakat cselekményei színhelyéül. Első regényének, a *Szőlőt venni*nek jelentős része egy budai bérházban játszódik, illetve kettő, közös udvarral összekötött házban, ahol az egyik pincében náci katonák csontvázaira, az udvaron álló betemetett kútban pedig az 1944–1945-ös ostromnak áldozatul esett lakók holttesteire lehet bukkanni.⁵¹ A *Hallgatás* című novellában egy mindvégig „a kicsi”-ként aposztrofált fiatal lány kerül idegenként egy társasházba, ahol sorra végigjárja a legkülönbözőbb lakók lakásait, takarít náluk, és úgy tűnik, a bizalmukba férkőzik, ám a szöveg végén félholtan, meztelenül találunk rá a ház tetején, a tettes pedig ismeretlen marad.⁵²

⁴⁹ DÉRY 2013, 118.

⁵⁰ Uo. 80.; Az *Alvilági játékok* vészkorszak-ábrázolásáról bővebben lásd Z. VARGA 2019.

⁵¹ ZOLTÁN 2001.

⁵² ZOLTÁN 1999, 103–120.

A bérházak amellet, hogy az emlékezet médiumaként és a hatalmi struktúrák modelljeként szolgálnak, bizonyos esetekben olyannyira központi szerepet kapnak Zoltán Gábor prózájában, hogy a házak jellege a cselekmény esetleges alakulására is hatással bír.⁵³

Budapest emlékezete: a bérházak

A bérház a közös tér által összekötött társadalom legkisebb egysége. Ezt mutatja be látványosan Déry Tibor *A tanúk* című, 1944–1945-ben játszódó, egy pesti zsidó család hányattatásait bemutató drámája is.⁵⁴ A darabban a zsidó család lakását is magában foglaló bérház lakóiból áll a „Kar” – akiknek refrénszerű szövegük, hogy „mi tanúk vagyunk, mi nem tehetünk róla” –, a Karmester pedig nem más, mint a ház-mester. Kisantal Tamás elemzése szerint a darab fő kérdésfeltevése a szemtanúk társadalmi szerepére irányul:⁵⁵ „...a háború krízishelyzetében a makrovilág hatalmi struktúrája hirtelen a mikrovilágban, a társasház szférájában is látványosan eluralkodott.”⁵⁶ Felhívja a figyelmet arra, hogy Déry instrukciói szerint a darab nézői is tanúkként vannak megszólítva: „azzal, hogy a dráma a tanúk csoportját tételezi a legszélesebb kategóriának [...], a korabeli Magyarország lakosságának legnagyobb részét így vagy úgy, de bűnrészesként mutatja be [...]. A tanúi szerep ilyenén kitágításával, a nézett darab szereplői és a nézők közötti különbség eltüntetésével Déry igen radikális lépést tett, hiszen a korabeli befogadót arra készítethette (volna), hogy a színpadon zajló eseményeket ne csak elkülönült, modellszerű, a lezárt közelmúltat ábrázoló világként szemlélje, hanem önnön nézői létmódját saját közelmúltbeli passzivitása metaforájaként élje meg [...]. [M]indenkit szembenézésre készítet, hiszen tanúk állnak a színpadon és tanúk ülnek a nézőtérén.”⁵⁷

⁵³ Erre bővebben kitérek itt: VILMOS 2022a, 572–574.

⁵⁴ DÉRY 1976.

⁵⁵ KISANTAL 2020, 227.

⁵⁶ Uo., 229.

⁵⁷ Uo., 234–235.

A holokausztról folytatott emlékezetpolitikai diskurzus leghangsúlyosabb pontja a felelősség kérdése. Ebben egyes nemzetek és transznacionális közösségek egészen különbözőképpen foglalnak állást. A magyarországi intézményes emlékezet az utóbbi hetvenöt évben a felelősségelhárítás legváltozatosabb mintázatait vonultatta fel; a felelősségvállalásra irányuló kísérletek leginkább alulról szerveződő megmozdulások, független művészeti alkotások, tudományos munkák formájában jelentek meg, leglátványosabban a 2014-es holokauszt-émlékévben és az azt követő időszakban.

A felelősségvállalásról szóló interdiszciplináris diskurzus a filozófiai eszmefuttatásoktól a pszichológiai analíziseken át a politika- és történettudományi kutatásokig és büntetőjogi vizsgálatokig terjed. Állításaik az abszolút kollektív (akár nemzeti, akár euroatlanti, akár általános emberi) felelősségvállalás szorgalmazásától⁵⁸ a tettesek személyének és cselekedeteinek pontos megnevezéséig, valamint az ő felelősségre vonásukig húzódó skálán helyezkednek el.

Zoltán Gábor tetralógiája az elkövetők nevének kihangosításával és pontosan dokumentált tetteik irodalmi reprezentációjával tesz politikai állásfoglalást. Mindezzel arra késztet, hogy műveit, például az *Orgia* című regényt ne csupán esztétikai alkotásként olvassuk, hanem közéleti, történeti reflexióként is. Az effajta olvasásmód természetesen megannyi ellentmondás veszélyét rejtí magában, ezek a csapdák és diszkurzív határhelyzetek azonban korántsem idegenek a holokausztirodalmat vagy holokausztemlékezet-irodalmat olvasók számára. Értelmezőként fontos folyamatosan reflektálnunk arra, hogy az *Orgia* regény, nem pedig történettudományi munka, miközben nem hagyhatjuk figyelmen kívül Zoltán Gábor sokéves kutatásának eredményeit sem, amelyeket a legexplicitebb módon a *Szomszéd*ban tesz közzé.

Zoltán ezekben a műveiben cáfolja azt az állítást, miszerint kizárólag a magyar népet elnyomó idegen hatalmak lettek volna felelősek a 20. század közepén a magyar állampolgárokkal szemben elkövetett

⁵⁸ „A Holocaustért mindannyian felelősek vagyunk, azok is, akik még nem éltek azokban az években, azok is, akik – horribile dictu – tettek ellene. Hangsúlyozom, ez nem büntetőjogi felelősség: a felelős gondolkodás kényszere” – írja KOMORÓCZY 2000, 66.

bűnökért, konkrétan a magyar zsidók szisztematikus meggyilkolásáért 1944 és 1945 telén.

Szintén a magyar tettesek felelősségéről indított dialógusba kapcsolódott be 2020 decemberében a *Mérce* portál hiánypótló történettudományi-ismeretterjesztő sorozata, *A népirtástól a népbíróságig*.⁵⁹ A sorozatszerkesztők, Laczó Ferenc és Papp Gáspár a holokauszt 76. évfordulójának nemzetközi emléknapjára írt cikkükben az alábbi kérdéseket teszik fel: „Miért vesznek a múlt homályába a holokauszt történetének magyar kulcsfigurái, a tetteiket lehetővé tevő intézményekkel és folyamatokkal együtt? Méghozzá annak ellenére, hogy a magyar állam hivatalosan a »soha többé« jegyében fogalmazza meg a népirtáshoz fűződő viszonyát? És miként lehetne ezen változtatni, hogy a holokauszt ne moralizáló-elidegenítő tanmeseként rögzüljön, hanem intézmények és személyek konkrét felelősségét felvető történelmi folyamatként lehessen róla gondolkodni, és az így nyert történelmi tudásunk a jelennek is kritikus tükröt állíthasson?»⁶⁰ A neves – mind magyarországi, mind a térség más országaiban tevékenykedő – történészeket megszólaltató és vitára buzdító sorozat célját a következőképpen foglalják össze: „Kollektív bűnösség nincs, ahogy nem létezett a tömegeket valóban kollektivizáló – totalitárius – rendszer sem. Sorozatunk célja pontosan az, hogy ezen általánosító, a magyar közelmúlt tényeit elhomályosító képek helyett konkrét tudással szolgáljunk, a magyar esettanulmányokat pedig tágabb regionális kontextusukba is belehelyezzük.”⁶¹

A *népirtástól a népbíróságig* első részében a szerkesztők Vági Zoltán történészt kérdezték a magyar holokauszt tetteseiről. A beszédes című cikkben Vági pontos számadatokra hivatkozva, a magyar elkövetők különböző csoportjainak precíz megnevezésével állítja, hogy „*Ehhez a példátlan náci sikerhez alig kellett a németek*”.⁶² Kárpátalja és Észak-Erdély „zsidótlanításához” Eichmann például 40 SS-ört és 8 -tiszet tudott küldeni. Mégis, három héttel később arra koccinthatott, hogy

⁵⁹ Sorozatszerkesztők: Laczó Ferenc és Papp Gáspár. <https://merce.hu/sorozat/a-nepirtastol-a-nepbirosagig/>, hozzáférés: 2021. április 11.

⁶⁰ LACZÓ–PAPP 2021.

⁶¹ Uo.

⁶² LACZÓ–PAPP 2020.

289 ezer zsidót már deportáltak is Auschwitz-Birkenaubába. De kik? Ez a 48 SS? Dehogy. [...] A magyar csendőrök és rendőrök ezrei csinálták, és a teljes közigazgatás, a szolgabírótól a fogalmazóig. Országosan százvezretek működtek közre a zsidók gettókba hajításában, őrzésében és persze főleg a kirablásukban. Lefoglalták a lakásaikat és üzleteiket, elvették a jegygyűrűiket, kiszámolták az adótartozásukat. Amit nem loptak el, arról leltár készült. [...] 1944-ben a teljes magyar rendvédelem és közigazgatás a gettósítást, a deportálást és a kifosztást szervezte, intézte. A bábák a gettókban átvizsgálták a nők és lányok hüvelyét az elrejtett ékszerek után kutatva. Előfordult, hogy a zsidó holmik leltárazásába munkaerőhiány miatt a tanárokat is bevonták.”⁶³ Hasonlóan foglal állást Pető Andrea is: „[a] holokauszt minden egyes magyar állampolgár részvételével történt: mindenkinek volt a zsidótörvények által érintett szomszédja, barátja, üzletfele.”⁶⁴

Arra a kérdésre, hogy mindezek ellenére miként terjedhetett el az a népszerű vélekedés, miszerint a magyar vészidőszak összes bűnéért a német nácik felelősek, Vági Zoltán többek között azt a lehetséges magyarázatot veti fel, hogy a magyar „áldozatok túlnyomó többségét nem Magyarországon ölték meg. Az 1941-ben a rendezetlen állampolgárságra hivatkozva Galíciába deportált mintegy 20 ezer zsidó többségével Kamenyec-Podolszkijban, vagy a sztaniszlauai gettóban végeztek. A munkaszolgálatos áldozatok a távoli orosz hómezőkön maradtak. Az 1944-ben deportált százvezretek többségét pedig Birkenauban gázosították el. Tehát nem itt, nem a falu szélén, nem a szomszéd erdőben haltak meg. Hanem valahol a már-már mitikus messzeségben, Ukrajnában, Oroszországban, Lengyelországban. Talán a holokauszt minden tizedik magyar áldozatának halálát láthatta magyar szemtanú.”⁶⁵

Zoltán Gábor éppen ezt a *mitikus messzeség*-érzékelést kívánja felszámolni azzal, hogy a magyar holokauszt egy olyan fejezetét tárgyalja, amelyben magyar elkövetők magyar áldozatokat a magyar fővárosban gyilkoltak meg magyarok szeme láttára. Miként Szűcs Teri írja találón az *Orgiáról* szóló recenziójában, „a hiányzó emlékezetet úgy nyerhetjük vissza, ha a történelemhez mint absztrakcióhoz való kényelmes tá-

⁶³ Uo.

⁶⁴ PETŐ 2023.

⁶⁵ LACZÓ–PAPP 2020.

volságunkat kínos közelségre váltjuk”.⁶⁶ Szolláth Dávid majdnem egy évtizeddel az *Orgia* megjelenése után szintén ebben látja a regény tétjét: „Az *Orgiában* nincsenek német szereplők, Budapesten játszódik minden. A könyv azt a tévképzetet oszlatta, hogy a holokauszt máshol, a magyaroktól függetlenül történt, kompromisszum nélkül mutatta meg, hogy mindez magyar székén”,⁶⁷ és éppen ezért a 2010-es évek irodalomtörténetének „megkerülhetetlen műveként” aposztrofálja.⁶⁸

Budapest emlékezete: Andrassy út 60.

A XII. kerületi nyilasszervezet a regény folyamán bejárja a várost; különböző tereit teszi sorra magáévá. Először városmajori főhadiszállásukról az Andrassy útra kerülnek: a 47-es szám alatt működnek tovább, majd – mielőtt az oroszok elől visszamenekülnének Budára – lelkiismeretes munkájukért jutalmul néhány házzal arrébb, az Andrassy út 60-ban dolgozhatnak tovább. „Nem létezhet ennél igazabb honfoglalás. Beköltözni a házba, ahonnan Szálasi Ferenc irányította a Pártot!!!” (188.) – kiált fel a Rennert örömében átkaroló nyilas Robi. Ez a ház ugyanis nem más, mint a Hűség Háza, a 20. század magyar történelmének egyik legerkeltebb emlékeztető és szimbolikájú épülete.⁶⁹ „Mint ismeretes, az Andrassy út 60. a Nyilaskeresztes Párt főhadiszállásaként működött, majd miután 1945 januárjától a nyilasok Németország felé menekülve folytatták a bolsevizmus elleni harcot, a kommunista politikai rendőrség, a későbbi egypártrendszer állambiztonsági erői (az ÁVH) választották székhelyül az épületet, ahol 1951-ig tartózkodtak (1953-ban az ÁVH a Belügyminisztériumba tagozódik, és megszűnik önálló szervként működni, majd 1956-ban felszámolják). Az épületben később különböző vállalatok működtek”⁷⁰ – foglal-

⁶⁶ Szűcs 2016.

⁶⁷ Szolláth 2024.

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ Az épület nyilas-, majd ÁVH-korabeli történetéről lásd UNGVÁRY-TABAJDI 2012, 88–90.

⁷⁰ ZOMBORY 2019, 182.

ja össze Zombory Máté annak az épületnek a történetét, amely 2002. február 24-én múzeummá alakult Terror Háza néven.⁷¹

Az épület az egymást szünet nélkül követő elnyomó rendszerek jelképévé vált. A hirtelen és szinte zökkenőmentes váltást az *Orgia* is érzékelteti. Renner, aki nem sokkal korábban a nyilas elkövetők oldalán tevékenykedett az Andrassy úton, hamarosan (újra) áldozattá, vádlottá válik, ugyanis a felszabadulás után „Riská, a mozipénztárosnő, aki túlélte az Andrassy-úti napokat, részben pont Renner jóvoltából, meglátja őt a városban, és feljelenti mint főnyilast. Rennert elviszik. Az Andrassy-út 60.-ban tartják fogva. Az épület ura most nem a pécek, hanem a szabók közül került ki. Egy Péter nevű kommunista.” (297.) A regény nem von mérleget a két diktatúra bűneit illetően, de többször utal az eljárásaik közötti megtévesztő hasonlóságra. „Miben lehet más az oroszok által megerősítve lenni, mint magyarok által? Miben más az orosz fogság, mint a magyar?” (170.) – tűnődik Irén a regény elején. Renner második elfogása esetén a vasgyáros már szakértői szemmel tudja vizsgálni az újonnan berendezkedett hatalom módszereit. A főszereplő nézőpontjával azonosuló elbeszélő ironikusan meg is jegyzi, hogy „[a] kommunista detektívek nem tartottak házkutatást, amikor elvitték a vasgyarost. A szakmai fortélyok elsajátítása folyamatban van.” (297.) Az Andrassy út 60. szám alatt egymást váltó rezsimiek képviselői közötti feltételezett folytonosságot a Terror Háza az *Orgia* néhány keserű félmondatánál sokkal explicitbben ábrázolja.⁷²

Frazon Zsófia és K. Horváth Zsolt kitérnek rá, hogy milyen veszélyei vannak annak a narratívának, amely alapján a Terror Háza láttatja együtt a két diktatúrát: „A Péter Gábor szobájában elhelyezett idézet, ti., hogy az Andrassy út 60. alatti épület kiválasztása nem volt véletlen, hiszen innen indultak el 1944 őszén a nyilas csapatok »portyázni«, azt az értelmezést kínálja: a kommunizmus rémtetteinek hazai vonatkozásai (azaz, amelyek nem írhatók a szovjetek számlájára) a magyar zsidóság nyakába varrhatóak. A magyar kommunizmus voltaképpen a

⁷¹ Az utóbbi két évtizedben szüntelenül vitatott múzeum/emlékmű koncepciójáról lásd például ZOMBORY 2019, 164–208.; FRAZON – K. HORVÁTH 2002; MINK 2002.

⁷² Az „Átöltözés” nevet viselő teremről lásd ZOMBORY 2019, 193.

magyar holocaustért állt bosszú. Nem föltételezzük, hogy a koncepció készítői ezt így gondolnák, ám a felirat, a tárgybemutató és az installáció, sajnálatos módon, megengedi ezt az interpretációt.”⁷³

Zoltán Gábor élesen bírálja azt a szöveget, amely a legkülönbözőbb asszociatív elemek alapján egymás szövetségeseinek vagy akár egymásnak megfeleltethető csoportoknak tekinti a zsidóságot és a kommunistákat. Mindez érezhető abban, amilyen keserű iróniával ábrázolja a reflektálatlan, bosszúvágyó nyilasokat. Hitler uszító beszédeinek és a náci propagandának visszatérő eleme, hogy létezik egy zsidó világösszeesküvés, amely szoros kapcsolatban áll a nemzetközi bolsevizmussal – akár annak megteremtőjeként –, ebből következően pedig a zsidók meggyilkolása nem más, mint a bolsevizmus elleni önvédelem. Zoltán Gábornál a hungaristák gondolatmenetében a két ellenségkép összemosásával találkozunk, illetve azzal a praktikus belátással, hogy ha a várost ostromló szovjet csapatok győzedelmeskednek a nyilasok felett, akkor szükségképpen vége szakad a zsidók általuk végzett szisztematikus kínzásának és mészárlásának. „Míg mennek az Andrásy-úton, felerősödik az ágyúzás. Rakéták sívítása is kivehető a hátuk mögül. A foglyok közül egypáran reménykedve tekintgetnek körbe. Bokor Sándor az Operánál elégeti meg. – Nagyon várjátok már a Jóska bácsitokat, látom. Jön a Sztálin József, és megment, mi?” (218.) Annak gondolatnak, hogy a magyar zsidó foglyok esetleg kedvezményezettjei lehetnek a szovjet felszabadításnak, végzetes következményei lesznek. A gyűlölet és bosszúvágy olyan erős a regény nyilasvezéreiben, hogy még a saját menekülésüket is alárendelik annak a célnak, hogy a zsidóknak semmi esélyük ne legyen a túlélésre és a két ellenségként kezelt csoportnak az esetleges szövetségkötésre.⁷⁴ „Jól van, fiúk, ezeket meg minden más fogdán lévő zsidót távozás előtt ki-nyírni. Ha nem teszitek, órákon belül a szovjetek nyakába borulnak” – adja ki a parancsot Megadja Ferenc. (261.) A nyilasok utolsó hetének

⁷³ FRAZON – K. HORVÁTH 2002, 343.

⁷⁴ Vö. „Feltűnő, hogy a gyilkosságok ellentmondtak a túlélés elemi logikájának is. Hiszen nagyon közel, látható, hallható közelségben voltak a szovjet csapatok, józan ésszel az ember azt gondolná, hogy aki tudott, menekült előlük. Volt a nyilasok között ilyen is, de még többen maradtak hátra, hogy gyilkos küldetésüket bevégezzék.” BORHI 2021.

felfokozott kegyetlenségéről ír Déry Tibor is a Budapest ostromakor játszódó novellafüzérében, az *Alvilági játékok*ban: „Mint ahogy ősszel, elhulltuk előtt, a legyek hangosabban zümmögnek, és epésebben csípnek – mintha a halállal perlekednének –, a nyilasok is, az ostrom utolsó hetében mind izgékonyabban keringtek, s vagdalkoztak a meggyötört városban, egyre vesztebb dühvel pusztították ellenfeleiket. Nappal katonaszökevényekre vadásztak, éjjel zsidókat öltek.”⁷⁵

Az *Orgiánál* egy évvel később, 1946-ban játszódó Závada-regényben, az *Egy piaci napon* az antiszemitizmus alakzatainak változatos tárházát láthatjuk, ebből pedig az egyik a zsidók és a kommunisták összemosása, ami az ország második világháború utáni közéleti és publicisztikai nyelvének is fontos retorikai eleme.⁷⁶ Néhol csak egymás cinkosaiként említik őket a kunvadásziak: „...és ez a komcsi ruszki lelkén szárad. Meg a zsidókén!, toldotta meg valaki”,⁷⁷ másutt viszont nem is tesznek különbséget közöttük: „Maguk, kommunisták... Más néven zsidók, szólt közbe a sógora, Tószegi Pista.”⁷⁸

A zsidógyűlölet és a kommunistaellenesség összefonódása leghangsúlyosabban a még Závada történeténél is tíz évvel később játszódó Krusovszky-regény betéttörténetében (a matrjoskababa-sze-

⁷⁵ DÉRY Tibor, „Anna néni”, in DÉRY 2013, 71. A légyhasonlat *A tanúk* egyik dalbetéjtében metaforaként köszön vissza: „zivatar előtt / kergék a legyek / mert a zivatarba / beledöglenek”. DÉRY 2016, 311.

⁷⁶ Závada Pál életműve több helyen tematizálja a zsidók és kommunisták összemosását a 20. század magyar közbeszédében. *A fényképész utókorában* is központi szerepet kap a kérdés: „Ki kádergyerek, ki nem – kezdett bennünket óvatosan osztályozni Bimbó –, kinek öröksége, kinek saját szerzeménye az ilyen-olyan baloldali élmény. A rá való fogékonyaságunk persze [...] történelmileg van jelentős átfedésben a származásunkkal, na ezt lehet aztán elemezni kinek-kinek egyénileg vagy típusonként és kollektíve. [...] Tehát szembenézni a zsidók szerepével a kommunista párturalomban. Igen, föltárni azt a történetet, hogy mélyen megérthető kétségbeesésükben fölkapaszkodtak egy életmentő jégtáblára, amelyet aztán a megváltó üdvösség világába reméltek kormányozni. Ez a jégtábla közben jégheggyé hízott [...]”. ZÁVADA 2004, 375.

⁷⁷ ZÁVADA 2016, 108.

⁷⁸ Uo., 56.

rűen egymásból kibontakozó idősíkok közül a legbelsőben)⁷⁹ jelenik meg. A három évtizede vastüdőhöz kötött Aszalós Ferenc magnóra vett vallomásából megtudjuk, hogy 1956-ban gyerekként (nagybátyja unszolására) részt vett a hajdúvágási zsidók ellen elkövetett lincselési kísérletben. A retrospektív beszélőnek gyermekkorában (az ötvenes évek elején) *elvittek* az édesapját.⁸⁰ Az antiszemitizmust gyerekként önkéntelenül internalizáló Ferenc így emlékszik vissza arra, mit tudott akkoriban a zsidókról: „...akkor hallottam először arról a nagybátyámtól, hogy vigyázni kell velük, mert ők vitették el az apánkat is... Merthogy ők zsidók, akik visszajöttek a táborokból, és most bosszút akarnak állni a parasztokon... [...] És akkor már, ha csak meghallottam a nevet, hogy Strasser, rettegni kezdtem... Rettegni és haragudni, mert nagyon hiányzott az apám...”⁸¹ Itt már a haláltáborból visszatért néhány zsidó feltételezett bosszújáról olvasunk, akiket így ismét bűnbakként lehetett kezelni még a szocialista rezsim tetteiért is. 1956. október 25-én, amikor a periférián lévő Hajdúvágásra is elér a forradalmi hangulat, a helyiek úgy érzik, eljött az ideje, hogy számonkérjék a szocialista diktatúra bűneit, mégpedig a zsidókon. „Lajos bátyánkat felsegítették a Kossuth-szobor talapzatára. Onnan kezdett hadonászni. [...] [S]zinte üvöltött. Ezek miatt vitték el a testvéreinket, ezek álltak véres bosszút rajtunk! Ilyeneket mondott, meg hogy így kommunisták, úgy zsidók. Aztán meg azt, hogy mutassuk meg, nem felejtünk.”⁸² Lajos uszítása után a felhergelt tömeg némi pálinkából is bátorságot merítve elindul, hogy felkutassák a kisváros zsidó származású polgárait. Akiket megtalálnak, megverik, megalázzák, néhányukat pedig összegyűjtik a helyi zsinagóga kertjében. A zsidó származású

⁷⁹ Az egyes szám első személyű elbeszélő 2017-ben elhatározza, hogy megírja a történetet, amely során talál egy 1986-ban felvett kazettát, amelyen egy 1956-ban történt eseményt mesélnék el. Ez utóbbit nevezem a *legbelső* idősíknak. Ezek mellett még – a prologus erejéig – megjelenik egy 1990-ben játszódó történet is, amely a kazettát felvevő férfi életének utolsó napját beszéli el.

⁸⁰ Minden bizonnyal a Vörös Hadsereg vitte őt más helybéliekkel együtt *malenkij robotra*.

⁸¹ KRUSOVSKY 2018, 230.

