

NÉMETH ZOLTÁN

A nemzeti önkritika mint műtfeldolgozás

EMLÉKEZETPOLITIKA A KELET-KÖZÉP-EURÓPAI IRODALOMBAN ÉS FILMBEN

Anyámnak, aki marhavagonban kezdett el beszélni.

(*A nemzeti ideológiák és kritikájuk*) A művészeti alkotások közül némelyik mintha jelentősebbé válna azáltal, hogy társadalmi funkciót vállal magára. Ezek az alkotások a művészeti hatással szoros összefüggésben a társadalom, illetve társadalmi vélemény átformálásában játszanak szerepet. Nem a kollektív, közösségi irodalom alkotásaira gondolhatunk, hanem arra a hatásra, amelyet a 20. századi hermeneutika és recepcióesztétika „horizontváltás”-ként határoz meg.¹

Az a jelenség, amelyről ez a tanulmány szól, azonban szűkebb értelmű a horizontváltás fogalmánál: olyan művekről van szó, amelyek konkrét társadalmi kérdésekben követelik meg az ideológia által eltakart jelenségek újraértelmezését. Ezek az alkotások, regények, filmek akkor válnak valódi istenkísértéssé, provokációvá egy-egy kultúrán belül, amikor kollektív nemzeti ideológiákat tesznek meg a horizontváltás terepévé. Különösen igaz ez Lengyelországra, Csehországra, Szlovákiára és Magyarországra, amelyekben a nemzeti fejlődés – elsősre meglepő módon – sok esetben hasonló modellt mutat, mint amit Clifford Geertz dolgozott ki a posztkoloniális viszonyokra.² Talán nem véletlenül, hiszen az olyan államformációk, mint az Oszmán Birodalom, Habsburg Birodalom, Osztrák–Magyar Monarchia, Oroszország, Németország, a Szovjetunió évtizedekre vagy évszázadokra vazallusi-gyarmati viszonyok közé kényszerítették a térségben élő nemzeteket.

(*A német emlékezetkultúra paradigmái*) Ha a címbe emelt négy ország, illetve nemzet történelmi önszemléletének vannak leegyszerűsítő, általánosító vonásai – s vannak, mint arról később szó is lesz, azok minden bizonnyal arra vezethetők vissza, hogy nem demokratikus viszonyok körülményei között jöttek létre. Ez a megállapítás is levonható abból a vitából, amely a német történettudományban zajlott le a „kollektív emlékezet” fogalmának használhatóságáról, és amelyet ikonikusan leginkább a német történettudomány két legnagyobb alakjához, Reinhart Koselleck és Aleida Assmann nevéhez szokás kötni.³