⁸² Uo., 279.

boltos Kasut (Glückmann Károlyt), aki az események iránt érdeklődve kiáll a boltja előtti utcára, útközben fogja el a tömeg. Egy testvérpár elkezdte „lökdösni a Kasut, hogy hova lett az apjuk, mondja meg. Az meg ott hápogott, hogy azt ő honnan tudja, mi köze neki hozzá... Erre felpofozták, hogy ne hazudjon, mert ő meg a Strasser Jenő tehetnek róla. Ők segítettek az oroszoknak bosszúból... A Kasunak eleredt az orra vére, de csak azt hajtogatta, hogy mi köze hozzá, mi köze hozzá. Meg hogy *ők csak azt keresték, ami az övéké volt...*”⁸³ Az utolsó mondat rávilágít a holokauszt utáni Magyarország egyik alaptörténetére: a gettóba zárt és/vagy haláltáborba küldött zsidók lakásait nem csupán a nyilasok fosztották és sajátították ki; a szomszédok és a falu- vagy városbeliek nagy része is közkíncként kezelte a kényszerűségből hátrahagyott ingóságokat és ingatlanokat.⁸⁴ Amikor tehát néhányan visszatértek a gettók és haláltáborok felszabadítása után, természetsszerűleg utánajártak, megvan-e még régi otthonuk és a benne hagyott tárgyaik. Az ezeket elrabló, azóta pedig a legnagyobb természetességgel sajátjaként használó, lenyűgöző tempóban felejtő szomszédság – akár a mélyről feltörő büntudat, akár az egyszerű kapzsiság következtében – rettegve figyelte, visszajönnek-e az elbirtoklott javak egykori tulajdonosai.⁸⁵ Ebből a feszültségből keletkezett aztán az a cinikus és abszurd módon hazug antiszemita szállóige, hogy *többen jöttek vissza, mint ahányat elvittek*. A mondat Krusovszky regényében is elhangzik, miután a zsidó Löw rárivall a lincselő tömegre: „Nem volt nektek egyszer már elég? Mind egy szálig meg kell öljetek minket? Hát nem kaptunk mi már eleget? [...] Mit akartok még elvenni, mi?”⁸⁶ Az öreg hentes sza-

⁸³ Uo., 280. – Kiemelés tőlem: V. E.

⁸⁴ Erről és a kifosztás intézményesítéséről Magyarországon lásd KLACSMANN 2023, 87–102.

⁸⁵ Ez a mintázat (a helybeliek félelme, hogy visszatérnek a deportált zsidók és visszakérik a tulajdonukat) az *Egy piaci naphan* is megjelenik, ahogyan ez áll Török Ferenc 1945 című, Szántó T. Gábor novelláját alapul vevő filmjének középpontjában is, valamint szerepel számos holokauszt-túlélő visszaemlékezésében, többek között Ember Mária 2000-ben fogunk még élni? című könyvében, amelyben a túlélő szerző a holokauszt utáni hazaérkezés személyes történetét írja meg

⁸⁶ Uo., 286.

vaitól először megszeppennek az agresszorok, majd röhögésben törnek ki, megverik a férfit, aztán pedig „Lajos bátyánk odalépett elé, és megint mondani kezdte... Az ember tibennetek sosem bízhat meg. Pedig azt hittük, már megtanultátok a leckét. De hát ilyenek vagytok! *Többen jöttetek vissza, mint ahányat elvittek.* A mieink meg persze sosem jönnek már meg...”⁸⁷

Kisantal Tamás monográfiájában behatóan tárgyalja a magyar főbűnösök 1945-ben kezdődő népbírószági tárgyalásait és reprezentációjukat. Itt kitér arra a népesség körében szélesben elterjedt nézetre, hogy „az ítéletek tulajdonképpen a zsidóság bosszújának tekinthetők – ehhez az is hozzájárult, hogy a bírók és az ügyészek nagy része maga is zsidó származású volt (amint Deák István megjegyzi, ennek oka viszonylag könnyen magyarázható azzal, hogy lényegében a zsidó népcsoport volt az egyetlen, aki a nácibarát rendszer idején nem kompromittálta magát)”.⁸⁸

Budapest emlékezete: a Duna

Az *Orgiát* nyitó ajánlásnak rendhagyó címzettje van: a regényt ugyanis „A Dunának” dedikálja a szerző. Ezzel jelentős közép-európai művészeti és (Jókaitól József Attilán át Nádas Péterig húzódó) magyar irodalmi hagyományhoz kapcsolódik a kötet.⁸⁹ Nádas 2005-ös nagyregénye kapcsán írja Szolláth Dávid, hogy „[a] Duna is szinte szereplői státuszt kap a *Párhuzamos történetekben*. Közép-Európa-szimbólumként, zsúfolt emlékezhelyként a »nagy történet« integrálhatóságával hiteget.”⁹⁰ Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című 1991-es regényében a folyam a szó szoros értelmében is szereplői státuszt kap.

⁸⁷ Uo., 287. – Kiemelés tőlem: V. E.

⁸⁸ KISANTAL 2020, 204., illetve: DEÁK 1998, 9.

⁸⁹ A Duna kiapadhatatlan irodalmi potenciálját mutatja, hogy az *Óbudai Anzisz* folyóirat (2021-es) nyári számában nyolc kortárs költő (Erdős Virág, Fehér Renátó, Jónás Tamás, Karafiáth Orsolya, Kemény István, Lackfi János, Simon Bettina és Tóth Krisztina) Duna-verse jelent meg, amelyek 2021 őszétől köztéri plakátokon is olvashatók voltak az óbudai Duna-parton.

⁹⁰ SZOLLÁTH 2020, 418.

A Duna szereplővé avanzsálása a szöveg párbeszédformába tördelt részeiben válik igazán explicitté:

„HITLER: Mindjárt ezt kellett volna tennünk.

(Mind letérdeltek a Duna mellé, csak gróf Stauffenberg nem.)

STAUFFENBERG: Bocsánat. Mi ez itt?

GÖBBELS: Mi van?! (felvonja a szemöldökét)

STAUFFENBERG: (hallgat)

DUNA: Tessék letérdelni.

HITLER: Gyorsabban! Nem állhatsz ott egymagad, amikor mindnyájan térdelünk.

A többi már ismert.

DUNA: (Oszlja Witold Gombrowicz nézetét, hogy az emberek a Fájdalom, a Félelem, a Nevetségesség vagy a Titok formáiban kapcsolódnak össze, átláthatatlan melódiák és ritmusok, abszurd kapcsolatok és szituációk uralkodnak rajtuk, annak a termékei tehát, amit maguk alkottak.)⁹¹

Konrád György esszéjében, *A Duna meghallgatásában* maga a Duna az egyes szám első személyű elbeszélő: „Élőlény vagyok, hosszú emlékezetem van, kíváncsiságom és nosztalgiám tára kimeríthetetlen, ha műfajt keresnék, a regényt választanám. [...] 1944 karácsonyán géppisztollyal lőtték bele a taláalomra összeszedett zsidókat, leginkább nőket, öregeket és gyerekeket tudatlan fegyveresek, be az én ártatlan, de a vértől akaratlan cinkossá lett vizembe” – mondja a folyam.⁹² A *Hahn-Hahn grófnő pillantása* is bizonyítja, Zoltán Gábor könyve pedig nyomatékosítja, hogy a holokauszt után már nem lehet a holokauszt előtti nyelven írni, főleg nem a Dunáról. „Nagyétkű erre a Duna. (42. január, 44. november satöbbi, jégen lékvágás, zsidók, szerbek belepuskázása, csecsemők falhoz csapása, magyar kivégzendők összedrótozása, tarakónlóvése, égetése, parázson sétáltatás, elevenen megnyúzása, here tépése harapófogóval, gyerek lábára akna erősítése, majd lövöldözése találatig, fűrészgéppel derékban kettészelés, karóba húzás satöbbi. Satöbbi: ez a történelem másik neve. Satöbbi: ez az idő súlya, a mocskos

⁹¹ ESTERHÁZY 2020, 89.

⁹² KONRÁD 1999, 441–442.

személytelenség.”⁹³ A plasztikus felsorolás mintha az *Orgia* legemlékezetesebb jeleneteinek összefoglalása lenne, továbbá utal az újvidéki vérengzésre is („42. január”, „zsidók, szerbek belepuskázása”), amely során magyar katonai és csendőri alakulatok Újvidéken, Zsablyán, Csúrogon, Mozsoron és Óbecsén lőtték embereket ezreit a jeges Dunába. Ennek legismertebb ábrázolása Cseres Tibor *Hideg napok* című regénye,⁹⁴ illetve 1966-os filmadaptációja Kovács András rendezésében.

A Duna terének emlékezetét leglátványosabban Európa egyik legtöbbet tárgyalt holokauszt-emlékműve, Pauer Gyula és Can Togay 2005-ös budapesti szoborkompozíciója, a *Cipők a Duna-parton* ábrázolja, amely a nyilas rémtettek mellett a magyar művészetnek is emléket állít, ugyanis a Karinthy Ferenc *Budapesti tavasz* című regényét⁹⁵ adaptáló, azonos című, 1955-ös Máriássy Félix-film központi jelenetét idézi meg. „A filmben látjuk a Duna-partra hurcolt, ott felsorakoztatott zsidókat, de a kivégzésüket nem. Csak ami a felfoghatatlan és ezért bemutathatatlan esemény előtt és után történik: a hiányt. A már korábban is hangsúlyos szerepben alkalmazott párhuzamos montázs révén ugyanis a Dunához vezető út és a lány után, a folyó irányában rohanó férfi váltogatott képsora az üres rakparton találkozik. Az odaérkező főhős a cipők közt válogató nyilas katonát és a folyóba hajított, vízen úszó ruhadarabokat látja. A kiürült Duna-part szürke, ködös látványa »a holokauszt magyar filmes ábrázolásának meghatározó, úttörő darabja«, a magyar filmtörténet virtuális »emlékhelye«, ahol félév századdal később Pauer Gyula Can Togay közreműködésével *Cipők a Duna-parton* címmel a film jelenetét idéző emlékművet állított. Szabó István a *Szerelmesfilmben* tiszteleg a jelenet előtt, az *Apában* pedig a *Budapesti tavasz* záró képsorának részletét idézi.”⁹⁶

Zoltán Gábor regénye egy Dunához vezető autóúttal indul. Az *in medias res* kezdésből fokozatosan kirajzolódik a főszereplő Renner alakja, aki éppen feladatot teljesít: Adler típusú teherautóján holttesteket szállít a folyóhoz a XII. kerületi nyilasok székházaként szolgáló Városmajor utca 37.-ből. A Duna ezután számtalanszor feltűnik

⁹³ ESTERHÁZY 2020, 228.

⁹⁴ CSERES 1964.

⁹⁵ KARINTHY 1953.

⁹⁶ GELENCSÉR 2011.

a regényben; szinte kizárólag a gyilkosságok eufemizált megnevezéseként. Nem csupán a beavatott nyilasok, de az olvasó és a leendő áldozatok is pontosan tudják, mit jelent a *Dunához kísérés*. A regénybeli nyilaszsargon még tovább absztrahálja a Dunába lövés minden napossá váló gyakorlatára hivatkozó szóhasználatot, így a mézszárlásra olykor már csak *úsztatásként*, a folyóra pedig „Locsogó Gettó”-ként hivatkozik. (136.)

Zoltán Gábor egy interjúban, melyet Csontos Erikának adott, beszámol azokról a nehézségekről, amelyek a regény történeti szerkezetének felvázolásakor adódtak. Arra a problémára, hogy a szemtanúk vallomásai alapján nehezen azonosíthatók a pontos helyszínek, éppen arra hivatkozik, hogy a Duna ebben a diskurzusban jóformán megszűnt földrajzi kategória lenni, és helyette a zsidógyilkosságok metonímiájává vált: „...annyira paradigmaticussá vált a mondas, hogy »kivitték a Duna-partra«, hogy ha valakit elhurcoltak és lelőttek, akkor is előfordult, hogy így mondták, ha az illetőt nem a Duna-parton, hanem valahol máshol lőtték le. Mert az ember elpusztítása akkor hirtelen eggyé vált a Duna-partra vitellel.”⁹⁷

Az ostromlott Budapest emlékezete

Az *Orgia* pontosan dokumentálja a város terének átalakulását. Ez a változás igen gyors ütemben történik, hiszen a cselekmény egybeesik Budapest ostromával 1944–1945 telén.⁹⁸ „A Margit-híd nincs, félig berobbantották, a Lánchídon kéne átmenni” (13.) – morfondírozik Renner, amikor a nyitójelenetben azt fontolgatja, hogy autójával megszökik a nyilasoktól, és átmegy Újlipótvárosba, hogy megmentse anyját és kislányát. A gondolatkísérletről eszünkbe juthat Ottlik Géza *A rakparton* című 1946-os novellája, amelyben a főszereplő Damjáni reked hónapokra Budán, elszakítva az V. kerületi lakásukban élő feleségétől a járhatatlanná vált hidak miatt.⁹⁹ Ottliknál Budapest tere szervesen összekapcsolódik az egész életében ott élő főszereplő identitásával, és

⁹⁷ CSONTOS 2016.

⁹⁸ Az ostrom részletes történetéről lásd UNGVÁRY 1998.

⁹⁹ OTTLIK 1991.

a város látképén esett csorba a férfi életelbeszélésében is törést okoz. „Tudták, hogy a hidak elpusztultak, s hogy a másik parton is sok épület leégett, romba dőlt. De most, hogy látta is, s a dolgok valósága lassú hidegséggel szállt lefelé a nyeldeklőjén, összeszorult a szíve. Összeszorult, és úgy maradt, ezt érezte. A várból vékony füstcsík lengett az égre. A pesti tetők vonalából amott egy torony hiányzott. Mellettük a kőkorlát csupa csipke a rongálástól. Erről a pontról sok százszor, talán sok ezerszer is látta a várost. Gyerekkorában erre járt az iskolába, s akár villamoson, akár gyalog ment végig a rakparton, látnia kellett a hidat is, a nagy bérházat is anélkül, hogy külön szemügyre vette volna, külön figyelemre méltatta volna akármelyiket. Ez már nem volt emberi kéz munkája Damjáni számára, mulandó vagy változható kép, nem; tájkép volt, amelybe bele született, ősi-örök, múlhatatlannak vélt vízió, szülőföldje édes arcának egy ismerős pillanata, amelynek sokféle tartalommal terhes képét recehártyájára rögzítve őrizte. Szétroncsolhatta ezt bármi? Életének, gyerekkorának a táját, egy tájat megsemmisíthet az idő? *Úgy érezte magát, mint akit kiebrudaltak saját életéből.* Nem tudta elhinni, amit lát, de nem tudta a szemét sem levenni róla. Ha ezt elpusztították – gondolta –, akkor minden komolytalan, ami van, minden ingatag, és ki van szolgáltatva az emberi fajzat piszkos kis akaratosságainak.”¹⁰⁰ A novella élesen szembeállítja Damjáni ostromtapasztalatát a fiatal Lónáéval, aki „decemberben vetődött – életében először – a fővárosba”.¹⁰¹ Amikor tudatosul a férfiban, hogy fiatal szeretőjének nincs hozzá hasonlóan szorosra fűzött viszonya a város terével, hirtelen idegenként kezd tekinteni rá: „Mi köze van néki ehhez a lompos, fejletlen, idegen lányhoz, aki madzaggal fűzi be a cipőjét és megkérdi, hogy mi a neve a Ferenc József hídnak.”¹⁰²

A Budapesten élők ostromtapasztalatát és annak lírai reprezentációját külön fejezetben elemzi az 1944-ben írt költeményeket szemlélő *Szép versek 1944.* A „Városok szép tornyai hullnak” fejezet megállapítja, hogy a Budapest ostromát elszenvedő és azt verseik témájává emelő költők „bizonyos mértékig távol tartják az élmény nyers brutalitását. Úgy látszik, a bombázást átélni hasonlóképpen személyiségromboló

¹⁰⁰ Uo., 236–237. – Kiemelés tőlem: V. E.

¹⁰¹ Uo., 225.

¹⁰² Uo., 238. (Ma egyébként Szabadság híd a neve a Ferenc József hídnak.)

hatású lehet, mint a megerőszkolás, a kínzás elszenvedése. A költői eszközök használata pedig, ha nem is mindenképpen, de azért általában, az élmény feloldásához, meghaladásához segíti a költőt.”¹⁰³

Az *Orgia* a város változásait elsősorban stratégiai szempontból ábrázolja, amiként a nyilasok gyakori helyváltoztatásait is. Amikor a regény végén a „Tizenkétker” tagjai visszaindulnak Budára (az akkor már Andrássy úti) székhelyükről „[a] hidat elérve hallják meg a lövések zaját. Megint lövik Budát. Bőröndös, batyus emberek kutyaolnak Pestről Budára. Eszerint a civilek ugyancsak jobbnak látják áthúzódni a vár környékére.” (253.) A tér rohamszerű átalakulása itt párhuzamban áll az államhatalomban bekövetkező változásokkal. „Az épület környékén robbanások. Az oroszok lődöznek. Küldik Budának az aknagránátokat. Úgy nézzen ki, mint egy ostrom. Az uralmuk alá vetett területek nőnemű lényeit kúrják, és nem unják.”¹⁰⁴ A kicsi gyerekeknek hlebát adnak.”¹⁰⁵ (278.) A város pusztulása a regény fókuszában álló nyilasok nézőpontjából egybeesik az igazság és a nemzet romba döntésével is. A helyükre lépő új rezsim konkrétan és metaforikusan is rombolóként lép színre.

A város terének hatalmi struktúrák alapján végbemenő változásait a közterek elnevezésének mindenkori módosításain is tetten lehet érni. Egy-egy régi-új utcanév egyértelmű prózapoétikai potenciállal is bír, akár csak az *Orgia* alábbi mondatánál: „Félúton a[z Andrássy-út] 47-es és 60-as szám között, a régi Oktogonon, aminek már nyolc éve Mussolini-tér a neve, egy második emeleti lakásban zsidókat rejteget egy asszony.” (208.)

¹⁰³ ZOLTÁN 2020, 61.

¹⁰⁴ A nők ellen a második világháborúban elkövetett szexuális erőszakról lásd PETŐ 2018.

¹⁰⁵ Heller Ágnes a náci és a bolsevik uralmi rendszerek gondolkodása közti fő különbséget éppen a gyermekekhez való viszonyban látja. „Lakatos István [...] leírta, hogy bejöttek az oroszok a városába, minden ok nélkül túszokat szedtek, és agyonlőtték őket. A túszok között állt egy anya, gyermekkel a karján. A parancsnok kiadta a lövésre a parancsot. Egy pillanatra megállt. Rámutatott a gyerekekre: »Ezt ne!« A gyereket kiveszik az anya kezéből, elviszik, s azután lövik le őket. Lelővik a tökéletesen ártatlan embereket. Ez maga a gonoszság. Túszok voltak. De az eszme: a gyereket azért ne. Hitlernél a gyerekekből zsidók lesznek, tehát az írmagját is ki kell irtani.” HELLER 2002, 111.

„Testvéreim a Nemzetbe!”: a nyilasvilág rekonstruálása

Az *Orgia* főszereplője, a „vasgyáros” *epitheton ornans*szal bíró Renner egyszerre van a nyilasuniverzumon kívül és azon belül. Félúton van áldozat és elkövető között. Zoltán Gábor életművében visszatérő jelenség a külső és belső nézőpontok találékonny váltakoztatása vagy egybefűzése. A *Szólót venni*ben például éppen ez a feszültség áll az elbeszélés középpontjában. A *Szólót venni* cselekményét egy Amerikában felnőtt, magyar származású fiatal nő látogatásai strukturálják, mégpedig olyan emberek otthonaiban, akik hazatelepültek az Egyesült Államokból, és a tengerentúli nyugdíjuktól élnek Magyarországon. Adélnak azt kell ellenőriznie, hogy a rokonok és szomszédok nem élnek-e vissza az itthon igencsak tehetősekként számító idősök vagyonával. A nő tekintetén keresztül Magyarországot egyszerre látjuk otthonosnak és nyugtalanítóan idegennek. A látogatott családok közül az egyikhez olyan erősen kezd kötődni, hogy fokozatosan felfüggeszti saját ellenőri pozícióját és a feladatait figyelmen kívül hagyva arra fordítja energiáit, hogy beilleszkedjen közéjük. A regény vége felé közeledve Adél elveszíti a kapcsolatát az évtizedeken keresztül otthonául szolgáló Egyesült Államokkal (munkájával, férjével, végül pedig – egy vetélés következtében – a tőle fogant magzatával), és elkezd organikussá válni a budapesti család életének, ezzel teljesen lemondva a külső, objektív perspektíva igényéről a valahová tartozás tapasztalataért cserébe.

Rennerrel az *Orgia* első oldalain a nyilasoknak dolgozó sofőrként találkozunk, ám a visszatekintésekből és az apránként kirajzolódó kontextusból megtudjuk, hogy néhány nappal korábban fogvartartottként került a XII. kerületi nyilasok Városmajor utcai épületének pincéjébe, korábban pedig zsidókat bűjtatott a vasgyárában, tehát az embermentők csoportjába is tartozik. Renner, „aki keresztény létére sokszoros zsidóbűjtató, akinek zsidó a felesége és a szeretője, aki katonaszökevénynek minősül”, (22.) nem tudja, milyen sorsot szánnak neki az imént még kínzóiként tevékenykedő nyilasok, de hálás azért, hogy egyelőre életben hagyták. A vasgyáros nem lázad, hanem inkább igyekszik csendesen beilleszkedni új közegébe. Szolgálatkészsége kifizetődő: egyre több kiváltságban részesül. Először (több napi verés, éheztetés és bezártság után) enni és inni kap, majd engedélyezik

neki, hogy ellátogasson családjá újlipótvárosi lakásába, megkínálják a kifosztott zsidók felhalmozott ruháiból, mindeközben pedig barátságot köt a fuvarok során mellé beosztott, tehát őt felügyelni hivatott Robi nevű, vele egyidős (szintén 1914-ben született) nyilassal.

Azáltal, hogy Renner elsősorban a sofőr szerepét tölti be, még hangsúlyosabbá válik a város teréhez fűződő viszonya. A szereplő bennfentességének és kívülállóságának kettősségét mutatja az is, hogy noha Budán nőtt fel, a XII. kerületben éppen nem ismerős. „Vissza az Új Szent János Kórház főbejáratához. Városmajor-utca. Élesen fel a Kis-svábhegyre, mielőtt a nyilasházhoz érnének. Renner ezeket az utcákat nem ismeri. Budai gyerek, de csak a Dunához közelebb eső részeket járta gyerekkorában, a Vérmezőn túl nem kalandozott.” (65.)

Amikor Rennert bevitték, elvették tőle minden holmiját, akárcsak a többi fogolytól. Ruhái közül a kabátját hiányolja legjobban. Amikor első szállítóújtárára küldik, kap egy másikat, hiszen fagyos tél van. Az új kabát nem az ő mérete, de ennél sokkal zavaróbb a tudat, hogy a ruhadarab egykori tulajdonosa minden valószínűség szerint már a meggyilkoltak között van. Renner így „egyszerre nyüzött vad és a vadászok csapatának tagja, akit másvalaki gereznája melegít”. (15.) Az elbeszélés finoman jelzi, hogy Renner egy ponton túl minden előzetes elhatározása ellenére sajátjának kezdi tekinteni a kabátot, ezzel együtt pedig észrevétlenül belesimul az új rendbe, amikor „a zsebkendőt a jobb zsebből veszi elő. Ahol a kabát tulajdonosa hagyta. És önfeledten a balba rakja vissza. Ahol ő szokta tartani.” (70.) A kabát és a bunda, illetve az aktus, amely során e ruhadarabok gazdát cserélnek, visszatérő motívum a kötetben. Ezekben a jelenetekben mindig van valami praktikus teátrális: az egyébként színházrendező végzettségű szerző a gyors jelmezcserevel is jelzi a hatalmi viszonyok átfordulását, a közösséghez tartozást, illetve annak visszautasítását, valamint a szó szerint is érthető köpönyegforgatást. A zsidó származású nagypolgárságon boszút állni vágyó alsóbb társadalmi osztályok kárörömét is megjeleníti az a szöveghely, melyben a Svábhegyen álló Mirabell Szálló¹⁰⁶ alagsorában létesített börtönöket 1944 szentestéjén kiürítik, és elkezdik lefelé terelni a Gestapo által addig ott fogva tar-

¹⁰⁶ Az SS-uralom alatt álló Mirabel(l) szállóról és Adolf Eichmann egyéb svábhegyi tevékenységeiről lásd UNGVÁRY–TABAJDI 2012, 51–54.

tott zsidókat. Amint a nyilasok vezette menet a Városmajor utcához ér, „[a]z egyik nőt a bundájának levételére szólítják fel. – De kérem, téli hidegben...? – Ide figyelj, Záli, ne kérsd magad! – Katalin vagyok. Pofon üti egy nyilas. [...] Amint meg tud állni a lábán, Katalin gombolkodik. Egy nyilas lány vár a bundára. Lesegíti az előző tulajdonosról. Magára ölti. Benne van még az előző testnek a melege. – Na, hogy áll? – Oldalvást felszegi a fejét. – Te milyen egy fess nő vagy, Bözsi! [...] A Bözsi tömzsi. A bunda hosszú. Slankra szabott. A Bözsi karja rövid. Vaskos ujjhegye lóg ki belőle. A Bözsit nem zavarja. Bözsi bol-dog.” (77–78.) Abból is látható, hogy Zoltán elsősorban az alsóbb osztályok polgárellenes frusztrációjából táplálkozó bosszúként értelmezi a nyilasok ténykedéseit,¹⁰⁷ hogy az imént idézett, igencsak beszédes jelenetre visszatér az *Ólomszívben* is.¹⁰⁸ Az *Orgia* végéhez közeledve, amikor már egyértelművé válik, hogy a szovjet csapatok megérkeznek Budapestre a nyilasok menekülőre fogják. Renner arra törekszik, hogy megszabaduljon mindentől, ami elárulhatná nyilas kötődéseit. Egy légoltalmi pincébe érve Renner ajánlatot tesz a légóparancsnoknak. „Príma bőrkabátját itt hagyná valami közönséges, de méretben megfelelő szövetkabátért cserébe. A bőrkabáton nincs se katonai, se nyilas jelölés.” (293.) A kabáton azért nincs jelölés, mert a vasgyáros „elbliccelte a felvarrást”, noha korábban zászlósi rangot kapott. (292.) A légóparancsnok belemegy az üzletbe; Renner tiszta lappal, illetve új kabáttal hagyja el a pincét, és (ideiglenesen) sikerül eltűnnie az igaz-ságtevő/bosszúálló új rezsim látóköréből.

A nyilaskereszteseknek kiszolgáltatott Renner a regény során mindvégig ügyel arra, hogy amennyire lehetséges, észrevétlen maradjon előttük. Nem szegül ellen senkinek, de minden erejével igyekszik elkerülni, hogy olyan feladatokkal bízzák meg a nyilasok, amelyek során más embereket kell megszegényítenie vagy kínoznia. Az elbeszélés Rennert nem együttérzőnek vagy emberbarátnak láttatja, sokkal inkább józannak és olykor egyenesen számítótnak: „...egy szerény előnye lehet még a vasgyáros visszafogottságának. [...] Amennyiben bejönnek a ruszrik, és új hatalom rendezkedik be, és a nyilasoknak a körmükre lesz nézve, rosszul venné ki magát, ha egy bérház összes

¹⁰⁷ Erre a kérdéskörre lentebb bővebben kitérek.

¹⁰⁸ ZOLTÁN 2024, 151.

lakója tanúsítaná, ő vert laposra egy embert az ostrom alatt, a pincében.” (140.) Szolláth Dávid ebben rokonságot vél felfedezni az *Orgia* és az *Ólomszív* főszereplői (Renner és Klára) között, ugyanis mindketten együttműködnek az agresszorokkal a nemes cél (itt: embermentés) érdekében.¹⁰⁹

Renner igyekezete, hogy kívülálló maradjon, akkor válik igazán látványossá, amikor a regény fellépteti és erős kontrasztba állítja vele az öccsét. A fiút a vasgyáros és Robi szervezi be a XII. kerületi nyilasok közé, amikor egy Renner családjánál tett látogatás során őt is otthon találják, és kiderül róla, hogy katonaszökevény. Úgy vélik, nagyobb biztonságban lesz, ha önként jelentkezik a pártba, mint akkor, ha lebukna előttünk. A két testvért ettől fogva Kisrennerként és Nagyrennerként említi az elbeszélő és a többi *nyilastestvér*.

Kisrenner látványos könnyedséggel alkalmazkodik új környezetéhez. A fiúnak „[n]em is kell olyan nagyon átrendeznie a gondolkodását, hogy nyilasnak állhasson. A fiatalember sose komálta a zsidókat. Sógornője származása csak súlyosbította ezt, a féltékenységi miatt.” (116.) Számára a nyilasközösségbe tartozás olyan lehetőségeket kínál, amelyekhez korábban nem volt hozzáférése. Bátyja, vele ellentétben, sikeres ember volt, mielőtt a nyilasok közegébe került volna. Gyárigazgató volt, aki felesége, Teréz révén még magasabb társadalmi osztályba került, és – miként a regény folyamatosan hangsúlyozza – meglehetősen népszerű volt a nők körében: egyszerre több szeretőt is tartott, akik nagyrészt az alkalmazottai közül kerültek ki. Ezzel is magyarázható, hogy míg az öccse kapva kap az alkalmon, hogy embertársaival szemben hatalmi pozícióba kerülhessen, és végletesen megszegyenítse őket, ő, ha teheti, inkább nem él a lehetőséggel. Kisrenner figurája a Simona Forti által *középszerű démon*nak nevezett figura megtestesülése.¹¹⁰ Nem forral ördögi tervek és különösebb személyiségzavarokkal sem küzd. Nem a mértéktelen gyűlölet hajtja, hanem az érvényesülés és a beilleszkedés vágya, de különösebb morális aggályai sincsenek, így könnyen befolyásolható. „Igazándiból a pusztulásukat nem kívánja a zsidóknak, de hogy ezentúl nem kell tisztelettel kezel-

¹⁰⁹ SZOLLÁTH 2024. 21.

¹¹⁰ FORTI 2015.

ni őket, az nagyon tetszik neki” (117.) – avat be minket az elbeszélő Kisrenner érzéseibe.

Az irigységből és személyes sérelmekből fakadó antiszemitizmus több helyütt megjelenik a könyvben, minden szereplőnél változó mértékben. Horváth Zoltán nyilassá válását például az alábbi gyermekkori anekdotával magyarázza az elbeszélés: „...kicsi korában szeretett focizni. A Majornak épp arra a sarkára jártak, amelyik a nyilasházhoz legközelebb esik: A Maros-utca–Csaba-utca találkozásához. [...] Egy zsidógyerek hozta a labdát, a kis Solti. Horváth jól zongorázott, [...] aztán egyszer [...] rosszul esett, eltört a keze, és órán a Solti György [...] beült helyette, és jól, sőt sokkal jobban lekísérte a számot. [...] Hiába egyidős vele, a zsidógyerek évekkal korábban jutott be a Zeneakadémiára...”¹¹¹ (69.) Fontos azonban megjegyezni, hogy – mint Kálmán C. György is kitér rá – „a megveszekedett antiszemitizmus nem mindig, nem mindenki esetében és főleg: nem egyedül tekinthető elsődleges mozgatórugónak. Ez inkább afféle közös alap, hallgatólagosan elfogadott nézőpont volt, amire azután mindenféle más ráépült. Kellott a zsidógyűlölet ahhoz, hogy mindazt, amit embertársakkal megtettek, úgy foghassák fel, mint amit nem is emberekkel, hanem valami értéktelen, kiirtható, esetleg veszedelmes élőlénnel tesznek. De ezen kívül számos motívum volt.”¹¹²

Simona Forti a *középszerű démonok* vizsgálatá során arra jut, hogy többnyire nem a *halál* (tehát a gyilkolás) vágya hajtja őket, hanem inkább az *élet* vágya munkálkodik bennük, tehát az önző törekvés az élet nyújtotta lehetőségek maximális kiaknázására.¹¹³ Renner öccse például a nyilasoknál töltött időt a személyes Bildungjának részeként értelmezi. A fogvatartott zsidó lányok megerőszkolására (és kínzására) például szexuális csuklógyakorlatként hivatkozik Zoltán Gábor keserűen ironikus mondataiban: „Nekem most az a dolgom – mondja a kérdésben sokkal tapasztaltabb bátyjának –, hogy behozzak valamennyit az ifjú éveim alatt felgyülemlett hátralékomból, és ha a

¹¹¹ Az itt idézett anekdotában felismerhetjük Sir Georg Solti világhírű karmestert és zongoraművészt, aki 1939-ben emigrált Svájcba zsidó származása miatt.

¹¹² KÁLMÁN 2016.

¹¹³ FORTI 2015, 9.

félénkség nem gyengít majd, öntudatosan közelíthetek végre a keresztény magyar lányokhoz. Ennyi hasznom igenis legyen a világháborúból!” (157.)

Lelkes öccsével ellentétben Nagyrenner megpróbál lecsapni minden erőszakmentes feladatra, amely a kerület körül kínálkozik. Amikor felajánlkozik, hogy teherautójával továbbra is szállítana lisztet a malomból, illetve a nyilas székház számára kenyeret az együttműködő pékségekből, „Hortobágyi Sándor úgy néz rá, mint aki átlát a szítán. Kispajtás, neked derogál az egészséges férfimunka. De miért is ne, rád hagyom. Van elég jelentkező razziázni és kihallgatásokat tartani, embereket a Duna-partra kísérni.”¹¹⁴ (157.) Ezek között a jelentkezők között van Kisrenner is.

A beilleszkedésnek a nyilasok közé a vérmes kegyetlenkedés mellett az egyik leglátványosabb módja a nyelv birtokbavétele, tehát a jellegzetes szóhasználat elsajátítása. Kisrenner gyors tanulási folyamatának ez is integráns része. „Az öccse már tiszttában van a szakkifejezésekkel, és buzgón használja őket. Az egyik igazoltatott ember papírjait kevésbé meggyőzőnek találva azt mondja, jó, akkor most elő a *bőrokmány!*” (148.)¹¹⁵ – tehát az áldozatnak a nadrágja letolásával kell bizonyítania, hogy nincs körülmetélve.

Az *Orgia* érzékletesen rekonstruálja a nyilasdiskurzus hétköznapi megnyilvánulásait, ezzel jellegzetes prózanyelvet teremtve. A markáns szóhasználat az ízléstelen jópofáskodásoktól a (sokszor helytelenül használt) germanizmusokon keresztül az álszent eufemizmusokig és a nemzeti, valamint a keresztényi összetartozás fogalomkészletéig terjed. A magyar nyelv bevett szemantikáját elcsúsztató, felborító törekvésnek: a nyelv kisajátításának lehetünk tanúi.

A Zoltán-féle nyilas szókincsnek már-már karikaturisztikus gyűjteménye az a propagandisztikus leírás, amelyet Robi nyújt Rennernek

¹¹⁴ A kötetben bemutatott társadalmi nemi szerepelvárásoknak (amelyekre érzékletes példa a kínzásra és gyilkosságra „egészséges férfimunka”-ként hivatkozni), valamint annak az elemzése, hogy ezek miként kapcsolódnak a hungarista ideológiához, külön tanulmányt érdemelnének; jelen kötetben nincs módom részletesen körüljárni a problémát. A kérdéshez lásd például PETŐ 2019.

¹¹⁵ Kiemelés tőlem: V. E.

a XII. kerületi nemzetiszocialista közösségről. „Nálunk a kerületben nincsenek viták. Más szervezetekben rendszeresen összeakaszkodnak az *aggilis testvérek*. Már akkor marták egymást a posztokért, amikor azokkal még nem járt haszon, csak törődés. A *testvérnőkről* nem is beszélve. Azok időnként *effektíve* hajba kaptak. Mi *ellenberger* a *Tizenkétker*-ben ahhoz tartjuk magunkat, hogy alárendeljük az akaratunkat a közös érdekeknek. Aki végképp nem állja valamelyik másik testvér vagy testvérnő társaságát, az csöndesen elhúz a búsba.” (35–36.)¹¹⁶ Visszatérő elem a regényben az „aggilis” szó használata, amelyre Zoltán reflektál is az utószóban: „[a] szövegben egyes szavak a megszokottól eltérő alakban jelennek meg. Pl. az *agilis*, ami a nyilasok egyik alapszava volt. Két g-vel mondták. Szeretném, ha az olvasó úgy hallaná.” (312.) Ehhez hasonló, idegenszerű, modoros kifejezés az *effektíve* is, ezenfelül azzal a jelenséggel is találkozunk, hogy alapvetően magyar szavakat tesznek a szereplők mesterségesen idegenné, mint például a joviálishan németesített *ellenberger* szó esetében. Ellentmondásosnak tűnhet az efféle megoldások és a jövevényszavak aktív szókinszbe emelése egy olyan közösségben, amely öndefiníciója szerint a tisztán magyar nemzeti értékeket tartja szem előtt. A képlet mégsem ilyen egyszerű. Egy későbbi szöveghely rávilágít a hungarizmusnak a németiséghez fűződő összetett viszonyára, amikor az elbeszélő arra tér ki, hogy a Fehérhegyi Jánusként bemutatott szereplő valójában Fischer néven született. „Különös fényt vet erre a hányódó lélekre névmagyarosítása. Egyrészt szakít a múlttal, amikor elhagyja a Fischerek ősi nevét, másrészt tíz körrömmel kapaszkodik a történetébe: 1620-ban a fehérhegyi csatában a német katolikusok tönkrevették a cseh protestánsokat, 300 évre megszüntetve a cseh államiságot. Történetesen Fehérhegyiek szintén katolikusok. De ennek már nincs olyan nagy jelentősége, a hungarista szemlélet szerint minden keresztény felekezet az üdvösséghez vezet, egyes-egyedül a zsidó kárhozatos, és a német származás sem jelent többé problémát, hiszen a Kárpát-Nagyhaza a zsidókon kívül mindenféle nemzetiségnek otthont ad.” (263.)

A közösséghez tartozás jelentőségét érezhetjük a *testvér*, *testvérnő* megnevezésekben is. A regényben szintén igen gyakran előfordul *összetartás* szóról a következőképpen elmélkedik a szerző: „[g]ond

¹¹⁶ Kiemelés tőlem: V. E.

nélkül vették át a kommunisták a nyilasoktól. [...] [Ma is s]imán a szájára veszi például egy munkahelyi vezető. Szépen kifejezi a kollektivistá világszemléletet egyrészt, másrészt azt, hogy vannak vezetettek és van fölöttük egy vezető. Hiszen az összetartást mindig a vezető rendeli el, és az alárendeltek engedelmeskednek, és akkor jó nekik. A nyelv meg van mérgezve.”¹¹⁷

A nyilaskeresztesek kereszténységhez fűződő speciális viszonya nem csupán a főszereplők egyikeként színre lépő nyilasvezér Kun Páter minorita szerzetes kapcsán kap szerepet Zoltán Gábornál, de a hungarista fogalomkészletet az egyházi frázisokkal elegyítő szóhasználatban is. Ilyen például a „[h]át, lássunk hozzá, *testvéreim a Nemzetbel*” (232.) felszólítás is, amelyben a *testvéreim az Úrban* szintagmára ismerhetünk rá, ám az istenhit közösségteremtő erejét a nemzethez tartozás eszméje váltja fel. A vallásos megszólítás eltorzítását egyenesen blaszfémnek érzékelhetjük, még úgy is, hogy nem vesszük hozzá a kontextust, amelyben a megszólalók perverz kínzásoknak vetik alá embertársaikat és ebben gyönyörüket is lelik. A sztenderd magyar nyelvtani szabályok alapján helytelen ragozás (az inessivus [-*ban/-ben*] helyett az illativus [-*ba/-be*] alkalmazása) is erre erősíti rá: a magasztos értékek profánná tételére, mindemellett azt is jelzi, hogy a beszélők alacsonyabb szociolektushoz tartoznak.

Az *Orgia* egyik alapmotívuma, hogy a kanonikus irodalmi és filmes reprezentációk szerint tragikusnak és fájdalmasnak ábrázolt eseményeket az ellenkező oldalról beszéli el, így a zsidók kínzása és meggyilkolása az elkövetők narratívájában groteszk módon élvezetes, izgalmas, sőt izgató tevékenységgé válik. Ez a perverz viszony tetten érhető a fogalmakban, amelyekkel a nyilas szereplők – illetve az ő nézőpontjukkal sok helyütt azonosuló elbeszélő, aki Bazsányi Sándor megfogalmazásában „lidérces álközösségre lép a gyilkosokkal”¹¹⁸ – leírják az említett jeleneteket. „Beindul a *móka*. Egyesek nem tesznek le róla, mindenképp el akarják mondani a szövegüket. Ezeknek a szája betömetik. Okmányt kell enniük.”¹¹⁹ (232.) Az egymással folytatott párbeszédekben a nyilasok humoros nyelvi formulákkal hivatkoznak a

¹¹⁷ CSONTOS 2016.

¹¹⁸ BAZSÁNYI 2016, 66.

¹¹⁹ Kiemelés tőlem: V. E.

mindennaposan végrehajtott emberirtásokra. A Dunába lövések után például refrénszerűen hangzik el a kérdés a főhadiszállásra visszatért nyilasoknak szegezve: „...nemrég tele volt zsidóval a ház. Mondd, mi lett velük?” (például 239.) Ezután rendre játékos versengés következik, amelynek célja, hogy a lehető legszellemesebb választ adják a kérdezők. „Hófehérekével és a hét törpével kimentek sétálni a Dunaparra” (239.) – feleli Megadja Ferencnek a sógora. „Erzsi nénihez vittük őket. Ő dajkálja őket mostantul” – mondja másutt Robi. (21.) A játékba a vasgyárost is bevonják: „Tőle kérdezik, Rennertől, neki kell válaszolnia. – Erzsi néni várta őket vacsorára, hát elvittem őket hozzá – feleli. Képtelen lett volna viccesebbet kitalálni Robinál.” (23.)

Ahogy a pincében végrehajtott bűnök *móké*vá finomodnak, amikor a nyilasok utalnak rá, úgy az egyéb erkölcstelen és törvénytelen gyakorlatok is bagatellizálódnak a sajátos fogalmazásmód által. A zsidók tulajdonából, akár a levetett ruháikról, akár az erőszakkal kiűrt lakásaikról vagy a bennük található ingóságokról legyen szó, fenntartások nélkül lopnak a nyilastestvérek (és, mint tudjuk, a szomszédok is). Az eltulajdonítás aktusát természetesen nem lopásnak, rablásnak vagy kifosztásnak nevezik, hanem – a katonai szókincset kisajátítva – egyszerűen *vételezés*nek. Amikor Nagyrenner már elég bennfentesnek érzi magát a Tizenkétkerben, belső monológjában – amelyet a narrátor közvetít – ő is ezen az értéksemleges kifejezésen keresztül kezd a tevékenységre tekinteni, ezzel pedig legitimálja és önmaga számára is elfogadhatóvá teszi azt: „A vasgyáros lábában lement a duzzanat. Löttyög a lábán a pótlásként kapott cipő. Mi lenne, ha *vételezne* egy csizmát?”¹²⁰ (219.) Hasonló, hamisan tárgyilagos érzetet kelt, hogy a kegyetlenkedéseket a csendőrszókincsből ismerős kifejezéssel *eljárás*ként aposztrofálják. „Az utóbbi napokban új *eljárások* lettek kidolgozva. Fenti helyiségekben asztallapra kötözik a delikvenseket, úgy, hogy a lyukuk kifele nézzen.” Az aktus leírásának folytatásában további példára bukkanhatunk a joviálisan szellemeskedő nyilasnyelv kincsestárából: „A lábakat hátrafeszítve rögzítik. Négy-öt testvér járulhat egyszerre az asztalhoz, és tolhatja bele a *nemzeti szervet* a nemzetellenes nyílásba.”¹²¹ (251.)

¹²⁰ Kiemelés tőlem: V. E.

¹²¹ Kiemelés tőlem: V. E.

Ezzel ellentétben a köznyelv bizonyos értéksemleges vagy inkább pozitív konnotációkat ébresztő kifejezései a *Orgia* nyilaskurzusában egyértelműen negatív színezetet kapnak. Nem csupán az ideológiájuk alapján megvetett rasszok, etnikumok és politikai nézeteket vallók megnevezéseiről van szó, hanem a feltörekvő nyilasok által lerombolni vagy újrarendezni kívánt polgári világ, az őket be nem fogadó felsőbb osztályok képviselőiről is. Így hat minden jelző nélkül is sértésként a következő idézet végén olvasható két többes számú főnév: „Kitartás, mondom, jó napot a válasz, sunnyogva, somolyogva! És hallom, hogy pusmognak a folyosókon a hátam mögött, és ami még rosszabb, kuncognak. Mert bizony még ott vannak az *úriemberek*, a *doktorok*.”¹²² (121.) Kerpel-Fronius Gábor szintén azt emeli ki az *Orgiáról* írt kritikájában, hogy a nyilasoknak „nem is annyira a zsidók mint zsidók, hanem a zsidók mint egy olyan (polgári) kultúra hordozói ellen fordul az indulatuk, amelyből ők maguk ki vannak rekesztve, amelynek kifinomult kódjait nem ismerik, nyelvét nem beszélik, tárgyi rekvizitumait nem birtokolják, amelynek elérésére normális körülmények között esélyük sem lenne, a világ önmagából való kifordulásával azonban egyszerre az ölükbe hullott”.¹²³

Az egykor nagyobb presztízsű, tanultabb társadalmi rétegek ellen irányuló bosszú gyakran visszatérő eleme az *Orgiának*. „Magas rangú katonatisztek, parlamenti képviselők, gyárosok, professzorok otthonaiban nézhetünk szét. Megismerkedhetünk a családjukkal. Ha nem jól viselkednek, kikapnak tőlünk. És ez nem egy esetben előfordul” (279.) – számol be az egyik XII. kerületi testvér. Hasonló káröröm érződik az irodája szomszédságában lakó (volt) kollégáit nyilas kézre adó ügyvéd megállapításában, amikor látja, hogy a Tizenkétker eljött értük: „Az élet ritka pillanata, nagy adománya, konstatálja az ügyvéd. Tessék, itt egy házaspár, kúriai bíró és nemrég szépnek mondott, mindenkor választékosan öltöző felesége. A jogásztársadalomnak magasabb rétegéhez tartoztak, mint a doktor. És már senki sem kínálta őket helytel, hogy komfortosan helyet foglalhassanak. Órák kérdése, és meg lesznek úsztatva. Tessék, az asszony előre köszön az ügyvédnek.” (171.)

¹²² Kiemelés tőlem: V. E.

¹²³ KERPEL-FRONIUS 2016.

Ennél explicitebb módon tör elő a kisebbségi komplexus keltette indulat az egykor fodrászsegédként dolgozó nyilasból, aki a fogvartartottak között meglátja egykori főnöke zsidó lányát, aki azonban nem ismeri fel: „– A kisasszony a segédre miért is emlékezne. Mi?” (223.) Az áldozatok és elkövetők közötti (egykori) osztálykülönbségekre és a hatalmi pozíciók hirtelen felcserélődésére az elbeszélés gyakran felhívja a figyelmet. „Gimnáziumigazgató volt az apa. Köztisztviselőként állt városszerte ismert férfi. [Az őt kínzó nyilas] Halák Mihály csak kívülről látott gimnáziumot.” (237.) „Kicsi a világ. Egy orvos alig három évvel ezelőtt jött át a MAVAG-ból, ahol üzemorvosként szolgált. Felismeri Huszár Pufi fiai közül az egyiket. Makacs fertőzéssel kezelte hónapokig. – Kedves barátom, arra szeretném kérni. – Kuss. Zsidó.” (273.)

A hatalom új birtokosainak bosszúja nem csupán a zsidók ellen irányul. Az általuk elfogott katonakorúnak ítélt férfiakról, akiket kellő felszerelés és felkészítés nélkül küldtek volna a frontra, így vélekednek az elbeszélő szerint a nyilasok: „Minden légiós, akit az orosz lelő, nyereség. Ne feledjük, mégiscsak lógósok voltak ezek, kávéházi naplopók, mindent megúsni kívánó flaszterkoptatók. Akik most golyót kapnak, nem veszik el előlünk a panorámás székeket a Dunakorzón, soha nem szorítanak le a villamosról, nem foglalják el előlünk a jobb állásokat, nem kérik le táncban a csinos nőket.” (278.)

A tömeggyilkos szerzetestől a zsidómentő apácákig

Zoltán Gábor prózájában kiemelt szerep jut az álszentségnek és az ellentmondásos figuráknak. Az *Orgia* különbözőképpen szélsőséges nyilasai közül is kiemelkedik az egykori minorita szerzetes, Kun páter alakja. Az ő központi szerepeltetésével Zoltán kiemelten hangsúlyossá teszi a keresztény egyházak szerepének problematikáját a magyarországi holokausztban.

Randolph R. Braham *Magyarország keresztény egyházai és a holokauszt* című tanulmányában átfogóan elemzi a keresztény egyházak zsidósághoz fűződő viszonyát a 19. századtól kezdve egészen az ezredfordulóig, különös figyelmet szentelve a felekezetek vezetőinek szerepére, kommunikációjára és állásfoglalásaira a holokauszt alatt. A magyarországi keresztény egyházak nyílt antiszemitizmusának kezdeteként

„a zsidók 1867. évi emancipációját és a zsidó vallás 1895. évi egyenjogúsítását” nevezi meg,¹²⁴ majd nyomon követi a zsidóellenesség felángolását az első világháború utáni időszakon át (Prohászka Ottokár mint a klerikális antiszemitizmus fő alakja középpontba állításával) egészen a nyilasok hatalomra jutásáig. Braham a holokauszt során betöltött szerepek kapcsán elsősorban a katolikus és protestáns egyházak többé-kevésbé sikeres tárgyalásait és mentőakcióit elemzi, melyek szinte kivétel nélkül csupán a kikeresztelkedett zsidók érdekében kíséreltek meg fellépni. Mindazonáltal felhívja rá a figyelmet, hogy az egyházi méltóságok nagyobb része nem vállalt semmilyen aktív szerepet az ártatlanul elhurcolt, megkínzott és meggyilkolt zsidó embertársaik megmentése érdekében, egyesek pedig nyíltan támogatták a nácik és a nyilasok törekvéseit. „Ellentétben a segíteni igyekvő kisebbséggel és a passzívan viselkedő többséggel, kirívó szélsőségeként akadt néhány pap, aki aktívan a nyilasok oldalára állt, szellemi, sőt időnként tevőleges támogatást is nyújtott nekik a zsidóellenes rendszabályok végrehajtásában. Így például László Ignác gyergyószentmiklósi főesperes, a felsőház tagja, a zsidó nép fizikai megsemmisítése mellett kardoskodott. Egy további példa Kun András páter minorita szerzetes, akiről úgy hírlett, szemben állt az egyházi hierarchiával.¹²⁵ Kezében puskával, nyilas karszalagot viselve vett részt háromszáz védett zsidó kínvallatásában a Városház utca 14. szám alatti nyilas főhadiszálláson. A zsidók közül később mintegy kétszázat a Dunába lőttek. Kun páter részt vett 1945. január 11-én a Maros utcai zsidókórház betegeinek és orvosainak legyilkolásában is, ahol állítólag parancsot adott a nyilasoknak, hogy »Krisztus szent nevében« lőjenek.”¹²⁶

¹²⁴ BRAHAM 2000, 43.

¹²⁵ Kun páter alakját és az egyházhoz fűződő sokszorosan összetett viszonyát Csonka Laura elemzi részletesen *Egy minorita szerzetes. Egy nyilasok szolgálatában – Kun András élete* című tanulmányában. Ebből megtudhatjuk, hogy Kun András csupán két évig volt szerzetes, ugyanis 1943-ban maga kérte a laicizálását. Nyilastevékenységének nagy részét a világi státuszba helyezést engedélyező hosszú folyamat alatt végezte, és eközben számos alkalommal (például engedély nélküli misézés miatt) összetűzésbe került az egyházzal, amely végül teljesen elhatárolódott tőle. CSONKA 2015.

¹²⁶ BRAHAM 2000, 55.

Az *Orgiában* éppen ez a – Braham megfogalmazásában – szélsőségesen kirívó csoport kap központi szerepet. Az egyházi hierarchiával szemben álló Kun páter, aki a XII. kerületi nyilasok egyik fő vezéralakja, a következőképpen jelenik meg a nyilas nézőpontú elbeszélésben, illetve az egyik *nemzetes asszony* szexuális fantáziák által vezérelt gondolatfutamában: „A másik lehetőség a páter. Szerzetesi kötelességeit már úgylis levetette. Tudvalevőleg azért szegődött a Pártvezető mellé, mert személyes beszélgetésük során az egyetértett vele abban, hogy az egyház és a nemzet viszonya változtatásokra szorul. Egyik legelső kíváncsi változtatás a cölibátus eltörlése. Ha valamely magyar papi személyben Isten testi vágyat támaszt egy magyar nő iránt, azt nem ok nélkül teszi. Azért teszi, hogy nászukból magyar gyermek szülessen a magyar világra!” (89.)

A szerzetesi kötelességek levetése, valamint az elvi szembenállás a katolikus egyház bizonyos előírásaival korántsem gátolta meg a páttert abban, hogy továbbra is prédikációkat intézzon híveihez. A Zoltán-regényben is ábrázolt szertartás során Kun páter a lehető legdirektebb módon tolmácsolja gyülekezete felé saját ideológiai meggyőződéseit. „A városmajori templom [...] október 22-én, vasárnap délben zsúfolásig megtelt. [...] Kun András erre az alkalomra leoldotta a derekáról a revolvertokat és kézigránátokat tartó derékszíját, de karján akkor is ott virított az árpádsávós, nyilaskeresztes karszalag. [...] – Testvéreim! Aki az én prédikációm, melybe mindjárt belekezek, nem akarja meghallgatni, az lábujjhegyen távozzék, mert én az aktuális politikai helyzethez fogok hozzászólni. [...] Senki nem mozdult.” (89.) Az elbeszélés itt is erőteljes képekkel él: egyfelől a templom, másfelől a revolvertok és a kézigránátokat tartó derékszíj kerül egymás mellé, még ha utóbbiaknak éppen a hiányát említi is a narrátor. A kíméletlen, indokolatlan agresszió és a katolikus anyaszentegyház együttes láttatása, amelyek a páter személyében egyesülnek, kritikus képet fest az egyház korabeli politikai szerepéről és morális helyzetéről, ugyanis a tény, hogy Kun András hivatalosan már nem áll az egyház kötelékében, elhalványul a regényben, hiszen a páter továbbra is Isten földi helytartójaként nyilatkozik meg, és hallgatósága is ekként tekint rá. A könyv mégsem azt állítja, hogy a páter önkényes tevékenysége a keresztény egyházak általános álláspontját tükrözné, sokkal inkább azt ábrázolja, miként kebeleznek be és torzítanak felismerhetetlenné kü-

lönböző eszméket a nyilasok. Az október 22-i rendhagyó szentmise során Kun arról értekezik a híveknek, hogy a nyilasok által képviselt szélsőjobboldali ideológia valójában szent, hiszen Jézus tanításai szolgálnak az alapjául. „Így tehát a hungarizmus az evangéliumból táplálkozik” (91.) – mondja a gyülekezetnek, akiket a regény szerint nem is igen kell győzködni erről.

Az *Orgia* nem csupán a szélsőségesen kirívó nyilasbarát egyházi alakokról ejt szót; ennél átfogóbb képet nyújt a keresztények holokausztban betöltött szerepéről. Fel-felbukkannak zsidómentő apácák és segítő szándékú papok is, ám mindannyian a nyilas nézőpontú elbeszélés görbe tükrében. Egy kolostort szovjet katonák szállnak meg, akik sorra erőszakolják meg az ott élő apácákat és egyeseket meg is gyilkolnak. Ugyanitt korábban zsidó gyermekeket bújtattak. A kárörvendő elbeszélő a következőképpen nyilvánul meg a történetekről: „Szenteste elfoglalták a hegyen álló kolostort, és délutántól másnap reggelig zengtek a falak a sikítózástól meg a részeg kajabálástól. Kevés képzelőerőt igényelt, hogy lássa az ember, mi történik a szentelt falak között. Néha lövések is dörrentek. Valamelyik nővér nem akarta az igazságot. Mellesleg a nyilasok csöppet se szánakoznak az apácák sorsán. Emlékeznek rá, hogy zsidó gyerekeket rejtegettek a zárdában, mígnem a környékbeli jó keresztények le nem leplezték őket. Több teherautóra való gyereket szállítmányoztak el onnan még az ősszel. Hát most megkapják az áldást! Ilyesmikkel foglalja el magát a ruszki.” (112.)

Miután Renner elejtette első foglyát, komolyabb feladatokat kap a kerülettől. *Rábízna* egy családot, akiknek a további sorsáról neki kell döntenie és gondoskodnia. Irataikat az interiorizált nyilaslogika alapján vizsgálja. Ebben az összefüggésrendszerben a holokausztirodalomban hősként ábrázolt zsidómentő papok egyszerű csalókként vagy árulókként tűnnek fel. „Az okmányokkal kezdve megállapítja, hogy egy részük valószínűleg hamis. Vidéki plébániákon kiállított keresztlevelek, melyek a felnőttek nagyszüleit lennének hivatva hitelesíteni. Pontosabban: valódi plébániákon valódi papok állíthatták ki őket, de a nyilasok gyanakodni fognak, hogy csak a közelmúltban készülhettek, *érzelgős humanizmus* vagy *áruló haszonlesés* jegyében.” (193.)¹²⁷

¹²⁷ Kiemelések tőlem: V. E.

A kereszténység kérdése a holokauszt időszakában nem csupán az egyházak reakciói miatt érdekes. Zoltán Gábor a *Szép versek 1944* kötetben külön fejezetet szentel az abban az évben született vallási tárgyú költeményeknek. Az *Olyan az Úristen* című rész széles skáláját tárgyalja a háború alatt az Istenhez fohászkodó vagy a teodícea kérdését körbejáró magyar verseknek és szerzőiknek. Különösen érdekes, amikor a nürnbergi törvények alapján zsidónak bélyegzett, ám keresztényként élő személyek valláshoz és egyházhoz fűződő egyszerre szakrális, emberi és pragmatikus viszonyáról értekezik a versrészletek közötti jegyzet: „[t]úlzás volna azt állítani, hogy ezerkilencszázevennégyben Magyarországon a zsidó származásúak kapaszkodtak leginkább a kereszténységbe. Az viszont kétségtelen, hogy a korábban keresztény hitre tért zsidók és az akkor sietve megkeresztelkedők számára ebben az évben sokat jelenthetett a kereszténység. Jelenthetette az evilági segítséget a pusztá élet megtartásához, és jelenthetette az emberi szolidaritás megtapasztalását.”¹²⁸

A nyilastekintet prózapoétikája

Zoltán Gábor korai novelláiban, amelyek a *Vásárlók könyve* (1997) és az *Erények könyve* (1999) című kötetekben olvashatók, jellegzetes elbeszéléstechnika érvényesül. A szövegenként változó narrátorokban közös, hogy noha részesei az elbeszélt cselekménynek (tehát homo- vagy autodiegetikus narrátorok), megnyilvánulásaik erős kontrasztban állnak a novellák történéseivel. Az elbeszélők összetett gondolkodásmódja, folytonos reflexiói és kifogástalan, jelöletlen nyelvhasználata miatt a befogadó magához közelinek érzi a narrátor-szereplőket, és magától értetődőnek veszi, hogy azok a magasabb társadalmi osztályok egyikéből származó, művelt egyének, akik hasonló morális értékrend szerint gondolkodnak, mint maga az olvasó. A novellákból fokozatosan kirajzolódó világ ezzel szemben a társadalom legkiszolgáltatottabb vagy legsötétebb szféráiba enged betekintést: önkényes lakásfoglalók vagy a fizetésképtelen utasikon csoportosan bosszút álló taxisok közéjébe. Annak következtében, hogy ezek a figurák a

¹²⁸ ZOLTÁN 2020, 189.

nyelvhasználatuk alapján ismerősnek, olykor pedig egyenesen rokon-szenvesnek tűnnek, meglepő fordulatként érzékeljük, amikor a legnagyobb természetességgel ábrázolt cselekedeteik szélsőségesen kívül esnek a feltételezett normarendszerükön. Ilyen például, amikor az *Érdeklődés* című novella elbeszélő-főszereplője, Laci, akit halálos betegségét a gyermekei előtt leplezni próbáló, gondos családapaként ismerünk meg, de a szöveg végén gyilkossá válik.¹²⁹ A súlyos bűnököt elkövető vagy azokról tudósító elbeszélőket szenvtelenség jellemzi: közvetítésükben természetesnek, hétköznapiinak, a világ rendjéből logikusan, organikusan következőnek tűnnek a legnagyobb kegyetlenségek és igazságtalanságok is.

Ezt a különös szenvtelenséget érhetjük tetten az *Orgia* narrációjában is. A főszereplő Renner mozgását szorosan követő, heterodiegetikus, mindentudó elbeszélő az ábrázolt világ szócsöve.¹³⁰ „Zoltán több nézőpontot használó elbeszélője nem gondolja, hogy neki bármi dolga volna a láttatáson kívül, hogy értelmeznie vagy ítélnie kellene” – írja Bazsányi.¹³¹ Szolláth Dávid ezt „az elbeszélés kegyetlen ökonómiajaként” ragadja meg.¹³² A narrátor nyelvében a fentebb elemzett nyilasszótár elemei köszönnek vissza, kijelentéseinek pedig a nyilasszalóság fordított értékrendű szabályrendszere szolgál alapjául; emiatt mondatait helyenként ironikusnak is érezheti a befogadó.

A narráció hatalmi pozícióját erősíti, hogy szólamát gyakran átveszik a Tizenkétker tagjai: ilyenkor az elbeszélés többes szám első személyűre vált. Ezeknek a beszédhelyzeteknek az apropója általában az, hogy a bennfentes nyilasok buzgón igyekeznek elmagyarázni valamit a rendbe éppen beletanuló Nagyrennernek. A regényben időről időre felbukkanó többes szám első személyű narrátor használatát Bazsányi Sándor Závada Pál prózapoétikájához köti. Kritikájában, melyben együtt elemzi az *Orgiát* Závada azonos évben megjelent, az

¹²⁹ ZOLTÁN Gábor, „Érdeklődés”, in ZOLTÁN 1999, 196–210.

¹³⁰ Kálmán C. György szerint az elbeszélő csak „bizonyos fokig mindentudó”, mivel „szereplői gondolkodásába, érzéseibe – sokatmondó hiány! – soha nem avat be.” (KÁLMÁN 2016) Ezzel a kitéttel egyetértve – jobb híján – továbbra is mindentudóként aposztrofálom a narrátort.

¹³¹ BAZSÁNYI 2016, 67.

¹³² SZOLLÁTH 2024.

1946-os kunmadarasi zsidó pogromot feldolgozó regényével, az *Egy piaci nappal*, egyenesen úgy fogalmaz, hogy Zoltán ezt a narrációs technikát Závadától tanulta: „...az egyik mintha eltanulna bizonyos mesterfogásokat a másiktól. Jelen esetben Zoltán Závadától az elbeszélői többes szám első személy használatát.¹³³ És noha epikája védjegyjértékű, ám könnyen elsajátítható furfangját Závada ezúttal csak módjával alkalmazza, érdemes egymás mellé állítani a két regény egy-egy bekezdését – egyfelől az *Egy piaci nap* női elbeszélőjének ki-egyensúlyozott modorosságát, keresett kifinomultságát; másfelől az *Orgia* nyilaskórusának hátborzongató magától értetődését, gyakorlatias nyersességét.”¹³⁴

Zoltán Gábor azzal a gesztussal, hogy a XII. kerületi zsidógyilkosságok történetét a nyilasok perspektívájából ábrázolja, ahhoz az utóbbi egy-két évtizedben megjelenő transznacionális irodalmi korpuszhoz kapcsolódik, amely az elkövetők nézőpontját kísérli meg rekonstruálni. Ezek között említhetjük a francia-amerikai Jonathan Littell eredetileg 2006-ban megjelent *Jóakaratiúk* című regényét,¹³⁵ amely egy volt SS-tiszt fikcionalizált önéletírása, valamint az angol Martin Amis *Zone of Interest* című, három különböző narrátort – egy náci tisztet, egy haláltábor-parancsnokot és egy sonderkommandós férfit – alkalmazó regényét,¹³⁶ amelynek történetét az ő váltakozó perspektíváiból olvashatjuk. Az elkövetők leszármazottainak nézőpontja jelenik meg a magyar származású svájci újságíró Sacha Batthyany – legpontosabban a Kacendes-féle *autobiography once removed* kategóriájával jellemezhető – könyvében, az *És nekem mi közöm ehhez?*-ben,¹³⁷ amelyben a holokauszt után született szerző-elbeszélő a saját nagynénje náci múltjával szembesül. A magyar irodalomból ide, az elkövetők perspektíváját megjelenítő művek közé sorolható Gyurkovics Tamás *Mengele bőröndje – Josef M. két halála* című két részre osztott regénye,¹³⁸ amelyben a

¹³³ A többes szám első személyű elbeszélést természetesen nem Závada találta föl. Lásd például William Faulkner *A Rose for Emily* című elbeszélését.

¹³⁴ Uo., 66.

¹³⁵ Magyar fordítás: LITTELL 2009.

¹³⁶ AMIS 2014.

¹³⁷ BATTHYANY 2016.

¹³⁸ GYURKOVICS 2017.

legközismertebb náci orvos háború utáni életét tárgyalja. (Az egyik, a Josef Mengele dél-amerikai bujdosásáról szóló rész történeti hűségre törekszik, a másik pedig áltörténelmi narratíva: azt a párhuzamos valóságot tárja fel, amelyben Eichmann helyett Mengelét fogják el a Moszad ügynökei, és őt fogják perbe.) Az elkövetők és egyéb implikált szubjektumok szemszögét reprezentálni igyekvő, itt is idézett irodalmi alkotások gyakran ambivalens fogadtatásban részesülnek, de felvetett kérdéseik leginkább a felelősség mértékének problémája körül mozognak, és nemigen feltételezhetjük, hogy a főszereplőkké tett bűnösök felmentése volna a céljuk.

Az *Orgiában* ábrázolt világnak hermetikus rendje van. A precizitásra építő náci rendszert magasztaló nyilasok német elvarátaik mintájára megalkotják maguknak saját szigorú szabályrendszerüket, és erre szakadatlanul hivatkoznak, bármily önkényesnek és vadállatiasnak tűnjön is tevékenységük az elfogulatlan szemlélő számára.¹³⁹

A rend és tisztaság elsődleges erényként van számon tartva az ábrázolt közegben; olyannyira, hogy a Tizenkétker ebben még más nyilas-kerületekkel is versenybe száll, és a fizikai környezet rendezettségét az elhűség mércéjeként is kezelik. Amikor Bokor Dénest előléptetik a Hűség Háza parancsnokává, a kerület többi tagja is áthurcolkodik az Andrassy út 60.-ba (már nem a Városmajor utcából, hanem az utáni főhadiszállásukról, az Andrassy út 47.-ből). Bokor Dénes élettársa, Janúj Mária azon nyomban birtokba veszi a helyet és csípős megjegyzésekkel illeti az imént kitessékelt korábbi lakókat: „Amilyen mocskok ebben a konyhában uralkodik! Szégyen és gyalázat, *ezek nem is hungaristák* [...]. A Tizenkétker ilyesmit nem tűrhet.”¹⁴⁰ (189.) Náluk már „[m]egvan a gyakorlat az épületek birtokbavételére. Októberben a Városmajor-utca 37., Karácsonykor az Andrassy-út 47. Napokba fog

¹³⁹ „[A]z Országos Levéltárban kezembe került egy olyan irat, amelyből kiderült, hogy a Nyilaskeresztes Pártban minden szabályozva volt, kezdve azon, hogy hogyan kell kinézni egy párthelyiségnek. Meg volt adva, hogyan kell kifesteni a falakat, milyen fából készüljön egy szónoki emelvény, az asztalok, és hogyan kell egymást megszólítani: »testvérek«, »testvérnők«. Nem-nyilasok »nemzetes asszonynak« voltak kötelesek szólítani a nyilas nőket. A tizenhét évet is.” – mondja Zoltán Gábor (CSONTOS 2016).

¹⁴⁰ Kiemelés tőlem: V. E.

telni, mire elkészül, de a megnyilvánulás tekintetében nem lehetünk megalkuvók” (189.) – tudósít a szöveg, amely a takarítás aktusára aszketikus, üdvösséget hozó tevékenységként hivatkozik.

A pedáns szabályok nem csupán a környezet rendben tartására vonatkoznak. Előírják azt is, pontosan miképpen kell bánni azokkal a zsidókkal, akiket fogva tartanak a főhadiszálláson, mielőtt (módszeresen kikalkulált számú csoportokba kötözve) a Dunába lőnék őket: „– Az a szabály, hogy minden fogolynak húsz perc szenvedés jár. Akkor is, ha nagyon sokan vannak benn, ha hullafáradtak vagyunk, ha az illető egy félhalott öreg vagy egy kisgyerek. Húsz percnél kevesebb kínzással senki nem ússza meg.” (48.) Ebben a retorikában a zsidókkal szemben elkövetett öncélú kegyetlenkedések is áldozatos, a felsobb eszme érdekében végzett munkaként jelennek meg.

A szélsőséges szabályozottság alapvetően strukturálja az itt ábrázolt hungaristák gondolkodását és tetteit; ez segít nekik kezelhetően kétpólusúvá egyszerűsíteni mindent. Mint Renner is megjegyzi: „[a] nyilasok bináris logika szerint működtetik maguk körül a világot. Semmi. Egy. Semmi. Egy. A begyűjtött embertömeget mindig kettéválasztják. Férfi – nő. Zsidó – keresztény. Fiatal – öreg. A fiatal nőket különválasztják aszerint is, hogy csúnya – szép.” (172.)

A precíz rendezettség – Zoltán prózája szerint – az emberi lét legbensőbb rétegeiben is jellegzetesen tetten érhető. A nyilas testvérnőről – ismét nem minden ironiától mentesen – az alábbi információkat tárja az elbeszélő az olvasó elé: „Désiné közelebb jár a negyvenhez, mint a harminchoz, de még menetrendszerű pontossággal érkezik a meneszze. Akár Imrédynek hívják a miniszterelnököt, akár Bárdosynak vagy Sztójaynak. Amúgy is minden tekintetben egészséges.” (87.) A náci precizitás testi manifesztációja, a tökéletes, egészséges Übermensch mítosza nemcsak a Tizenkétker nagyasszonyára, Désinére jellemző, de a kerület más nőire is: Gögös Erzsébet terhességéről például úgy értesülünk, hogy „[h]armadik napja késik a meneszze. Ilyesmi korábban elő nem fordult. Teste akár egy germán gép! Maga a példaszzerű működés.” (168.)

Az elbeszélés ironikusan szembeállítja a nyilasok önideológiája szerinti szigorú szabályrendszert a tetteik önkényességével. Az *Orgia* nyilasai semmibe vesznek mindennemű hivatalos okiratot vagy állami törvényt. A holokausztirodalomból is tudhatjuk, az áldozatok mi-

lyen reményeket fűztek fáradtságos és kockázatos közbenjárások útján megszerzett svéd, spanyol menleveleikhez vagy a keresztséget igazoló papírjaikhoz. Az *Orgiában* testközelből láthatjuk, hogy a hatalmat magukhoz ragadó nyilasok számára mennyire jelentéktelenné zsugorodott minden tény vagy dokumentum a saját pillanatnyi hangulatukhoz képest. A kínzások és kényszerített orgiák színhelyéül szolgáló pincében sorakoznak az imént elfogott *zsidónők*. „Mondjuk, azokból több azt állította, hogy keresztény, de *ma nem a papirosnak hiszünk, hanem a szemünknek*”¹⁴¹ – jegyzi meg az elkövetők egyike (234.)

Az élet-halál uraiként randalírozó nyilasok Zoltán Gábornál körük szakadtáig ragaszkodnak saját szabályrendszerük betartatásához, önmagukra azonban a törvény felett állókként tekintenek. Különböző főhadiszállásaikra egyre szélesebb rétegekből gyűjtenek foglyokat: a (vélt vagy valós) származásuk, vallásuk alapján elfogottak mellett lecsapnak zsidóbújtatókra, katonaköteles korú férfiakra, kommunistákra, illetve olyanokra is, akik a hivatalos állami törvény ellen vétettek: „Közei házban fosztogatót fognak. Behatolt egy üres lakásba. Élelem után kutatott.” (245.) Zoltán nemcsak a regény cselekményén keresztül ábrázolja a nyilasok kettős mércéjét, de a hol szenvtelen, hol némiképp didaktikus elbeszélő szólamában is kiemeli: „Tulajdonképpen ugyanazt csinálta, mint a cigány. Meg mint maguk a nyilasok, akik naponta nyitnak fel lezárt üzleteket és vendéglőket, kutatnak át lakásokat.” (245.)

Az *Orgiából* megismerhető nyilasvilág legkülönösebb és a korábbi ábrázolásokhoz képest leginkább kirívó vonása az elkövetők felszabdult vidámságának bemutatása. A szöveget végigkíséri az az erőteljesen groteszk minőség, amely a véres gyilkosságoknak, valamint a XII. kerületi hungaristák permanens mulatozásának és kéjelgésének a feszültségéből fakad. Az *Orgia* oldalain szinte megállás nélkül szól a zene. A foglyokat és a Duna felé menetelő áldozatokat előszeretettel énekeltetik a fogvatartóik. Az éneklés alapvetően örömteli aktusa a foglyokra kényszerítés következtében hamar fenyegetővé válik: „Figyeltek, melyik mennyire ereszti ki a hangját, és odacsapnak annak, aki spórol vele.” (81.)

¹⁴¹ Kiemelés tőlem: V. E.

Maguk a kerületi nyilasok is szívesen ragadnak hangszert. A Tizenkétker legnagyobb tiszteletnek örvendő tagjaihoz elválaszthatatlanul hozzátartoznak a hangszereik: Kun Páterhez a hegedűje, Bokor Sándorhoz a tangóharmonikája, Hortobágyi Sándorhoz a lantja, a Zeneakadémiát végzett Horváth Zoltánhoz pedig a mandolinja. „– Rendeljek el összetartást, Horváth testvér? Megjelenés géppisztollyal és mandolinnal?” (68.) – kérdezi Hortobágyi az „első szabad nyilas Karácsony” előkészületei közben. A géppisztoly és mandolin párosával írja le igazán érzékletesen az *Orgia* a Városmajor 37. hangulatát.

A groteszk karneváli jelenetek átmenet nélkül váltják fel a kínzások plasztikus leírásait. Egy félzsídó keresztény lányt először felpofoznak, majd bicskával keresztet vésnek a mellkasába, aztán pedig „[a] táncból se marad ki. Bokor Sándor harmonikázik. Ez a sláger! Bevonz ott mindenkit a foxtrott, foxtrottot nyomtat a főnök és a titkárnő is, hamar a placra gyere, rázz fel, mutasd csak, el ne magyarázd, mert tényleg könnyű e tánc, valóban nem szorul a szóra! A lányok meztelenül foxtrottoznak.” (216.) Az elbeszélő az imént idézett részben olyannyira organikusan egybeolvad az ábrázolt világgal, hogy a korabeli slágerek nyelvén tudósít a harmonikával kísért csoportos megsegényítés-sorozatról.

A parancsszavak és erőszakos szexuális aktusokra irányuló felszólítások olykor beleíródnak az éppen elhangzó dalok szövegeibe. A fenti részletben szereplő lányt Kisrenner térdelteti le maga elé, miközben dalt kér Bokor Sándortól: „Lehetne most azt a Karádyt, hogy *Jó éjt, drága kis hadnagyom?* – Éneklj. Bokor tudja, miről van szó. Nevet. Közzelebb húzódik a harmonikával. – Jó éjt! Most az ég rád borít holdfényt, és én csak terád gondolok. Jó éjt! De te ne aludj! Szopjál! A többi meg mind énekel! Jó éjt! [...] Beveszed mélyebbre.” (217.)

A Karády-dalok éneklése a nyilaszázados önmagában is figyelemre méltó. Zoltán Gábor a *Szomszéd*ban tér ki rá, hogy „A nyilasok Karády Katalint és Jávor Pált elkönyvelték faj- és nemzetárulóként, a zsidókat, liberálisokat pedig eleve és kivétel nélkül Karády- és Jávor-rajongóként, ami több szempontból is túlzás lehetett [...]. Negyvennégy december elején, amikor éjjelente rendszeresen kísérték turnusokat a Városmajor utca 37.-ből a Bohn-féle téglagyárba, nagy élvezettel énekelgették a zsidókkal a *Téglapáros a kalapom* című, akkoriban

népszerű nótát, Jávor Pál slágerét. A magyar humor szép megnyilvánulásaként.”¹⁴²

Az *Orgián*ak eddig egyetlen színházi adaptációja készült,¹⁴³ mégpedig 2019-ben, a Vörösmarty Mihály Gimnázium akkori diákjaiból álló Reménytelen Csoport előadásában, a végzős Regős Simon rendezésében. Zoltán Gábor könyvét és a budai nyilasoknak a parancsteljesítést messze meghaladó, túlbuzgó zsidókínzásait és gyilkolásait virtuóz kreativitással viszi színre ez a feldolgozás, amely az egymásra rétegzett narratív szintekkel és a burleszkszerűségig stilizált dalbetétekkel, fehérre meszelt arccal, valamint a groteszk hatást erősítő poénokkal megspékelt előadásmóddal távolítja el a produkciót a holokausz – kétes kimenetelű – valóságigényű színpadi ábrázolásától. Regős rendezése igen szabadon használja az alapszövegként megnevezett dokumentumregényt. Jóllehet néhány jelenetben ráismerünk Zoltán Gábor mondataira, az *Orgia*-előadás inkább a könyv szavainak mélyén húzódó borzasztó felismerésre épít: arra az örület határait súroló perverz élvezetre, amellyel a XII. kerületi nyilasok véghez vitték embertársaik totális megalázását és megsemmisítését, és arra, hogy a tömegpszichózis, a hatalom részéről jövő legitimáció, a hirtelen szerzett magas státusz és a közösséghez tartozás biztonsága mennyire hamar felülírhatja a megingathatatlanak vélt erkölcsi normákat.

A leginkább musicalhez hasonlítható (az alcímben szellemesen *műtszembesítő revü*ként aposztrofált) produkció egy nyilas gyűlésen játszódik, amelynek a nézők is passzív résztvevői, ugyanis időről időre nyilas testvérekként vannak megszólítva. Ez az erőteljes gesztus a passzív szemlélők felelősségére, a zsidókat kitaszítókkal némán sorsközösséget vállalók cinkos bűnösségére irányítja a néző figyelmét.¹⁴⁴ A színpadon állók tehát olyan nyilasokat játszó színészek, akik (színház-a-színházban-struktúrára építve) amatőr színjátszóként szerepel-

¹⁴² ZOLTÁN 2018, 161. Jávor Pál kultusza egyébként az *Ólomszív*ben is kiemelt szerepet kap.

¹⁴³ Ennek oka pedig az, hogy a színházrendező végzettségű Zoltán Gábor egyelőre nem adott másnak engedélyt a regény színre viteléhez. (A szerző személyes közlése.)

¹⁴⁴ Akárcsak Déry Tibor *A tanúk*-ja, ahol a közönség soraiban ülő nézők is szemtanúkként vannak megszólítva.

nek a többi nyilas szórakoztatására összeállított varietéműsorban. A hol magyar nótákból, hol antiszemita dalokból álló zenés betéteket a végig színen lévő, félszemű zsidó zongorista kíséri. Az énekléshez hasonló, következmények nélküli, könnyed szórakozás részét képezi a nyilasbázisra hurcolt zsidó vagy cigány származású (vagy általuk annak ítélt) kiskamasz lányok félholtra erőszakolása, vagy a férfiak nemi szervének széttrancsírozása bottal, bakancssal vagy más ötletes eszközökkel. A genitáliákat, amelyekkel Zoltán Gábor plasztikus leírásaiban oly gyakran találkozunk, itt gyümölcsök jelképezik; ezeket falják, facsarják és mutogatják egymásnak a nyilasok, akik az előadás csúcspontján a teljes örületig eljutva, kegyetlen kacajok közt fetrengenek egymáson és a romokon: a szétkenődött narancsokon, barackokon és elgurult szőlőszemeken.

A náci logikából következő kettős mércének a leginkább szembetűnő megnyilvánulása az emberéletek értéke közötti jelentős kontraszt. Az *Orgia* oldalainak, illetve a Tizenkétker mindennapjainak integráns része a halál. Nem csupán úgy, ahogy minden szemtanú számára a háború alatt, hanem hatványozottan: hullák tornyosulnak a pincéjükben, az udvarukon, a teherautóban. Az emberek tömegei nemcsak a szemük láttára vesztik életüket, hanem a kezük által. Az oldalak százaiban sorjázó gyilkosságok és a plasztikusan leírt élettelen testek csoportjai átmenetileg tompítják a befogadó érzékenységet is; próbára teszik az együttérzését. Az olvasónak el kell fogadnia a premisszáit, hogy az ábrázolt (nyilaslogika által működtetett) világban az emberi élet értéktelen.

Ebben az atmoszférában idegennek hat, amikor hirtelen a gyász jelenségével találkozunk. Ez a szembesülés kizárólag azért következhet be, mert az elvesztett emberélet nem az áldozatok csoportjához tartozik, hanem az elbeszélést domináló elkövetőkéhez. A tizenkétkerbeli Fehérhegyi Jánosné egy rendőrökkel (vagy annak álcázott ellenállókkal) vívott spontán tűzharc során veszti életét. „Fehérhegyi Jánosnének [...] a holttestét hozzák meg. A villa télikertjében van felravatalozva. Ő lesz az első, akit a Németvölgyi-úton temetnek. Horváth Zoltán amint átér Pestről, kezdheti szervezni a kórust. A szertartást a páter vezeti majd. Fehérhegyi Jánosnak, Sipos Istvánnak nem esett baja. Egymást támogatják a rájuk szakadt csapás után.” (256.) A *ravatalozás*, a *szertartás* kifejezések itt fordulnak elő először a kö-

tenben, ahol eddig a *temetés* is legfeljebb a tömegsírokba szórást jelentette olyan gödrökbe, amelyeket a kivégzés előtt állók ástak maguknak. Az imént idézett részletet követő felkiáltásban az elbeszélő a nyilastársaság pozíciójába helyezkedve sopánkodik: „Furcsa a világ! Hogy képzeli az orosz, hogy idejön, és magyar asszonyok vérént ontja? Családanyákét!” (256–257.) Ha az erkölcsi számonkérést a korábbi cselekmények kontextusában vizsgáljuk, keserű ironiát fedezhetünk fel benne az elbeszélő részéről.

A gyászfolyamat leírása még egyszer megjelenik az *Orgiában*. A veszteség elszenvedője ezúttal a főszereplő. A regény vége felé a vasgyárosnak többedmagával ellátmányt kell szállítania a Várból az új főhadiszállásra. Amikor a rakományokat kézben cipelve leérnek az alagútban álló gépkocsikhoz, Renner észreveszi, hogy már nincs ott az Adler típusú teherautója, amelyben – mint időközben eszébe ötlük – benne hagyta a slusszkulcsot. „Renner áll. Káromkodás se jut eszébe. Kinek szóljon, kinek panaszkodjon? Német parancsnok, magyar parancsnok, Jóisten?” (283.) Ezután az elbeszélő érzékletesen és empatikusan elemzi a veszteséget elszenvedő férfi lelkiállapotát és a környezetéét is. „Könnyebb rosszul vigasztalni, mint jól. Aki a kárvallottnak azt bizonygatja, hogy vesztesége szóra sem érdemes csekélység, az nem éri el a célját. Aki arra hivatkozik, hogy mások mennyivel többet veszítettek és fognak még veszíteni, csak újra megforgatja a kést az áldozat húsában. Ha versenyt sír vagy siránkozik vele, azzal meg felidegesíti. Robi keveset beszél, inkább csak káromkodik. Úgy látszik, őt is megrendítette a veszteség. Jókat furikáztak, az Adler meg ő meg Renner. A rossz vigasztaló azonnali eredményre törekszik. Egykettőre el akarja törölni a szomorúságot, és vidámságot akar látni helyette. Robinak esze ágában sincs. [...] Ráérnek [...] hallgatni. Amikor semmi értelmeset nem lehet mondani.” (284.) Az iménti részlet szinte bármilyen elbeszélésben megállná a helyét mint finom pszichológiai elemzés, amely a ragaszkodás szubjektív voltára és az igazságtalanságokkal szembeni tehetetlen keserűségre világít rá. Az *Orgia* szikár narrációjában azonban az efféle megszólalásmód egyrészt érzélgősségnek hat, másrészt pedig leleplezi a témájául szolgáló ideológia végtelenen kifacsart értékrendszerét, amelyben a tárgyi világ felértékelődik az emberéletekkel szemben. A főszereplő, bármennyire tiszta lelkűnek tűnhet is a hungaristákkal összevetve, szintén nem feddhetetlen. Viz-

szaidézhetjük egy korábbi gondolatmenetét, amelyet a mindentudó narrátor közvetít a regény elején, miután a nyilasok arra kényszerítik a szeretőjével és a feleségével együtt kínzópincébe hurcolt vasgyárost, hogy válasszon közülük. „A pupák nyilasok nem tudták, hogy másféle választás elé kellett volna állítaniuk Rennert. Az Adlert kéri-e, vagy a nőket. Szerencse, hogy nem jutott eszükbe. Nehezebbre esett volna ki-mondani. Az egyértelmű választ.” (67.)

Az anyagiakat a humánumnál fontosabbnak tekintő szemlélet az *Orgia* nyilasainál nem csupán leleplezhető gyarlóság, hanem vállalt retorika, amely a zsidók (és minden más pellengérre állított embercsoport) végső megalázására szolgál. A lágereket ábrázoló irodalomból ismerős lehet az a szándékolt dehumanizáló stratégia, amellyel a nácik viszonyultak a munka- vagy haláltáborba hurcolt zsidókhoz: az életben maradókról leltárt készítettek, akárha csupán tárgyak lennének – ennek egyik végpontja az emberek nevének auschwitzbeli számokra cserélése a foglyok alkarjába tetovált számsor segítségével – a holttesteket pedig *Stück(e)*-ként, tehát darab(ok)ként aposztrofálták. Az *Orgia* nyilas világa bizonyos értelemben ennél is tovább megy, hiszen gondolatmenetükben az emberek nemcsak hogy a tárgyakkal egyenértékűek, hanem explicit módon értéktelenebbek náluk.

A tizenkétkeres Halák Mihály egy köztisztelőben álló gimnáziumigazgatót és felnőtt fiát (aki, mielőtt behozták, egy Erdély kastélyairól szóló könyvön dolgozott) bántalmazza: üti-rúgja az összekötözött embereket. A fiú azt kéri, inkább „lője le őket a puskájával. – Mit képzelsz, bűdös zsidó? *Huszonöt fillér egy golyó!*” (239.)¹⁴⁵ Egy meg nem nevezett többes szám első személyben beszélő narrátor számol be aprólékosan a Dunához kísérés precíz műveletéről: „Veszünk egy embert, hátrakötjük a kezét. Vékony, de erős spárgánk van. Ha valaki nagyon akar-ná, el tudná szakítani, de a csuklója bánná: a zsineg elmetélné bőrt, inat, eret. Na, most úgy van, hogy az első delikvens megkötözése után nem vágjuk el a spárgát, hanem szorosan mellé állítjuk a másodikat, és hozzákötjük, [...] ügyelve arra, hogy ezen is jó szoros legyen, és így tovább a harmadikat, a negyediket. És csak most vágjuk el a spagócat. Megvan az első sor, jöhet a második. [...]” (82.) Mentegetőzéseképpen hozzáteszi: „Lehet mondani, hogy túl strapás ez a kötözgetés, meg

¹⁴⁵ Kiemelés tőlem: V. E.

*hogy kár a sok jó spárgáér, végül is magukkal viszik a Dunába, csak hát az az igazság, hogy október-novemberbe előfordult, hogy egy-egy zsidó kilépett a sorból.*¹⁴⁶ (82.) Az egyetlen, amiért tehát az anyagi áldozat is érdemes meghozni, az a zsidók *halála*.

A vasgyáros öccsének beavatásakor is szóba kerül az alapelv, amely szerint a zsidók birtokában lévő tárgyakra sokkal nagyobb gonddal kell ügyelni, mint (egykori) tulajdonosaikra. „A Kisrenner még nem tudja, hogy első a vetkőzés. Komolyabb verés csak azután jöhet. [...] Hogy tudniillik lehet a putyerkák közt használható darab, kár összevérezni vagy elszakítani.” (173.)

„Az fáj, ha nem beszélhetek” – lejegyzés, tanúság, megtorlás

Leltárak, nyilvántartások és bizonyítékok

Az *Orgiában* az életek és ingóságok közötti fontossági sorrend szempontjából különleges jelentőséget kap az elkövetők saját használatra készített dokumentációja is. Jellemző, hogy az iratokban szigorú leltárt vezetnek a halálba küldött zsidók után maradt tárgyi értékekről, magukról az emberekről, tehát a nyilasok által elkövetett gyilkosságokról azonban nem. „Míg a másik oldalon volt, a vasgyáros nem tudhatta, mit hogyan könyvelnek a szervezetben. Pontos leltárt vesznek fel a kiűrtett lakásokban az ott maradt zsidó holmikról.” (174.) Ezzel szemben: „[n]em jegyzik fel, hány lakásra vonulnak ki, és hány lakásból visznek el embereket. A nyilasházba bevitteket nem veszik nyilvántartásba, így az sincs írásban megörökítve, hányan halnak meg a kihallgatások során.” (174–175.)

Mindazonáltal egyértelműen látszik, hogy a nyilas közeg a zsidók életének kiontására nem bünként tekint; éppen ellenkezőleg: büszkeségre okot adó cselekedetként. Ebből adódóan előfordul, hogy az elkövetők saját szakállukra dokumentálják tetteiket, akár egészen rendhagyó eszközökkel is. „Nem mindenki törődött bele a nyilvántartás hiányosságába. Egyesek, mint Mónos József, olyan fontosnak tartották emberölési tevékenységüket, hogy ragaszkodtak minden ál-

¹⁴⁶ Kiemelés tőlem: V. E.

taluk foganatosított kivégzés rögzítéséhez. Mónos hagyományos, sőt, tulajdonképpen ősi módszert követ. Késével vonást ró puskája tusába minden egyes eset után. A módszer visszahat fegyverhasználati szokásaira. Azon van, hogy többet róhasson.” (175.)

A tárgyak teljességgel felesleges felhalmozását, valamint az egykoron nagy becsben tartott eszközök rossz kezekbe kerülését szemléltetik azok a szövegrészek, amelyek leírják, hogy a hatalomtól megreszszegülő, tanulatlan nyilas ifjak milyen reflektálatlan mohósággal vetik rá magukat mindenre, ami értékesnek tűnik, akár tisztában vannak a rendeltetésükkel, akár nem. Egyik alkalommal, amikor egy rádiókereskedőt szállítanak be a központba segédeivel együtt, a nyilasok – szokásukhoz híven – felkapnak még pár kezükbe akadó holmit a fényképezőgépeket és filmfelvevőket is forgalmazó üzletből: „[a]ztán amikor a nyilasházban a többiek meglátták a Rolleiflexeket, Leicákat, Voigtländereket és a többi kincset, sokan kaptak kedvet, hogy szétnézzenek a kereskedésben. Visszamentek, és mindent elhoztak, amiről tudták, hogy mire való, és olyasmiket is, amikről nem, de feltételezték, hogy valamire még majd jó lehet.” (97.) A fényképezőgép és a fotó a holokausztemlékezet szakirodalmának alapmotívumai: a dokumentációt, az emlékeztetést, az objektív történetmondás igényét jelölik.¹⁴⁷ Az *Orgia* szarkasztikus ábrázolásmódjában a nyilasok hozzá nem értő, otromba, gőgös viszonyulásukkal éppen ezeket lehetetlenítik el. A zsidó kultúra alapjául szolgáló emlékezés és legkézenfekvőbb tárgyi lenyomata, a fotó múltó hecc lesz a hungaristák kezében. A hatalommal, amellyel rendelkeznek a tárgyi emlékezet fölött, nem élnek, csupán visszaélnék.

Az *Orgia* nyilasairól kialakult kép nem egyezik minden ponton a bevett elkövető-ábrázolásokkal, amelyeknek szereplői jellemzően a nácik. Míg utóbbiakat ördögien precíz, rendezett, az általuk fontosnak vélt adatokat aprólékosan dokumentáló elkövetőkként szokás lefesteni, Zoltán regényének nemzetiszocialistái, noha ilyeneknek igyekeznek láttatni magukat, nem feleltethetők meg maradéktalanul ennek a típusnak. Az *agilis* nyilasok viselkedésében és interakcióiban éppen azt figyelhetjük meg, amit a magyar holokausz jellegzetesség-

¹⁴⁷ A kérdésről bővebben lásd például DIDI-HUBERMAN 2003; HIRSCH 1997; SONTAG 2004; BARTHES 2000; SZÜCS 2011, 172–177.

geiben is: hirtelen, kapkodó, kaotikus, túlteljesítő, a végrehajtói pedig egyszerre szolgálalkúek és kegyetlenek. „Ami 1944-ben Magyarországon történt, az egyszerre unikum és hungarikum. Unikum, mert az itteni deportálások még a holokauszt történetében is példátlanok. Érdemes összehasonlítani más országokkal. Náci szempontból a végső megoldás a megszállt nyugaton Hollandiában, a szövetségeik közül pedig Szlovákiában volt a legsikeresebb. Hollandiában a deportálások lényegi része több mint két évig tartott. A szlovákoknál hét hónapig. Magyarországon viszont mindössze nyolc hét elég volt a vidéki zsidók elhurcolására. Tehát messze nálunk ment a leggyorsabban. Ráadásul, míg a szlovákoknál 56 ezer embert deportáltak, a hollandoknál 103 ezret, nálunk több mint 430 ezret. Egy átlagos héten a szlovákoknál 1867, Hollandiában 888 zsidót deportáltak. Nálunk viszont hetente 54 ezret szállítottak Auschwitz-Birkenauban. Olyan sokat, hogy Rudolf Höss, Auschwitz SS parancsnoka könyörgött a tempó lassításáért. [...] Hogy mi volt ebben a hungarikum? Az, hogy ehhez a példátlan náci sikerhez alig kellettek a németek. Adolf Eichmann SS-alezredes [...] talán 20 fős saját stábbal érkezett Budapestre. [...] Csakhogy ennyivel egy Szentendre méretű települést sem lehet »zsidótlantítani«, nemhogy egy egész országot. Nálunk viszont háromnegyed millió zsidó élt a német megszállás pillanatában.”¹⁴⁸

A náciak precíz feljegyzéseinek folyamatát a legalább ilyen alapos megsemmisítőmunka követi. A nemzetiszocialisták tisztában voltak vele, hogy a hatalomváltás pillanatától fogva felhasználható lesz ellenük a büszkén dokumentált leltár a deportáltak és meggyilkoltak számáról, így a háború lehetséges elvesztését megérezvén azonnal gondoskodtak róla, hogy ez ne történhessen meg. Az így kialakuló bizonyítékhány lett az egyik alapja a holokausztot vagy a haláltáborok létezését tagadó elméleteknek és ideológiáknak. A holokausztemlékezet szempontjából létfontosságú mozzanat az *Orgiában* is megjelenik; ebben a nyilasok hűen követték német feljebbvalóikat. A szovjet csapatok előretörését követően menekülőre fogja az Andrásy út 60. szám alatt berendezkedő Tizenkétker. „A Hűség Házában fellelhető pártiratokat először át akarják szállítani. Aztán kitetszik, hogy a Város-

¹⁴⁸ LACZÓ–PAPP 2020; lásd még KÁDÁR–VÁGI 2013.

ház-utcában nincs mód rendezetten tárolni. Akkor Megadja Ferenc saját hatáskörben eldönti: semmisítsék meg az egészet. Nehogy illetéktelen kezekbe kerüljön.” (261.)

Tanúskodás a Városmajorban

A holokauszttal kapcsolatos dokumentáció készítése és eltüntetése alapvető mozzanat az elkövetők tevékenységének vizsgálatakor, ám a rögzítés aktuusa még inkább létfontosságú az áldozatok szempontjából. A regénybeli Városmajor utcában fogva tartott zsidók számára nem állnak rendelkezésre írott vagy vizuális rögzítésre alkalmas eszközök. Mindazonáltal a szélsőségesen kiszolgáltatott helyzetben lévő foglyok tökéletesen érzik az emlékeztetés és a bizonyítás jelentőségét, illetve annak a veszélyét, hogy ezek híján a velük szemben elkövetett bűnök könnyű szerrel a felejtés homályába veszhetnek. A fogdán lévők így az emlékezet átörökítésének legősbibb módját alkalmazzák: a még életben lévők szóban átadják megszerzett tudásukat az újonnan érkezőknek annak reményében, hogy valamelyikük esetleg túléli a következő napokat, és hogy kínzóik, fogva tartóik és (leendő) gyilkosaik egyszer talán számonkérhetővé válnak. „Az a kis vékony nyilas a Schablauer József tanító úr!” (26.) – mondják a foglyok egymásnak az egyik nyilasról, akit korábban felismert egy (időközben meggyilkolt) volt tanítványa. Egy másik alkalommal a következő párbeszédfozlálynak lehetünk tanúi: „Két Hajgató van. Apa és fia. Az apa Lajos. A fiú nem tudom, mi. – Sajnos én se. Lehet, ezen fog múlni, hogy nem akasztják föl.” (27.)

A rögzítésre való készítés a főszereplő Rennerrel kapcsolatban is többször felmerül. Egyik gondolatfutama az ostrom alá vett város aktuális állapotának megörökítésének vágyára irányul. „November elején, amikor a Margit-híd felrobbant, gondolkozott rajta, hogy le kéne fényképezni a vízbe hajló roncsot. Találgatta, honnan készíthetné a legkifejezőbb képet. Rengeteg intéznivalója volt, annyiban maradt a dolog. Kérdés, kezébe veheti-e még a gépét. Magára csukhatja-e a sötétkamra ajtaját, és előhívhatja-e azt a tekercset?” (98.) A vasgyáros vélhetően már nem vehette a kezébe éppen azt a tekercset, ám a későbbiekben számtalanszor magára csukhatja a sötétkamra ajtaját,

ugyanis a szocialista hatalomátvétel és gyárának elvesztése után egy fényképész segédjeként kezd dolgozni.

Fotó és emlékezet összekapcsolódása explicit módon is megjelenik a regény végén. A fényképészsegéd Renner ekkor (1956 után) már Irénnel él, valamint azzal a fiúgyermekkel, aki a Városmajor utca 37. pincéjében fogant. Renner éppen fotókat hív elő a budai vízivárosi fürdőszobájukban, amikor Irén szembesíti egy régi gyanújával. Miközben apránként megjelenik a kép a fényérzékeny papíron, Irén emlékezetéből is felderengenek az emlékfoszlányok. „Renner kivesz egy fotópapírt, és a gép alá helyezi. A fia a Duna-parton, néz a lencsébe, komolyan.” (305.) A közelmúltbeli képi emléket a Duna-part köti össze Irén több mint egy évtizedes traumatikus emlékképével. „Renner a képet a hívóoldatba fekteti. – A Duna-partra kísérték. Úgy volt, hogy úsztatás lesz” – szólal meg Irén. (305.) A nő arra kíváncsi, helytálló-e az a feltételezése, miszerint Renner adta volna a nyilasok kezére azért, hogy megszabaduljon tőle. „– Néha arra gondolok, te már akkor jóba voltál az ottaniakkal. Főleg a Robival. Hogy te eldöntötted, Terézt választod. És engem úsztassanak meg.” (305.) Irén múltra vonatkozó szavai a jelenre is hatással vannak, sőt, az elbeszélés jelenében a jövő számára megőrizni kívánt emlékekre is. Amíg Renner Irént hallgatja, „észreveszi, hogy túlságosan besötétedett a fia arca. Elbambult hívás közben. Gyorsan kikapja a képet. Vizes öblítés, fixáló. – Értem. De mint tudjuk, nem lett sortűz. A páter kegyelmet adott.” (305.) A fiú arcának besötétedéséről újból eszünkbe juthat Mészöly *Filmje*, ahol a kamerát tartó elbeszélő exponálási trükkje miatt sötétedik be az Öregasszony arca: „...igyekszünk annyira élessé tenni a profilt, hogy a legkisebb hajlat is emlékezetben maradjon – majd szándékosan roszszul exponálunk. Nem lesz könnyű a kívánt eredményt elérni. Mégis törekednünk kell, hogy csak az Öregasszony alakját »égeszük« feketére: elsősorban a fejet és a mellkast (ami a portrészobrok szokásos csonkítása).”¹⁴⁹ Míg Mészölynél a feketére égetés szándékolt gesztus, az elbeszélő/filmes viszonya a tárgyhöz pedig szélsőségesen személytelen, addig Zoltán főszereplője saját fiának arcképét rongálja meg, az elbeszélés szerint véletlenül, egy olyan párbeszéd közben, amely

¹⁴⁹ Mészöly 1976, 145.

éppen a szereplő egykori, a regény szempontjából kulcsfontosságú tettének szándékoltságra kérdez rá.

Az *Orgia* nemcsak központi témájává emeli az események dokumentálásának gesztusát, hanem maga is tevékenyen hozzájárul. Zoltán Gábor alapos levéltári kutatásokon alapuló regényét az 1944–1945-ös budapesti események poétikai igényű emlékezetformáló médiumaként is olvashatjuk, amelyből a magyar történelem egy kevésbé ismert és alig tárgyalt fejezetével szembesülhet a mai magyar társadalom.

Az elkövetők nevének kimondása, ami explicit módon is megjelenik a szövegben, az egész regény morális tétje. A szerző utószavában a következőket olvashatjuk: „A hungaristák szántsándékkal súlyos megszegyenítésnek tették ki áldozataikat. Ráébredtem, nem szabad, hogy a szegyenben az én munkám által ismételten megmerüljenek. Ezért az áldozatok eredeti neve ebben a szövegben nem fordul elő. Az elkövetők esetében kevésbé voltam aggályos. Velük kapcsolatban azt is le kell szögezni, hogy tetteik teljes körű összefoglalása közel sem található meg a könyvben. Levéltárak sok ezer oldalnyi idevonatkozó iratanyaga őrzi a neveket és a hozzájuk kapcsolódó eseményeket. A tettesek egy részének van arca és van neve. Lehet tudni, hol dolgoztak, mely házakban éltek.” (311.) Az *Orgia* így bizonyos értelemben *fordított emlékművé* válik; nem egytől egyig, nevük alapján tekint végig az áldozatokon, mint a neveket végtelennek tűnő felületeken sorjázó holokausztmemlékművek, az irodalmi példák közül pedig Daša Drndić *Sonnenschein* című dokumentumregénye, amelynek közepén a holokauszt során meggyilkolt, több mint 9000 olasz zsidó nevét olvassuk felsorolva¹⁵⁰ vagy Charlotte Delbo – Marczisovszky Anna által *Memorbuch*ként aposztrofált¹⁵¹ – tanúságtétele, amelyben az 1943. január 24-i, női ellenállókat szállító auschwitzi transzport 230 deportáltjának neveit olvashatjuk alfabetikus sorrendben, rövid életrajzzal kiegészítve.¹⁵² Luba Jurgenson szerint Delbo könyve ezzel a gesztussal „a cselekvés mezejére lép, »síremléket biztosít a névtelen holtaknak«”.¹⁵³ Zoltánnál – rendhagyó módon – éppen arra irányul a figyelem, kik

¹⁵⁰ DRNDIĆ 2010, 149–255.

¹⁵¹ MARCZISOVSZKY 2015, 317–318.

¹⁵² DELBO 1965.

¹⁵³ JURGENSON 2003, 342. – Idézi MARCZISOVSZKY 2021, 437.

voltak, akik mindezt megtették az áldozatokkal. Az *Orgiában* a magyarázó utószó nélkül is feltűnő a különbség, hogy míg a nyilasok teljes nevükkel szerepelnek, a fogva tartott, meggyilkolt zsidókat legfeljebb keresztnévvel aposztrofálja az elbeszélő. Az elkövetők és áldozatok határmezsgyéjén álló főszereplőnek, Rennernek csupán vezetékeve van a regényben.¹⁵⁴

Az elbeszélés még egy darabig követi Renner sorsát a német hadsereg kivonulása utáni időszakban, jöllehet, szüksézáva. Nem tudjuk meg, miért engedte el őt az Andrassy út 60.-ból az a bizonyos Péter nevű szabó,¹⁵⁵ csupán annyit közöl a narrátor, hogy: „Akit a kommunisták meg akartak menteni, az megmenekül. Renner kiszabadul.” (303.) Ezután: „Kevéssel később Irénnel és a kisfiával együtt kitelepítik Budapestről, mint kapitalistát.” (303.) A (volt) vasgyáros tehát mind földrajzi, mind szimbolikus értelemben a saját terén kívülre kerül. Megtudjuk azt is, nem az önnön erkölcsi tisztaságára kényesen ügyelő Renner az egyetlen, aki jelentősebb retorzió nélkül megússza a szovjet hatalomátvételt.¹⁵⁶ „A környéken [...] számos régi nyilas él. Nem telik el hónap, hogy ne futna össze valamelyikkel. Egyesek úgy tesznek, mintha nem ismernék meg. Mások barátságosan köszöntik, sőt, még a kedves neje után sem mulasztanak el érdeklődni.” (304.)

¹⁵⁴ A név pedig nem egyezik a létező személyével, akiről mintázta figurát a szerző. (Lásd CSONTOS 2016: „A keresztnévét az ember elveszti akkor, amikor beviszik. Annak a valóságos figurának, akinek sorsa megragadott, nem Renner volt az igazi neve. Mivel szerintem ő alapvetően áldozat.”) A személyt, akiről Rennert vélhetően mintázza az *Orgia*, valójában Brunner Oszkárnak hívták, öccsét pedig Brunner Tivadarnak: <https://archives.hungaricana.hu/hu/lear/Kozjegyzoi/3251/?list=eyJxdWVyeSI6ICJEQj0oXCJLT1pKRUdZWk9JXCipIn0, hozzáférés: 2021. július 20.>

¹⁵⁵ Péter Gábor (1906–1993): kommunista politikus, az ÁVH vezetője 1945 és 1953 között.

¹⁵⁶ Amikor a nyilasok menekülőre fogják, a következő párbeszéd hangzik el Robi és Renner között: „– Nyilasok vagyunk. Csináltunk ezt-azt az utóbbi időben. Rossz pontokat szereztünk. – *Én nem.* [– mondja Renner] – Biztos? Bokor Dénesnek alapelve, hogy mindenki benne legyen. Olyan testvér nincs itt egy se, aki sosem volt útszátáson. Meg aki nem kapott zsidó holmit. Mindenkinek le kell feketedni. És nem elég egyszer.” (290.) – Kiemelés tőlem, V. E.

A dokumentumregényből így kiolvasható volna egy olyan narratíva, amely szerint a nyilasok bűneit nem kérte számon az állam 1945 után. Ez a történetelbeszélés természetesen referenciálisan nem állná meg a helyét. Vági Zoltán a német SS-tisztek számonkérésével hasonlítja össze a magyar főbűnösöket: „[a]z auschwitzi SS-ek 75-80 százaléka [...] megúsza. [...] a főbűnösök többsége nálunk bíróság elé került. Majdnem kétszáz embert végeztek ki, köztük több korábbi miniszterelnököt, Imrédyt, Bárdossyt, Sztójajt és Szálasit is. Felakasztották a belügyi vezetést, Endrét, Bakyt és Jaross minisztert. A deportálásokat koordináló Ferenczy László csendőr alezredes is bitófára került. A kollaboráns és a nyilas kormány számos tagja kapott halálbüntetést, vagy súlyos börtönítéletet. A magyar Gestapót vezető Hain Pétert, a nyilas gyilkosok közül Kun pátert is kivégezték.”¹⁵⁷ Randolp R. Braham a következőt írja a magyar népbíróságok működéséről a nyilasok vonatkozásában: „Budapesten sokszor ítéleztek a főváros felszabadítása előtti három hónapon keresztül terrorizáló nyilas bandák tagjai felett is. A zsidók ellen elkövetett rettenetes bűnökkel vádoltak között volt Bokor Dénes, akit 1500 zsidó kínzásával és megölésével vádoltak, Kun András minorita szerzetes, aki több mint 500 zsidó kivégzéséért volt felelős, Traum János, Mónos József, Katona Péter Pál, és Kovács Endre, mindegyikük zsidók százainak haláláért felelt.”¹⁵⁸ Braham felsorolásából több név is megegyezik az *Orgiában* közelről megismert tizenkétkeres elkövetőkével.¹⁵⁹ Az *Orgia* folytatásaként is olvasható *Ólomszívben* már nagyobb szerepet kap a nyilasok felelősségre vonása (vagy éppen annak elmaradása), ugyanis a regény mindenkori szemtanújaként működő ólomkatona detektívek mellé szegődve részt vesz számos kihallgatáson és népbírósági peren is.

Tanúságtétel az *Orgiában*

A klasszikus holokausztirodalom elsődleges műfaja a tanúságtétel. Egyszerre van benne jelen a dokumentálás, a hitelesítés és az alkotás aktuusa. Shoshana Felman így ír róla Dori Laub pszichiáterrel közös,

¹⁵⁷ LACZÓ–PAPP 2020.

¹⁵⁸ BRAHAM 1997, 1269.

¹⁵⁹ A magyar főbűnösök tárgyalásairól bővebben lásd KISANTAL 2020b.

Testimony című könyvében: „...a tanúságtétel egy történetekkel túlterhelt memória darabkáiból áll. Történetekkel, melyek nem tudtak megértésként vagy emlékezetként leüledni. Olyan cselekvésekről van szó, amelyek nem képesek tudássá szerveződni vagy maradéktalanul beolvadni a megismerésbe, eseményekről, melyek túllépik referenciáink határait.¹⁶⁰ [...] A tanúságtételben a nyelv fejlődésben és kísérleti fázisban van. Nem tételezi magát a végső következtetés, az ítélet vagy az áttetsző tudás birtokosaként. A tanúságtétel inkább diskurzív *gyakorlat*, szemben a színtiszta elmélettel.”¹⁶¹

Kékesi Zoltán kifejti, hogy „a túlélői tanúságtételen alapuló emlékezeti kultúra – abban a formában, ahogyan ma ismerjük – lényegében a hetvenes évek végétől jött létre a nyugati országokban”.¹⁶² Ennek oka pedig az, hogy „a nyugati országokban letelepült túlélők ekkor magukra tudták öltetni a túlélő és a tanú új szociális identitását, amely az Eichmann-per során kezdett megformálódni”.¹⁶³

A kortárs műalkotások – olvashatjuk Felman és Laub könyvében – „gyakran használják fel a tanúságtételt mind a mű témájaként, mind az irodalmi közvetítés médiumaként”.¹⁶⁴ A tanúságtevés gesztusa az *Orgiában* is megjelenik. Hasonlóan a *Minden világgal*ban olvasható, a hallgatás falát áttörő vallomásokhoz, itt is a regény egyik központi helyén hangzik el egy fontos szereplő, (Rennerné) Teréz beszámolója az átélt traumatikus eseménysorról. Hallgatósága, a velük együtt foglyul ejtett, Klári nevű festőnő húga,¹⁶⁵ aki csupán a nővére iránti érdeklődés miatt fordult Terézhez, láthatóan nem áll készen arra, hogy szembesüljön beszélgetőtársa közelmúltban megesett élményeivel. Amint egyértelművé válik számára: Teréz arra készül, hogy személyes tanúságot tegyen, valószínűsíthetően az események után először, viz-

¹⁶⁰ FELMAN–LAUB 1992, 5. – Saját fordítás: V. E.

¹⁶¹ Uo. – Kiemelések az eredetiben, saját fordítás: V. E.

¹⁶² KÉKESI 2011, 9.

¹⁶³ FELMAN–LAUB 1992, 10. Az Eichmann-perről lásd ARENDT 2000.

¹⁶⁴ FELMAN–LAUB 1992, 5.

¹⁶⁵ Az itt mellékszereplőként említett Klári nevű festőnő válik az *Ólomszív* (egyik) főszereplőjévé: ő a tömegsírba lőtt Hidassyné, akinek a feljelentője után nyomoz Ólom és – amíg még életben van – Tamás. Az utóbbi regényben éppen a hús (Anni) sorsa marad rejtély egészen az utolsó oldalakig.

szakozni kezd, és megpróbálja eltántorítani a céljától. Kezdetben arra hivatkozik, hogy a túlélő számára jelenthet túlságosan nagy megpróbáltatást, ha felszakítja a lelki sebeit, később azonban beismeri, hogy neki magának lenne nehezen elviselhető, ha arra kényszerítenék, hogy szembesüljön a közvetlen közelükben nemrégiben történt, ám szinte egyáltalán nem tárgyalt mészárlásokkal, amelyeknek vélhetően a nővére és az ő kisfia is áldozatul esett.¹⁶⁶ „– Jól van, nem kell, hogy elmondja. – Maga jött ide azzal, hogy... – Én, de már nem akarom! Meggondoltam magam. Látom, milyen súlyosan megsérült. Fárasztja a beszéd. Sőt, fáj. – Az fáj, ha nem beszélhetek. – Jól van. Értse meg... Nem szeretném! – Mindjárt túl leszel rajta!” (301.) Teréz utolsó megszólalásában már – az előbbiekkal ellentétben – tegezi a partnerét. Ezzel a kommunikációs gesztussal egyrészt bizalmasaként kezdi kezelni a fiatal nőt (akinek ugyanakkor egyértelműen nincs ínyére ez a hirtelen jött bizalmasság), másrészt pedig hierarchiát állít fel ketjük között, amelyben ő, a tanú autoritásával felruházott és az információk birtokában lévő személy irányítja a beszédhelyzetet, a fültanú pedig neki kiszolgáltatottá és egyben az ő lekötelezettjévé válik. A felszólítás (a *zeugma* retorikai alakzatának segítségével) átkötésként is szolgál a vallomás kezdetéhez: „– Mindjárt túl leszel rajta! Nekem is azt mondja az a nyilas. Elkap, a hajamnál fogva vonszol.” (301.)

Teréz beszámolója az olvasó számára is információforrás. A cselekmény során többször halottnak hitt Teréz a regény egy pontján teljesen eltűnik a főszereplő Renner tekintete elől. A vasgyáros a gettó felszabadítása után elmondja a szeretőjének, Irénnek, hogy „feleségét Karácsonykor a Városmajorban kivégezték, és hogy eltűnt a gödörből. Nem kevésbé rejtelmesen, mint Jézus a sírkamrából. Többet nem tudnak róla.” (295.) Az elbeszélő – Rennerrel ellentétben – tudja, hová kerül a tetőtől talpig befáslizott Teréz, miután a nyilasok a főhadiszállás kertjében tömegsírba lőtték: a Maros utcai zsidó kórház erőszakos kiürítésekor feltűnik mint fekvőbeteg, akinek csak azért kegyelmeznek meg a nyilasok, mert úgy látják, már nincs sok hátra neki. Azt azonban csak a nő tanúságtételéből tudjuk meg, hogy is került oda: „Tudom, mi lesz, mert már előttem két turnust felvittek. [...] Nem is

¹⁶⁶ Az *Ólomszív*ből megtudjuk, hogy valóban így történt: Klára és Tamás ebben a karácsonyi esti tömeggyilkosságban vesztik életüket.

tudom, el akarok szaladni. De mögöttem egy gödör. Úgy megtántorodok. Akkor kapom a lövést. [...] Elájulok. Ott lenn, a gödörben jön vissza a világ. [...] Már akkor fáj az arcom, csak távolról se úgy, mint később. Ha úgy fájna, nem is tudom, visszamászok, és jelentkezek, hogy kérek még egy golyót. [...] Már nem hallok a lövéseket. Fehér, nagy téli csend. Alattam ott a Klári. Mellette a Tomi. [...] Nem mozdul egyik se. Kimászok a gödörből. Nem a ház, hanem a kert lenti része felé. Akkor épp nincs ott senki. A következő turnusért mennek vissza a nyilasok. [...] Átérek egy másik kertbe. [...] Alul valami kis ház, melléképület egy villa mellett. Bemegyek. Öreg kertész ül az asztalnál, meg egy rendőr. Leültetnek. [...] A kertész ott tartana, de a rendőr azt mondja, inkább ne, veszélyes. Nekem is jobb, ha kórházba jutok [...]. Hátralé ment be a golyó a fejemen, és elől ki, a számon. Fogakat kiütve! Akkor átkísérnek a Szent János Szanatóriumba. Azt mondják, műtét. [...] Egy bábu a fejem. Gézen át üvöltök. Nem bírják elviselni. Spórolás megy a morfinnal. Nekem nem jut. Azt mondják, elég belőlem, és átdeponálnak a marosutcai zsidó kórházba. Hiába ordítom, hogy keresztény vagyok. Ott ordítok tovább. Azok végig úgy vannak vele, hogy az orosz behatolásnál sérültem meg. Egy szerencsétlen, esztét veszített keresztény asszony.” (301–302.)

Teréz monológja több stílusjegyében egyezik a valós tanúságtételével. Elbeszélése végig jelen idejű, mintha csak a kimondás pillanatában újraélné a történeteket. A mondatok asszociatívák, sűrűek és rövidek – ez utóbbit a beszélő fizikai állapota is indokolja, ugyanis az arcán súlyosan megsérült nőnek minden szó megformálása fájdalmat okoz. „Nehezebbre esik a beszéd, mégis forszírozza. Úgy érzi, ha mindig hallgat, nemcsak a sebei forrnak össze, összeszűk a szája” – jegyzi meg néhány oldallal korábban a narrátor. (298.) A „nem is tudom” szókapcsolat ismétlődése az előbeszéd-szerűségre érzését kelti, illetve a most először elhangzó történet nyers jellegére utal. A szoros kronológiába rendezés nem feltétlenül a műfaj sajátja, Teréz vallomása mégis lineáris idő szerint szerveződik, leszámítva egy előreutalást („Már akkor fáj az arcom, csak távolról se úgy, mint később”). Ennek oka lehet a nőnek osztályrészül jutó magányos hallgatás, amely során vélhetően számtalanszor újrájátszotta gondolatban a történeteket. A narratíva vallomássá válásához már csupán a kimondás és a hallgatóság hiányzott.

„Most már, hogy mindent hallott, akár távozhatna a festőnő húga. De nem bír felállni.” (302.) – veszi át a szót Teréz szólama után az elbeszélő. A lány, miután a tanúságtétel meghallgatását nem tudta elkerülni, újabb hárításba kezd. Kiragad Teréz sűrű szövegéből egy motívumot, és abba kapaszkodva próbál amellet érvelni, hogy nővére és unokaöccse esetleg mégis életben lehetnek: mivel sötét volt, Teréz lehet, hogy rosszul látta, hogy Klári és Tomi fekszenek a holttestek között. A hitetlenség és a távolításra irányuló kísérletek jól példázzák a tanúságtételek első hallgatóságának kezdeti reakcióit.

A IV. fejezet összegzése

Zoltán Gábor *Orgia* című dokumentumregénye a tér emlékezetén keresztül ábrázolja (lokalizálja) a magyar holokauszt egyik legkirívóbb, ám ritkán tárgyalt állomását, a XII. kerületi nyilasok tevékenységét 1944 és 1945 telén. Azzal, hogy a narráció az áldozatok nézőpontja helyett az elkövetőket rekonstruálja, egyrészt a tettesek perspektíváját ábrázolni kívánó kortárs irodalmi irányhoz kapcsolódik, másrészt pedig a lokális felelősség kérdésére és a tanúk szerepére fekteti a hangsúlyt. A főszereplő Renner egyszerre van jelen áldozatként, tettesként és embermentőként, így az ő személyén keresztül mindhárom oldal megjeleníthető: a térszomszédok legkülönbözőbb tagjainak nézőpontjai. Az *Orgia* nem csupán irodalmi alkotásként, de emlékezetpolitikai állításként, szöveges emlékműként is olvasható. Budapest utcái és a várost átszelő Duna jóformán szereplői státuszt kapnak a regényben; generációkon átívelően örökölik tovább az ott történetek emlékezetét, akár még erőteljesebben, mint a családi legendárium vagy a precíz dokumentáció. A regényben megjelennek a holokausztemlékezet irodalmának leggyakoribb témái és gyakorlatai, például a dokumentáció gesztusa mind az áldozatok, mind az elkövetők részéről, vagy a tanúságtétel műfaja. A nyilas közeg precíz ábrázolásával Zoltán szociológiai-eszmetörténeti kontextusba helyezi a korabeli antiszemitizmust és a magyarországi politikai eseményeket. Tanulságosan rávilágít a hungaristák nyelvkisajátító, vallás- és ideológiatorzító gyakorlataira, valamint retorikájuk sajátosságaira. Az *Orgia* a felelősségvárás tápta-

lajául szolgáló „mitikus messzeségérzetet”¹⁶⁷ számolja fel azért, hogy „kínos közelségbe”¹⁶⁸ hozza a jól ismert budapesti utcákon magyarok által magyarok ellen elkövetett bűnöket. A regény térbeli lehorgonyozottsága és lokális fókusza hiánypótló szemponttal egészíti ki az Amerika-központúvá vált kortárs holokausztemlékezeti diskurzust és utógenerációs irodalmat.

Összefoglalás

A kötetben elemzett regények és az irodalmi, kulturális, társadalmi kontextusuk alapos vizsgálata arra enged következtetni, hogy nem az Amerika-központú holokausztdiskurzus elméletei alapján, hanem a távolságok és közelségek pontos feltérképezése által tehetünk érvényes állításokat a magyar holokausztemlékezet-irodalomról, valamint az észak-amerikai és a kelet-európai holokausztdiskurzus különbségeiről. Ezek a távolságok a következőképpen foglalhatók össze:

A holokauszt eseménye után eltelt évtizedek miatt kialakuló időbeli távolság közös adottság a kortárs holokausztemlékezet-irodalom minden alkotója számára, így az ott-nem-lét tapasztalata, a szemtanúi autenticitás hiánya és a többszörös közvetettség problémája minden olyan mű kapcsán felmerül, amely a holokauszt emlékezetét kívánja valamilyen formában tárgyalni.

A térbeli távolság markánsan meghatározza a posztmigráns közegek, köztük a domináns észak-amerikai kultúra holokausztemlékezet-narratíváit. (Ezeket a narratívákat tekinti az Amerika-centrumú tudományos diskurzus globális vagy transznacionális irányoknak.) A földrajzi távolság és a kulturális közegváltás miatt a soá helyszínéül szolgáló Kelet-Európa távoliként és idegenként, a múlt képviselőjeként tűnik fel, a holokauszt pedig nem a történeti kontextusában lesz elbeszélhető, hanem időn, téren és történelmen kívüli, szimbolikus eseményként. A másod- vagy harmadgenerációs túlélők ezekben a térségekben másod- vagy harmadgenerációs bevándorlók is egyben, így műveikben az ehhez kapcsolódó témák: a nyelvváltás, a nyelvi ke-

¹⁶⁷ Vági Zoltán szavaival: LACZÓ–PAPP 2020.

¹⁶⁸ Szűcs Teri megfogalmazásában: Szűcs 2016.

veredés, a kultúrák közti közvetítés, az óhazáról hallott történetek és mítoszok, valamint a különös formákat öltő kelet-európai identitáskonstrukciók is központi szerepet kapnak. Bernice Eisenstein és Jonathan Safran Foer fentebb elemzett műveiben mindez látványosan kirajzolódik.

A Közép-Kelet-Európában született holokausztemlékezet-szövegeknek éppen a közelség tapasztalatával kell elszámolniuk, amely magával vonja a társadalmi felelősségnek és a tér emlékezetének a kérdéseit – erre a magyar irodalomból Zoltán Gábor *Orgia*-tetralógiája a példa. A soá egykori helyszínein vagy azok közelében született írások sokkal inkább folyamatában, a 20. század kontextusában vizsgálják az eseményeket. A magyarországi holokausztemlékezet-regények visszatérő témái között így a második világháború egyéb eseményei, például Budapest ostroma, valamint az azt követő időszak: az államszocializmus évtizedei és a rendszer jellegeből fakadó – a korszakról utólagosan író alkotókat sokszor találékony formai megoldásokra is ösztönző – elhallgatáspolitikát köszönnek vissza. Az adott közép-kelet-európai ország kultúrájának és nyelvének ismerete ezekben a művekben magától értetődő – ez is a közelség egyik megnyilvánulása, amely az óhazát hátrahagyó posztmigráns narratívákkal való összevetés során válik láthatóvá.

A zsidó valláshoz, kultúrához és identitáshoz fűződő viszonyra is tudunk a távolság–közelség viszonyrendszerén belül tekinteni. Az észak-amerikai diskurzust leginkább a zsidósághoz való közelség jellemzi, ezért válik lehetővé, hogy az ott születő holokausztemlékezet-irodalmat a zsidó amerikai irodalom kategóriájába sorolják. A zsidó hagyományok Jonathan Safran Foer, Michael Chabon, Nicole Krauss, Nathan Englander és Shalom Auslander regényeiben a családok mindennapjainak magától értetődő részeként köszönnek vissza. A zsidó identitás az Észak-Amerikába vándoroltak és leszármazottaik számára jellegzetesen összeolvad a kelet-európai örökséggel, identitással, kultúrával.

A magyar irodalmi holokausztemlékezet-diskurzust sokkal inkább a zsidóságtól való távolság jellemzi, kezdve azzal, hogy a szerzők zsidó származását firtatni illetlenségnek vagy egyenesen provokációnak számít, egészen odáig, hogy amikor Németh Gábor, Borbély Szilárd vagy Márton László regényeiben megjelenik a zsidóság, akkor annak

a megfoghatatlanságára, definiálhatatlanságára és baljós titokzatosságára irányítják a figyelmet. (Hasonló baljós titokzatosságot vélhetünk felfedezni az amerikai regények Kelet-Európa-képében.)

Részben a zsidósághoz fűződő problémátlanabb viszony lehet az oka annak, hogy az észak-amerikai narratívákból egyértelműen kiderül, a szerzőknek/elbeszélőknek milyen családi kötődése van a holokauszt túlélőihez vagy áldozataikhoz. Ennek alapján könnyű szerrel azonosíthatók a holokauszt utáni második, harmadik, negyedik generációk. Ez a vér szerinti leszármazást alapul vevő generációfelosztás uralja a nemzetközi holokausztstudományt, és ez az a pont, amely a leginkább megnehezíti a magyar irodalom tárgyalását az immár általánossá vált elméleti keretben. Közép-Kelet-Európában ugyanis – ahogy az első fejezet nyugtalanító címe is utal rá – nem a vér, hanem a tér öröksége áll rendelkezésre. A holokauszt tárgyaláskor gyakran azt láthatjuk, hogy az elsődleges emlékezetközösség a magyar diskurzusban nem a család, hanem egyéb mikroközösségek: falvak, szomszédságok vagy iskolai osztályok, és gyakran felmerül a saját társadalmunk, nemzetünk viszonya a történetekhez. Ezért alkalmasabb a nemzedéki felosztás tárgyalásakor a családi helyett a történeti korszakolás: észszerűbb a második világháború alatt, a Rákosi-korszakban, a Kádár-korszakban, a rendszerváltás után születettekről beszélni, mint körülményesen utánajárni, ki hogyan érintett a holokauszt eseményeiben. Emellett bevezettem a térközösség fogalmát, amely az egy térben élni kényszerülő lakosok csoportjára kínál leíró, értéksemleges megnevezést: azokat fogja egybe, akik a közös tér tapasztalatán osztoznak, akár generációkon átívelően.

Monográfiám nem átfogó, minden fontos térséget számba vevő elemzés a kortárs holokausztemlékezet-irodalomról, csupán a Kelet-Európából Észak-Amerikába vándorolt diskurzust és az annak „hűlt helyén” kialakult, a dominánstól eltérő, ám igencsak figyelemre méltó irodalmi és emlékezetpolitikai irányokat kísérelte meg feltérképezni, és különbözőségüket láthatóvá, terminológiailag tárgyalhatóvá tenni. Ahhoz, hogy teljesebb képet kapjunk a témáról, további távolságok megtételére van szükség, mindenekelőtt az izraeli és a nyugat-európai, elsősorban német holokausztemlékezet mai alakzatainak vizsgálatával.

IRODALOMJEGYZÉK

AARONS 2019

AARONS, Victoria, *Holocaust Graphic Narratives: Generation, Trauma, and Memory*, New Brunswick – London, Rutgers University Press, 2019.

ADAMS 2011

ADAMS, Jenni, *Magic Realism in Holocaust Literature: Troping the Traumatic Real*, London, Palgrave Macmillan, 2011.

ALÉCHEM 1973

ALÉCHEM, Sólem, *Tóbiás, a tejesember*, ford. (oroszról) BRODSZKY Erzsébet, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973.

ALEXANDER 2012

ALEXANDER, Jeffrey C., *Trauma. A Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 2012.

AMIAN 2008

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

AMIS 2014

AMIS, Martin, *Zone of Interest*, London, Jonathan Cape, 2014.

APPADURAI 1996

APPADURAI, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

APPELFELD 2005

APPELFELD, Aharon, *Egy élet története*, ford. STÖCKL Judit, Budapest, Park Könyvkiadó, 2005.

ARENDT 2000

ARENDT, Hannah, *Eichmann Jeruzsálemben: Tudósítás a gonosz banalitásáról*, ford. MESÉS Péter, Budapest, Osiris Kiadó, 2000.

ASSMANN 2014

ASSMANN, Aleida, A holokauszt – globális emlékezet? Egy új emlékezetközösség kiterjedtsége és korlátai, ford. GYURIS Kata, in *Transznacionális politika* 2014, 167–183.

ASSMANN 2016

ASSMANN, Aleida, *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában: Beavatkozás*, ford. HUSZÁR Ágnes, Budapest, Múlt és Jövő Kiadó, 2016.

ASSMANN 1999

ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, ford. HIDAS Zoltán, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1999.

AUSLANDER 2005

AUSLANDER, Shalom, *Beware of God*, New York, Simon & Schuster, 2005.

AUSLANDER 2007

AUSLANDER, Shalom, *Foreskin's Lament: A Memoir*, New York, Riverhead, 2007.

AUSLANDER 2012

AUSLANDER, Shalom, *Hope: A Tragedy*, New York, Riverhead Books, 2012.

BAHTYIN 1976a

BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, Dosztojevszkij poétikájának problémái, ford. KÖNCZÖL Csaba, in Uő, *A szó esztétikája*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1976, 29–147.

BAHTYIN 1976b

BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, A tér és az idő a regényben, ford. KÖNCZÖL Csaba, in Uő, *A szó esztétikája*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1976, 257–302.

BALOGH 2021

BALOGH Róbert, Erőszak és ravasz terek, *Mérce*, 2020. augusztus 1., hozzáférés: 2021. február 5., <https://merce.hu/2020/08/01/eroszak-es-ravasz-terek/>.

BARTHES 2000

BARTHES, Roland, *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000.

BASCH – GLICK SCHILLER – SZANTON BLANC 1994

BASCH, Linda – GLICK SCHILLER, Nina – SZANTON BLANC, Cristina szerk., *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*, New York, Gordon and Breach, 1994.

BATTHYANY 2016

BATTHYANY, Sacha, *És nekem mi közöm ehhez*, ford. BLASCHTIK Éva, Budapest, Helikon Kiadó, 2016.

BAZSÁNYI 2016

BAZSÁNYI Sándor, Antropológiai orgia – ideológiai piac: Zoltán Gábor – *Orgia*, Závada Pál – *Egy piaci nap*, *Műút*, 61. évf., 58. sz., 2016, 65–69.

Bevésett nevek 2015

Bevésett nevek: Emlékek nélkül emlékezni, szerk. KÁLLAY Eszter, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2015.

BIALIK 1988

BIALIK, Hayim Nachman, In the City of Slaughter, in *The Literature of Destruction: Jewish Responses to Catastrophe*, szerk. David G. ROSKIES, Philadelphia, Jewish Publication Society, 1988, 160–168.

BOLLOBÁS 2005

BOLLOBÁS Enikő, *Az amerikai irodalom története*, Budapest, Osiris Kiadó, 2005.

BOLLOBÁS 2015

BOLLOBÁS Enikő, *Az amerikai irodalom rövid története*, Budapest, Osiris Kiadó, 2015.

BORBÉLY 2013

BORBÉLY Szilárd, *Nincstelenség*, Budapest–Pozsony, Kalligram Kiadó, 2013.

BORGULA é. n.

BORGULA András, *Bemutakozás*, <https://www.golemszinhaz.hu/a-golem/bemutakozas>, hozzáférés: 2021. augusztus 19.

BORHI 2021

BORHI László, *Sortűz a Ritz előtt: Nyilasteror Budapesten, 1944–1945*, *Élet és Irodalom*, 2021. március 5., 8–9.

BRAHAM 1997

BRAHAM, Randolph L., *A népiértés politikája: a holocaust Magyarországon*, 2., bőv. és átdolg. kiadás, ford. ZALA Tamás et al., Budapest, Belvárosi Könyvkiadó, 1997.

BRAHAM 2000

BRAHAM, Randolph L., *Magyarország keresztény egyházai és a holocaust*, ford. FÉLIX Pál, *Múlt és Jövő*, Új folyam, XI. évf., 3–4. sz. 2000, 43–61.

BRAHAM 2015

BRAHAM, Randolph L., *A népiértés politikája: A holocaust Magyarországon*, ford. ZALA Tamás – BERÉNYI GÁBOR – SZ. KISS Csaba – GARAI Attila – SERES Iván – HERNÁDI Miklós, 3., bőv. kiadás, Budapest, Park Kiadó, 2015, I–II. kötet.

Breaking Crystal 1998

Breaking Crystal: Writing and Memory After Auschwitz, szerk. Efraim SICHEN, Champaign, IL, University of Illinois Press, 1998.

BULGAKOV 1969

BULGAKOV, Mihail, *A Mester és Margarita*, ford. SZÖLLŐSY Klára, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1969.

CELAN 1920

CELAN, Paul, *Ástak*, ford. HAJNAL Gábor, hozzáférés: 2019. június 11., http://www.magyarulbabelben.net/works/de/Celan,_Paul-1920/Es_war_Erde_in_ihnen?interfaceLang=en.

CHABON 2007

CHABON, Michael, *The Yiddish Policemen's Union*, New York, Harper Collins, 2007.

CHABON 2012

CHABON, Michael, *Jiddis rendőrök szövetsége*, ford. M. NAGY MIKLÓS, Budapest, Cartaphilus Kiadó, 2012.

CHABON 2017

CHABON, Michael, *Ragyog a Hold*, ford. PÉK Zoltán, Budapest, 21. Század Kiadó, 2017.

CHABON 2019

CHABON, Michael, *Kavalier és Clay bámulatos kalandjai*, ford. SOPRONI András, Budapest, 21. Század Kiadó, 2019.

CHUTE 2016

CHUTE, Hillary L., Maus's Archival Images and the Postwar Comics Field, in Uő, *Disaster Drawn*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2016, 153–196.

CSERES 1964

CSERES Tibor, *Hideg napok*, Budapest, Magvető Kiadó, 1964.

CSONKA 2015

CSONKA Laura, Egy minorita szerzetes a nyilasok szolgálatában: Kun András élete, *Múlt és Jövő*, 76. évf., 4. sz., 2015, 89–101.

CSONKA–Csősz 2017a

CSONKA, Laura – Csősz, László, Murdered on the Verge of Survival: Massacres in the Last Days of the Siege of Budapest, 1945. Part I: First-Hand Accounts, *EHRI Document Blog*, 2017. február 8., hozzáférés: 2021. június 5., <https://blog.ehri-project.eu/2017/02/08/murdered-on-the-verge-of-survivalmassacres-in-the-last-days-of-the-siege-of-budapest-1945/>.

CSONKA–Csősz 2017b

CSONKA, Laura – Csősz, László, Murdered on the Verge of Survival: Massacres in the Last Days of the Siege of Budapest, 1945. Part II: The Profile of the Perpetrators, *EHRI Document Blog*, 2017. július 5., hozzáférés: 2021. június 5., <https://blog.ehri-project.eu/2017/07/05/murdered-on-the-verge-of-survival-massacres-in-the-last-days-of-the-siege-of-budapest-1945-part-ii/>.

CSONTOS 2016

CSONTOS Erika, Géppisztoly és mandolin: Beszélgetés Zoltán Gáborral, *Litera*, 2016. december 26., hozzáférés: 2021. február 5., <https://litera.hu/magazin/interju/geppisztoly-es-mandolin-beszelgetes-zoltan-gaborral.html>

DE CERTEAU 1990

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien: 1. arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, 1990.

DEÁK 1998

DEÁK István, Elnyomás vagy megtorlás? Háborús bűnösök pereit a második világháború utáni Magyarországon, 2000, 10. évf., 3. sz. 1998, 6–10.

DEKOVEN EZRAHI 1980

DEKOVEN EZRAHI, Sidra, *By Words Alone: The Holocaust in Literature*, Chicago–London, The University of Chicago Press, 1980.

DELBO 1965

DELBO, Charlotte, *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

DÉRY 1976

DÉRY Tibor, A tanúk, in Uő, *Színház*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976, 223–324.

DÉRY 2013

DÉRY Tibor, Anna néni, in Uő, *Atvilági játékok*, Budapest, Fapadoskonyv.hu, 2013, 6–80. (e-könyv)

DIDI-HUBERMAN 2003

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN 2016

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Túl a feketén*, ford. FORGÁCH András, Budapest, Jelenkor Kiadó, 2016.

DRAGOMÁN 2014

DRAGOMÁN György, *Máglya*, Budapest, Magvető Kiadó, 2014.

DRNDIĆ 2010

DRNDIĆ, Daša, *Sonnenschein, ford.* RADICS Viktória, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2010.

DWORK – VAN PELT 1994

DWORK, Debórah – VAN PELT, Jan, Reclaiming Auschwitz, in *Holocaust Remembrance: The Shape of Memory*, szerk. Geoffrey HARTMAN, Cambridge, Basil Blackwell, 1994, 232–251.

EAGLESTONE 2008

EAGLESTONE, Robert, „Working through” and „awkward poetics” in Second Generation Poetry: Lily Brett, Anne Michaels, Raymond Federman, *Critical Survey*, 20. évf., 2. sz. 2008, 18–30.

EISENSTEIN 2006

EISENSTEIN, Bernice, *I Was a Child of Holocaust Survivors*, Toronto, McClelland & Stewart, 2006.

EISENSTEIN–MICHAELS 2013

EISENSTEIN, Bernice – MICHAELS, Anne, *Correspondences: A Poem and Portraits*, New York, Knopf Doubleday, 2013.

EMBER 2001

EMBER Mária, *2000-ben fogunk még élni?*, Budapest, Múlt és Jövő Kiadó, 2001.

ENGLANDER 1999

ENGLANDER, Nathan, *For the Relief of Unbearable Urges*, New York, Knopf, 1999.

ENGLANDER 2012

ENGLANDER, Nathan, *What We Talk About When We Talk About Anne Frank*, New York, Knopf, 2012.

ENGLANDER 2019

ENGLANDER, Nathan, *Kaddish.com*, New York, Alfred A. Knopf, 2019.

EPSTEIN 1988

EPSTEIN, Helen, *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, New York, Penguin Books, 1988 (eredeti kiadás: New York, Putnam, 1979).

EPSTEIN 2019

EPSTEIN, Helen, *The Long Half-lives of Love and Trauma*, Lexington, Massachusetts, Plunkett Lake Press, 2019.

ESTERHÁZY 1991

ESTERHÁZY Péter, A halacska, in Uő, *A halacska csodálatos élete*, Budapest, Pannon Könyvkiadó, 1991.

ESTERHÁZY 2017

ESTERHÁZY Péter, *Javított kiadás: Melléklet a Harmonia cæletishez*, Budapest, Magvető Kiadó, 2017.

ESTERHÁZY 2020

ESTERHÁZY Péter, *Hahn-Hahn grófnő pillantása: lefelé a Dunán*, Budapest, Magvető Kiadó, 2020.

FELMAN 2002

FELMAN, Shoshana, A Ghost in the House of Justice: Death and the Language of the Law, in Uő, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2002, 131–169.

FELMAN–LAUB 1992

FELMAN, Shoshana – LAUB, Dori, MD, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York – London, Routledge, 1992.

FEUER 2007

FEUER, Menachem, Almost Friends: Post-Holocaust Comedy, Tragedy, and Friendship in Jonathan Safran Foer's Everything is Illuminated, *Shofar*, 25. évf., 2. sz., 2007. tél, 24–48.

FINK 1987a

FINK, Ida, *Skrawek czasu*, London, Aneks, 1987.

FINK 1987b

FINK, Ida, *A Scrap of Time and Other Stories*, ford. Madeline LEVINE – Francine PROSE, New York, Pantheon Books, 1987.

FINK 2005

FINK, Ida, *Elűszó kert*, ford. ÉLES Márta et al., Budapest, Múlt és Jövő Kiadó, 2005.

FINKELSTEIN 2003

FINKELSTEIN, Norman G., *The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*, 2. kiadás, London – New York, Verso, 2003.

FINIELKRAUT 2001

FINIELKRAUT, Alain, *A képzelt zsidó*, ford. GORILOVICS Tivadar, Budapest, Múlt és Jövő, 2001.

FLANZBAUM 1999

FLANZBAUM, Hilene, *The Americanization of the Holocaust*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999.

FOER 2003a

FOER, Jonathan Safran, *Everything is Illuminated*, New York, Harper Perennial, 2003 (eredeti megjelenés: 2002).

FOER 2003b

FOER, Jonathan Safran, *Minden vilángol*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Budapest, Ulpus Ház, 2003.

FOER 2005

FOER, Jonathan Safran, *Extremely Loud and Incredibly Close*, New York, Houghton Mifflin, 2005.

FOER 2009a

FOER, Jonathan Safran, *Rém hangosan és irtó közel*, ford. DEZSÉNYI Katalin. Budapest, Cartaphilus Kiadó, 2009.

FOER 2009b

FOER, Jonathan Safran, *Eating Animals*, New York, Little Brown and Company, 2009.

FOER 2010

FOER, Jonathan Safran, *Tree of Codes*. London, Visual Editions, 2010.

FOER 2012

FOER, Jonathan Safran, *Állatok a tényéromon*, ford. DEÁK Márta, Budapest, Bioenergetic Kiadó, 2012.

FOER 2016

FOER, Jonathan Safran, *Here I am*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2016.

FOER 2019

FOER, Jonathan Safran, *We Are the Weather*, New York, Macmillan, 2019.

FOER 2020

FOER, Jonathan Safran, *Globális öngyilkosság*, ford. TÁBORI Zoltán, Budapest, Helikon Kiadó, 2020.

FORTI 2025

FORTI, Simona, *New Demons: Rethinking Power and Evil Today*, ford. Zakiya HANAFI, Stanford, Ca., Stanford University Press, 2015.

FRAZON – K. HORVÁTH 2002

FRAZON Zsófia – K. HORVÁTH Zsolt, A megsértett Magyarország: A Terror Háza mint tárgybemutató, emlékmű és politikai rítus, *Regio-Kisebbség, Politika, Társadalom*, 13. évf., 4. sz., 2002, 303–347.

FRITZ 2015

FRITZ, Regina, Nyilvános emlékezet – személyes emlékezés, ford. BALÁZS István, in *A holokauszt és a családom*, szerk. FENYVES Katalin – SZALAY Marianne, Budapest, Park Könyvkiadó, 2015, 43–68.

GELENCSÉR 2011

GELENCSÉR Gábor, A Budapesti tavasz egy pillanata, *Liget*, 24. évf., 10. sz., 2011, 11., hozzáférés: 2021. március 10., https://liget.org/cikk.php?cikk_id=2352.

GENETTE 1996

GENETTE, Gérard, *Az elbeszélő diskurzus*, ford. LOVAS Edit – SEPEGHY Boldizsár, in *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996, 61–98.

GILROY 1993

GILROY, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993.

GLASER 2018

GLASER, Jennifer, Art Spiegelman and the Caricature Archive, in *Redrawing the Historical Past: History, Memory, and Multiethnic Graphic Novels*, szerk. Martha J. CUTTER – Cathy J. SCHLUND-VIALS, Athens, University of Georgia Press, 2018, 294–319.

GLICK SCHILLER 1999

GLICK SCHILLER, Nina, Transmigrants and Nation-States: Something Old and Something New in the Immigrant Experience, in *The Handbook of International Migration: The American Experience*, szerk. Charles HIRSHMAN – Josh DEWIND – Philip KASINITZ, New York, Russell Sage Foundation, 1999.

GOLDBERG 2015

GOLDBERG, Adara, *Holocaust Survivors in Canada: Exclusion, Inclusion, Transformation, 1947–1955*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2015.

GOLDIN 1999

GOLDIN, Liliana R., Transnational Identities: The Search for Analytic Tools, in *Identities on the Move: Transnational Processes in North America and the Caribbean Basin*, szerk. Liliana R. GOLDIN, Albany, NY, Institute for Mesoamerican Studies, 1999, 1–11.

GRAY 2012

GRAY, Richard, *A history of American literature*, 2. kiadás, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012.

GRIMWOOD 2007

GRIMWOOD, Marita, *Holocaust Writing of the Second Generation*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

GROSSMAN 2002

GROSSMAN, David, *See Under: Love*, ford. Betsy ROSENBERG, New York, Picador, 2002.

GUTFREUND 2013

GUTFREUND, Amir, *A mi holokausztunk*, ford. RAJKI András, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2013.

GYURKOVICS 2017

GYURKOVICS Tamás, *Mengele bőrdíje – Josef M. két halála*, Budapest, Kalligram Kiadó, 2017.

HALBWACHS 2018

HALBWACHS, Maurice., *Az emlékezet társadalmi keretei*, ford. SUJTÓ László, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2018.

HANOVER 1950

HANOVER, Nathan, *Abyss of Despair (Yeven metzulah)*, ford. Abraham J. MESCH, New York, Bloch Pub. Co., 1950.

HEGYI 2021

HEGYI Pál, *Az amerikai fenségesről: A puritanizmustól a metamodernig*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2021.

Helikon 2015

Helikon Irodalomtudományi Szemle, 61. évf., 2. sz., 2015, szerk. JABLONCZAY Tímea.

HELLER 2002

HELLER Ágnes, Auschwitz és Gulág, in Uő, *Auschwitz és Gulág*, Budapest, Múlt és Jövő Kiadó, 2002, 99–117.

HIRSCH 1997

HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997.

HIRSCH 2008

HIRSCH, Marianne, The Generation of Postmemory, *Poetics Today*, 29. évf., 1. sz., 2008. tavasz, 103–128.

HIRSCH 2012

HIRSCH, Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

HIRSCH 2014

HIRSCH, Marianne, Túlélő képek: Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája, ford. PINTÉR Ádám, in *Transznacionális politika* 2014, 185–213.

HOBERMAN 2018

HOBERMAN, Michael, *A Hundred Acres of America: The Geography of Jewish American Literary History*, New Brunswick – Camden, Rutgers University Press, 2018.

HOFFMAN 2005

HOFFMAN, Eva, *After Such Knowledge: A mediation on the Aftermath of the Holocaust*, London, Vintage Random House, 2005.

HORVÁTH 2014

HORVÁTH Györgyi, *Utazó elméletek: Angolszász politizáló elméletek kelet-európai kontextusban*, Budapest, Balassi Könyvkiadó, 2014.

In the Shadows 2016

In the Shadows of Memory: The Holocaust and the Third Generation, szerk. Esther JILOVSKY – Jordana SILVERSTEIN – David SLUCKI, London – Portland, OR, Vallentine Mitchell, 2016.

JÁNOSSY 2014

JÁNOSSY Lajos, Jelen van, de jelt nem ad: beszélgetés és György Péterrel és Szabó Leventével, *Litera.hu*, 2014. június 4., hozzáférés: 2025. január 9., <https://litera.hu/magazin/interju/jelen-van-de-jelet-nem-ad.html>.

JÁNOSSY 2024

JÁNOSSY Lajos, A hang és a téboly – Zoltán Gábor: Ólomszív című regényéről, *Litera.hu*, 2024. július 20., hozzáférés: 2024. augusztus 5., <https://litera.hu/magazin/kritika/a-hang-es-a-teboly-zoltan-gabor-olomsziv-cimu-regenyero.html>.

JILOVSKY–SILVERSTEIN–SLUCKI 2016

JILOVSKY, Esther – Jordana SILVERSTEIN – David SLUCKI, Introduction: The Third Generation, in *In the Shadows* 2016, 1–12.

JOYCE 2012

JOYCE, James, *Ulysses*, ford. GULA Marianna – KAPPANYOS András – KISS Gábor Zoltán – SZOLLÁTH Dávid, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2012.

JURGENSON 2003

JURGENSON, Luba, *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Monaco, Rocher, 2003.

KACANDES 2012

KACANDES, Irene, When Facts are Scarce: Authenticating Strategies in Writing by Children of Survivors, in Jakob LOTHE – Susan Rubin SULEIMAN – James PHELAN szerk., *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, Columbus, Ohio State University Press, 2012, 179–197.

KÁCSOR 2017

KÁCSOR Zsolt, *A harminckét bolond*, Budapest, Kalligram Kiadó, 2017.

KÁDÁR-VÁGI 2013

KÁDÁR Gábor – VÁGI Zoltán, *A végső döntés: Berlin, Budapest, Birkenau 1944*, Budapest, Jaffa Kiadó, 2013.

KÁLMÁN 2014

KÁLMÁN C. György, Emlékmű, *Magyar Narancs*, 2014. május 17., hozzáférés: 2025. január 9., https://magyarnarancs.hu/elso_valtozat/emlekmu-90101?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR06-MYQ3nXnmZNR8kHgcigz3Im2rMeDdoAfEJTkaLAcRvfGtcNEdb0-deF6A_aem_X95-khA0Ix6cuvsFrzwT1Q.

KÁLMÁN 2016

KÁLMÁN C. György, Vér, arany, kéj, *Élet és Irodalom*, 2016. augusztus 19., hozzáférés: 2021. február 10., <https://www.es.hu/cikk/2016-08-19/kalman-c-gyorgy/ver-arany-kej.html>.

KARINTHY 1953

KARINTHY Ferenc, *Budapesti tavasz*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1953.

KARSAI 2002

KARSAI László, Az igazság bonyolultabb, *Népszabadság*, 2002. március 6., 10.

KARSAI 2016

KARSAI László, A magyar holokauszt – nemzetközi összehasonlításban, in *A nagypolitikától a hétköznapiakig: A magyar holokauszt 70 év távlatából*, szerk. MOLNÁR Judit, Budapest, Balassi, 2016, 37–45.

KÉKESI 2011

KÉKESI Zoltán, *Haladék: Holokausztemlékezet a kortárs művészetben*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2011.

KERPEL-FRONIUS 2016

KERPEL-FRONIUS Gábor, Nemzetvédelem a városmajorban, *Jelenkor Online*, 2016. július 19., hozzáférés: 2021. február 10., <http://www.jelenkor.net/visszhang/645/nemzetvedelem-a-varosmajorban>.

KERTÉSZ 1993

KERTÉSZ Imre, Hosszú, sötét árnyék, in Uő, *A holocaust mint kultúra*, Budapest, Századvég Kiadó, 1993, 21–30.

KERTÉSZ 2001a

KERTÉSZ Imre, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001.

KERTÉSZ 2001b

KERTÉSZ Imre, Előszó, in KERTÉSZ 2001a, 7.

KICHKA 2012

KICHKA, Michel, *Deuxième génération: ce que je n'ai pas dit à mon père*, Paris, Dargaud, 2012.

KIRÁLY 2023

KIRÁLY Kinga Júlia, *Az újrakezdés receptjei: Erdélyi zsidó történetek életről, éhségről és reménységről*, Marosvásárhely, Mentor Könyvek, 2023.

KISANTAL 2009a

KISANTAL Tamás, *Túlélő történetek: Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2009.

KISANTAL 2009b

KISANTAL Tamás, Az extremitás történetisége: Art Spiegeman – *Maus. Egy túlélő története*, in KISANTAL 2009a, 169–211.

KISANTAL 2010

KISANTAL Tamás, Az igazat és csakis az igazat...: A szerzőiség funkciója a holokauszt irodalmában, *Helikon*, 56. évf., 4. sz. 2010, 633–646.

KISANTAL 2018

KISANTAL Tamás, „Urak! Erről aztán egy szót se!”: A műtfeldolgozás esélye és lehetőségei Cseres Tibor *Hideg napok* című regényében, *Literatura*, 44. évf., 3. sz., 2018, 279–293.

KISANTAL 2020a

KISANTAL Tamás, *Az emlékezet és a felejtés helyei: A vészkorszak ábrázolásmódjai a magyar irodalomban a háború utáni években*, Pécs, Kronosz Kiadó, 2020.

KISANTAL 2020b

KISANTAL Tamás, Bűnösök, besúgók és tanúk: A felelősség kérdéseinek reprezentációi 1945 után, in KISANTAL 2020a, 181–243.

KISANTAL 2020c

KISANTAL Tamás, Beyond the Battlefields of Memory: Historical Traumas and Hungarian Literature, *Porównania*, 27. évf., 2. sz., 2020, 47–58.

KISANTAL 2022

KISANTAL Tamás, Kinek a holokausztja?: A holokausztemlékezet szatirikus ábrázolásai a 2000-es évek utáni amerikai irodalomban, *Helikon*, 68. évf., 3. sz., 2022, 533–550.

KLACSMANN 2023

KLACSMANN Borbála, *Holokauszt történetek*, Budapest, Park Könyvkiadó, 2023.

KOMORÓCZY 2012

KOMORÓCZY Géza, *A zsidók története Magyarországon II.: 1849-től a jelenkorig*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2012.

KOMORÓCZY 2000

KOMORÓCZY Géza, A pernye beleég a bőrünkbe: Egy felszólalás, amely nem hangozhatott el, in Uő, *Holocaust. A pernye beleég a bőrünkbe*, Budapest, Osiris Kiadó, 2000, 60–71.

KONRÁD 1999

KONRÁD György, A Duna meghallgatása, in Uő, *Útrakészen: Egy berlini műteremben*, Budapest, Palatinus Kiadó, 1999, 438–443.

KONRÁD 2010

KONRÁD György, *Zsidókról*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2010.

KORNIS 1994

KORNIS Mihály, *Napkönyv: Történetünk hőse*, Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1994.

KOUNDOURA 2012

KOUNDOURA, Maria, *Transnational Culture, Transnational Identity: The Politics and Ethics of Global Culture Exchange*, London – New York, I. B. Tauris, 2012.

KOVÁCS 2016

KOVÁCS Mónika, *Kollektív emlékezet és holokausztmúlt*, Budapest, Corvina Kiadó, 2016.

KŐBÁNYAI 2012

KŐBÁNYAI János, *A magyar-zsidó irodalom története: kivirágzás és kiszántás*, Budapest, Múlt és Jövő Kiadó, 2012.

KRALL 1977

KRALL, Hanna, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, Kraków, Wydawn Literackie, 1977.

KRALL 1981

KRALL, Hanna, *Egy lépéssel az úristen előtt*, ford. GIMES Romána, Budapest, Európa Kiadó, 1981.

KRAUSS 2005

KRAUSS, Nicole, *The History of Love*, New York – London, WW. Norton & Company, 2005.

KRAUSS 2017

KRAUSS, Nicole, *A szerelem története*, ford. MESTERHÁZI Mónika, Budapest, Magvető Kiadó, 2017.

KRIJNEN 2016

KRIJNEN, Joost, *Holocaust Impiety in Jewish American Literature: Memory, Identity, (Post-)Postmodernism*, Boston, Brill/Rodopi, 2016.

KRUSOVSKY 2018

KRUSOVSKY Dénes, *Akik már nem leszünk sosem*, Budapest, Magvető Kiadó, 2018.

LACZÓ 2023

LACZÓ Ferenc, A vidéki magyar zsidóságot Auschwitz-Birkenaubába deportálták: Magyarország, a holokauszt és a népiirtások globális története, in *Magyarország 2023*, 231–235.

LACZÓ–PAPP 2020

LACZÓ Ferenc – PAPP Gáspár, „Ehhez a példátlan náci sikerhez alig kellettek a németek”: Vági Zoltán történezzel beszélgettünk, *Mérce*, 2020. december 17., hozzáférés: 2021. február 10., <https://merce.hu/2020/12/17/ehhez-a-peldatlan-naci-sikerhez-alig-kellettek-a-nemetek/>.

LACZÓ–PAPP 2021

LACZÓ Ferenc – PAPP Gáspár, Miért beszélünk 2021-ben a holokauszt felelőseiről?, *Mérce*, 2021. január 27., hozzáférés: 2021. február 10., <https://merce.hu/2021/01/27/miert-beszelnunk-2021-ben-a-holokauszt-feleloseirol/>.

LACZÓ–VARGA 2020

LACZÓ Ferenc – VARGA Bálint, Bevezető, in UőK szerk., *Magyarország globális története 1869–2022*, Budapest, Corvina Kiadó, 2023, 11–15.

LAVAL 2006

LAVAL, Martine, Le monde est leur pays, *Telerama*, 2006. szeptember 15., hozzáférés: 2019. november 10., https://www.telerama.fr/livre/15921-le_monde_est_leur_pays.php.

LEVY–SZNAIDER 2014

LEVY, Daniel – Natan SZNAIDER, Határtalan emlékezés: A holokauszt és a kozmopolita emlékezet kialakulása, ford. KERÉNYI Szabina, in *Transznacionális politika* 2014, 148–166.

LITTELL 2009

LITTELL, Jonathan, *Jóakarátúak*, ford. TÓTFALUSI Ágnes, Budapest, Magvető Kiadó, 2009.

Magyarország 2023

Magyarország globális története 1869–2022, szerk. LACZÓ Ferenc – VARGA Bálint, Budapest, Corvina Kiadó, 2023.

MARCZISOVSZKY 2015

MARCZISOVSZKY Anna, 230 könyvbe vésett név, in *Bevésett nevek* 2015, 316–322.

MARCZISOVSZKY 2021

MARCZISOVSZKY Anna, Látni, láttatni Auschwitz igazságát: Charlotte Delbo, „egy elfeledett írónő”, in Charlotte DELBO, *Auschwitz és utána*, Budapest, Múlt és Jövő Kiadó, 2021, 393–457.

MARKISH 1988

MARKISH, Peretz, The Mound, in *The Literature of Destruction: Jewish Responses to Catastrophe*, szerk. David G. ROSKIES, Philadelphia, Jewish Publication, Society, 1988, 362–367.

MÁRTON 2016

MÁRTON László, *Hamis tanú*, Budapest, Kalligram Kiadó, 2016.

MÉSZÖLY 1976

MÉSZÖLY Miklós, *Film*, Budapest, Magvető Kiadó, 1976.

MICHAELS 2000

MICHAELS, Anne, *Rejtőzködő töredékek*, ford. KEMENES Inez, Budapest, Ulpius Ház, 2000.

MINK 2002

MINK András, Alibi terror – egy bemutatkozásra, *Népszabadság*, 2002. február 20., 12.

MULMAN 2010

MULMAN, Lisa Naomi, A Tale of Two Mice: Graphic Representations of the Jew in Holocaust Narrative, in *The Jewish Graphic Novel: Critical Approaches*, szerk. Samantha BASKIND – Ranen OMER-SHERMAN, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2010.

NÁDAS 2012

NÁDAS Péter, *Évkönyv*, 3. kiadás, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2012.

NÁDAS 2016

NÁDAS Péter, *Párhuzamos történetek 1–3.*, 4., jav. kiadás, Budapest, Jelenkor Kiadó, 2016.

NÉMETH 2010

NÉMETH Gábor, *Zsidó vagy?*, 2. kiadás, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2010.

NOOR–SHNABEL–HALABI–NADLER 2012

NOOR, Masi – Nurit SHNABEL – Samer HALABI – Arie NADLER, When Suffering Begets Suffering, *Personality and Social Psychology Review*, 16. évf., 4. sz. 2012, 351–374.

NORA 1999

NORA, Pierre, Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája, *Aetas* 14. évf., 3. sz., 1999, 142–158.

NORA 2010

NORA, Pierre, Emlékezet és történelem között, ford. K. HORVÁTH Zsolt, in Uő, *Emlékezet és történelem között: válogatott tanulmányok*, vál. és szerk. K. HORVÁTH Zsolt, Budapest, Napvilág Kiadó, 2010, 13–33.

Nothing 2002

Nothing Makes You Free: Writings by Descendants of Jewish Holocaust Survivors, szerk. Melvin BUKIET, New York, W. W. Norton, 2002.

NOVICK 1999

NOVICK, Peter, *The Holocaust in American Life*, Boston, Houghton-Mifflin, 1999.

OTTLIK 1991

OTTLIK Géza, A rakparton, in Uő, *Minden megvan*, 2., bőv. kiadás, Budapest, Magvető Kiadó, 1991, 222–246.

OZICK 2006

OZICK, Cynthia, *Levitation*, in Uő, *Collected Stories*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2006, 349–361.

PASS 2021

PASS Andrea, *Újvilág*, in Uő, *Eltűnő ingerek és más színdarabok*, Budapest, Selinunte Kiadó, 2021, 141–200.

PATTERSON 2008

PATTERSON, Anita, *Race, American Literature and Transnational Modernisms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

PETŐ 2018

PETŐ Andrea, *Elmondani az elmondhatatlant*, Budapest, Jaffa Kiadó, 2018.

PETŐ 2019

PETŐ Andrea, *Láthatatlan elkövetők: Nők a magyarországi nyilas mozgalomban*, Budapest, Jaffa Kiadó, 2019.

PETŐ 2023

PETŐ Andrea, Előszó, in KLACSMANN 2023, 5–9.

RAB 2012

RAB László, *Ami eddig csak Budapesten fordult elő: Eltűnt egy kő, Népszabadság*, 2012. október 3., 6.

RIBBAT 2005

RIBBAT, Christoph, *Nomadic with the Truth: Holocaust Representation in Michael Chabon, James McBride, and Jonathan Safran Foer*, in Uő, *Twenty-First Century Fiction: Readings, Essays, Conversations*, Heidelberg, Winter Verlag, 2005, 199–218.

ROHR 2010

ROHR, Susan, „Genocide Pop”: The Holocaust as Media Event, in *The Holocaust, Art, and Taboo: Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation*, szerk. Susann ROHR – Sophia KOMOR, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2010, 155–178.

ROSENFELD 2010

ROSENFELD, Alvin H., *Kettős halál: Elmélkedések a holokausztirodalomról*, ford. PEREMICZKY Szilvia, Budapest, Gondolat Kiadó, 2010.

ROSNER 2017

ROSNER, Elizabeth, *Survivor Café: the Legacy of Trauma and the Labyrinth of Memory*, Berkeley, Counterpoint, 2017.

ROTHBERG 2014

ROTHBERG, Michael, Gázától Varsóig: A többirányú emlékezet feltérképezése, ford. SZÁSZ Anna Lujza – VASPÁL Veronika, in *Transznacionális politika* 2014, 236–260.

ROTHBERG 2019

ROTHBERG, Michael *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2019.

ROYER 2013

ROYER, Clara, *Csillag*, ford. TÓTFALUSI Ágnes, Budapest, Geopen Könyvkiadó, 2013.

RUDOREN 2012

RUDOREN, Jodi, Proudly Bearing Elders' Scars, Their Skin Says „Never Forget”, *The New York Times*, 2012. szeptember 30., hozzáférés: 2019. november 21., <https://www.nytimes.com/2012/10/01/world/middleeast/with-tattoos-young-israelis-bear-holocaust-scars-of-relatives.html>.

SAID 2000

SAID, Edward, *Traveling Theory: The Edward Said Reader*, szerk. Moustafa BAYOUMI – Andrew RUBIN, New York, Vintage, 2000.

SÁRI 2021

SÁRI B. László, A poszt-posztmodern mellett: Etnikai identitás és posztmodern poétikák találkozása Jonathan Safran Foer *Minden világlángol* című regényében, in Uő, *Mi jön a posztmodernre?: Változatok a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára*, Budapest, Balassi Könyvkiadó, 2021, 164–185.

SCHEIN 2011

SCHEIN Gábor, A „Zsidó” Füst Milán *Naplójában*, *Literatura*, 37. évf., 3. sz., 2011, 201–215.

SCHEIN 2015

SCHEIN Gábor, *Svéd*, Budapest, Kalligram Kiadó, 2015.

SCHEIN–SZÜCS 2013

SCHEIN Gábor – SZÜCS Teri, „Zsidó” identitásképek a huszadik századi magyar irodalomban: Előszó, in „Zsidó” *identitásképek* 2013, 7–9.

SCHULZ 1963

SCHULZ, Bruno, *The Street of Crocodiles*, ford. Celina WIENIEWSKA, New York, Walker, 1963.

SCHULZ 1998

SCHULZ, Bruno, *Fahajás boltok*, ford. GALAMBOS Csaba et. al., Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998.

Second Generation 2001

Second Generation Voices: Reflections by Children of Holocaust Survivors and Perpetrators, szerk. Alan L. BERGER – Naomi BERGER, Syracuse, NY, Syracuse University Press, 2001.

SINGER 1979

SINGER, Isaac Bashevis, *A sátán Gorajban*, ford. Walkóné Békés Ágnes, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1979.

SINGER 1991

SINGER, Isaac Bashevis, *Rövid péntek*, ford. BALÁZSI József Attila, Budapest, Gondolat Kiadó, 1991.

SINGER 1999

SINGER, Isaac Bashevis, *New York árnyai*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Budapest, Novella Könyvkiadó, 1999.

SINGER 2005

SINGER, Isaac Bashevis, Önkiszolgáló, in Uő, *Kafka barátja*, ford. BENEDIK Mihály et al., Budapest, Novella Kiadó, 2005, 77–98.

SINGER 2008

SINGER, Isaac Bashevis, *Szerelmes történet: egy poligámista regénye*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Budapest, Novella Könyvkiadó, 2008.

SINGH 2000

SINGH, Amritjit – Peter SCHMIDT, Introduction, in *Postcolonial Theory and the United States: Race, Ethnicity, and Literature*, szerk. Amritjit SINGH – Peter SCHMIDT, Jackson, University Press of Mississippi, 2000.

SNYDER 2012

SNYDER, Timothy, *A véres övezet: Európa Hitler és Sztálin szorításában*, ford. SZÁNTÓ Judit, Budapest, Park Könyvkiadó, 2012.

SONTAG 2004

SONTAG, Susan, *A szenvedés képei*, ford. KOMÁROMY Rudolf, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2004.

SPIEGELMAN 2018

SPIEGELMAN, Art, *A teljes Maus*, ford. FEIG András, Budapest, Libri Kiadó, 2018.

STEINER 2005

STEINER, George, *Bábel után: Nyelv és fordítás I.*, Budapest, Corvina Kiadó, 2005.

STONE 2001

STONE, Dan, The Sonderkommando Photographs, *Jewish Social Studies*, 7. évf., 3. sz. 2001. tavasz–nyár, 132–148., hozzáférés: 2020. május 7., http://www.academia.edu/10759455/The_Sonderkommando_Photos.

SUBOTIĆ 2019

SUBOTIĆ, Jelena, *Yellow Star, Red Star: Holocaust Remembrance After Communism*, Ithaca–London, Cornell University Press, 2019.

SULEIMAN 2006

SULEIMAN, Susan Rubin, *Crises of Memory*, Cambridge, MA., Harvard University Press, 2006.

SZÁNTÓ 2017

SZÁNTÓ T. Gábor, *1945 és más történetek*, Budapest, Noran Libro, 2017.

SZLUKOVÉNYI 2012

SZLUKOVÉNYI Katalin, *Kortárs Kelet-Európa a kortárs amerikai próza tükrében: a posztszovjet térség Jonathan S. Foer, Arthur Phillips és Gary Shteyngart regényeiben*, in *125 éves a budapesti angol szak*, szerk. FRANK Tibor – KÁROLY Krisztina, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2012, 96–102.

SZLUKOVÉNYI 2017

SZLUKOVÉNYI Katalin, *Kétkedők: Irónia, önirónia és humor a huszadik századi zsidó amerikai prózában*, Budapest, Ráció Kiadó, 2017.

SZOLLÁTH 2014

SZOLLÁTH Dávid, Csökkentett üzemmódú emberek: Tóth Krisztina – Akvárium, *Műút*, 59. évf., 43. sz., 2014, 84–87.

SZOLLÁTH 2020

SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós*, Budapest, Jelenkor Kiadó, 2020.

SZOLLÁTH 2024

SZOLLÁTH Dávid, Fókusztalanság, *Élet és Irodalom*, 2024. augusztus 16., 21.

SZÜCS 2011

SZÜCS Teri, *A felejtés története: A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Budapest–Pozsony, Kalligram Kiadó, 2011.

SZÜCS 2016

SZÜCS Teri, Nyilas gyönyör, *Revizor Online*, 2016. augusztus 2., hozzáférés: 2021. január 21., <https://revizoronline.com/hu/cikk/6223/zoltan-gabor-orgia/>.

TAKÁCS 2018

TAKÁCS Miklós, *Sebek és szavak: Traumakultúra, traumairodalom*, Budapest, Kalligram Kiadó, 2018.

TAKÁTS 2018

TAKÁTS József, Az inga visszaleng – Elbeszélő próza a kétezres években, *Helikon*, 64. évf., 3. sz., 2018, 336–347.

TAKÁTS 2022a

TAKÁTS Márk Dávid, Hogyan született gólem egy médiahoaxból?: Yudl Rosenberg fiktív történelme, *Litera.hu*, 2022. augusztus 26., hozzáférés: 2023. december 10., <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/hogyan-szuletett-golem-egy-mediahoaxbol-yudl-rosenberg-fiktiv-tortenelme.html>.

TAKÁTS 2022b

TAKÁTS Márk Dávid, Meyrink idegei: A gólem és az idegzsídó alakjai Gustav Meyrinknél, *Litera.hu*, 2022. november 21., hozzáférés: 2023. december 10., <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/meyrink-idegei.html>.

TAKÁTS 2023a

TAKÁTS Márk Dávid, Szabó Dezső, a magyar gólem: A magyarországi gólem-örületről és Szabó Dezsőről, *Litera.hu*, 2023. január 5., hozzáférés: 2023. december 10., <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/szabo-dezso-a-magyar-golem.html>.

TAKÁTS 2023b

TAKÁTS Márk Dávid, Szép Ernő torkig van: Háborúról és gólemekről, *Litera.hu*, 2023. február 3., hozzáférés: 2023. december 10., <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/szep-erno-torkig-van.html>.

TAKÁTS 2023c

TAKÁTS Márk Dávid, Depigólem: H. Leivick gólem-drámájáról, *Litera.hu*, 2023. március 16., hozzáférés: 2023. december 10., <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/golem-depi.html>.

The Palgrave Handbook 2018

The Palgrave Handbook of Dark Tourism Studies, szerk. Philip R. STONE et al., London, Palgrave Macmillan, 2018.

Third-Generation 2017

Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History, and Memory, szerk. Victoria AARONS – Alan L. BERGER. Evanston, Ill., Northwestern University Press, 2017.

THOMKA 2018

THOMKA Beáta, *Regénytapszlat: Korélmény, hovatarozás, nyelváltás*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2018.

THORN 1995

THORN, Leah, Holocaust Junkie, in *The Dybbuk of Delight: An Anthology of Jewish Women's Poetry*, szerk. Sonja LYNDON – Sylvia PASKIN, Nottingham, Five Leaves Publication, 1995, 193–195.

THORN 1998

THORN, Leah, „I Place My Stones”: Performance Poetry and Holocaust Education, *The Journal of Holocaust Education*, 7. évf., 3. sz. 1998, 123–133.

TÓTH 2013

TÓTH Krisztina, *Akvárium*, Budapest, Magvető Kiadó, 2013.

Transznacionális politika 2014

Transznacionális politika és a holokaust emlékeztörténete, szerk. Szász Anna Lujza – ZOMBORY Máté, Budapest, Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014.

TURI 2013

TURI Tímea, Esetlegesség, közvetlenség, naivitás: Szép Ernő *Ember-szag* című regénye és a zsidó identitás, in *„Zsidó” identitásképek* 2013, 181–189.

UNGVÁRY 1998

UNGVÁRY Krisztián, *Budapest ostroma*, Budapest, Corvina Kiadó, 1998.

UNGVÁRY–TABAJDI 2012

UNGVÁRY Krisztián – TABAJDI Gábor, *Budapest a diktatúrák árnyékában: Titkos helyszínek, szimbolikus terek és emlékhelyek*, Budapest, Jaffa Kiadó, 2012.

VÁGI-KÁDÁR 2013

VÁGI Zoltán – KÁDÁR Gábor, *A végső döntés: Berlin, Budapest, Birkenau 1944*, Budapest, Jaffa Kiadó, 2013.

VARVOGLI 2012

VARVOGLI, Alikí, *Travel and Dislocation in Contemporary American Fiction*, New York – London, Routledge, 2012.

VICE 2004

VICE, Sue, *Children Writing the Holocaust*, New York, Palgrave MacMillan, 2004.

VILMOS 2015a

VILMOS Eszter, A holokausztemlékezet formái Borbély Szilárd irodalmi műveiben, in *Bevéssett nevek* 2015, 340–354.

VILMOS 2015b

VILMOS Eszter, „Emlékezés tizenkét szólamra: Jichak Katzenelson: Ének a kiirtott zsidó népről / Halasi Zoltán: Út az üres éghez, *Jelenkor Online*, 2015. április 6., hozzáférés: 2021. november 14., <http://www.jelenkor.net/visszhang/421/emlekezes-tizenket-szolamra>.

VILMOS 2016

VILMOS Eszter, Tanúk után, tanúk helyett: a holokausztemlékezet poétikái az utóbbi évek magyar irodalmában, *Literatura*, 42. évf., 1–2. sz. 2016, 77–92.

VILMOS 2018

VILMOS Eszter, Holokausztemlékezet a kortárs magyar irodalomban, in *A holokauszt témája az irodalomban*, szerk. KISANTAL Tamás – MEKIS János, Pécs, Kronosz Kiadó, 2018, 132–145.

VILMOS 2022a

VILMOS Eszter, A tér emlékezete Zoltán Gábor életművében, *Jelenkor*, 65. évf., 5. sz. 2022, 571–578.

VILMOS 2022b

VILMOS Eszter, Méltó küzdelem a gravitációval: Zoltán Gábor: Levegőt venni, *Új Forrás*, 54. évf., 7. sz. 2022, 55–58.

VILMOS 2024

VILMOS Eszter, Eastern Europe as a Place of Magic: Depictions of the Old Country in Jewish American Literature, in *Space, Identity and Discourse in Anglophone Studies: Crossing Boundaries*, szerk. Attila DÓSA – Ágnes MAGNUCZNÉ GODÓ – Anett SCHAFER – Robin NAGANO LEE, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2024, 308–320.

Z. VARGA 2019

Z. VARGA Zoltán, *Önéletírás és fikció között – történelmi történetek: 20. századi történelmi és társadalmi traumák irodalmi és önéletrajzi reprezentációi*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2019.

ZÁVADA 2004

ZÁVADA Pál, *A fényképész utókora*, Budapest, Magvető Kiadó, 2004.

ZÁVADA 2016

ZÁVADA Pál, *Egy piaci nap*, Budapest, Magvető Kiadó, 2016.

ZOLTÁN 1997

ZOLTÁN Gábor, *Vásárlók könyve*, Budapest, JAK–Kijárat Kiadó, 1997.

ZOLTÁN 1999

ZOLTÁN Gábor, *Erények könyve*, Budapest, Magvető Kiadó, 1999.

ZOLTÁN 2001

ZOLTÁN Gábor, *Szólót venni*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001.

ZOLTÁN 2016

ZOLTÁN Gábor, *Orgia*, Budapest, Kalligram Kiadó, 2016.

ZOLTÁN 2018

ZOLTÁN Gábor, *Szomszéd*, Budapest, Kalligram Kiadó, 2018.

ZOLTÁN 2020

ZOLTÁN Gábor, *Szép versek 1944*, Budapest, Kalligram Kiadó, 2020.

ZOLTÁN 2022

ZOLTÁN Gábor, *Levegőt venni*, Budapest, Kalligram Kiadó, 2022.

ZOLTÁN 2024

ZOLTÁN Gábor, *Ólomszív*, Budapest, Kalligram Kiadó, 2024.

ZOMBORY 2011

ZOMBORY Máté, *Az emlékezés térképei: Magyarország és a nemzeti azonosság 1989 után*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2011.

ZOMBORY 2014

ZOMBORY Máté, Tér-idő történelem. Holokauszt-emlékezet és transznacionális politika, in *Transznacionális politika* 2014, 6–21.

ZOMBORY 2019a

ZOMBORY Máté, *Traumatársadalom: Az emlékezetpolitika történeti-szociológiai kritikája*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2019.

ZOMBORY 2019b

ZOMBORY Máté, A tanú elhallgattatása és a történelem visszatérése: A kulturális traumaelmélet kudarca, in ZOMBORY 2019a, 91–119.

„Zsidó” identitásképek 2013

„Zsidó” identitásképek a huszadik századi magyar irodalomban, szerk. SCHEIN Gábor – Szűcs Teri, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2013.

Zsidókérdés 1984

Zsidókérdés, asszimiláció, antiszemitizmus: Tanulmányok a zsidókérdésről a huszadik századi Magyarországon, szerk. HANÁK Péter, Budapest, Gondolat Kiadó, 1984.

Hivatkozott filmek, videók és színházi előadások

A Dohány utcai seriff. Rendezte: MOHÁCSI János, MOHÁCSI András és KOVÁCS Márton. Budapest, Örkény Színház, 2013.

A gyilkosok emlékműve. Rendezte: Ács Dániel. 444, 2021, hozzáférés: 2021. november 17., <https://444.hu/2021/01/26/a-gyilkosok-emlekmuve>.

Everything is Illuminated. Rendezte Liev SCHREIBER. Warner Independent Pictures, 2005.

I Was a Child of Holocaust Survivors. Rendezte Ann Marie FLEMING. National Film Board of Canada, 2010, hozzáférés: 2021. december 13., <https://youtu.be/VDr434wxb90>.

Orgia. Rendezte: REGŐS Simon. Budapest, Vörösmarty Mihály Gimnázium, Reménytelen Csoport, 2019.

Regina EISENSTEIN tanúságtétele. Interjúkészítő: R. RAFELMAN, USC Shoah Foundation, hozzáférés: 2019. október 29., <http://vhaonline.usc.edu/viewingPage?testimonyID=57700&returnIndex=0>.

Végtelen matrjoska. Rendezte: Alex BUONO. 2. évad, 4–5. epizód, Netflix, 2022. <https://www.netflix.com/title/80211627>.

Felelős Kiadó
a Balassi Kiadó igazgatója
Szerkesztette Borus Judit
Tördelte Mocsonoky Gábor
Készült az OOK Press Nyomdában
Felelős vezető
Szathmáry Attila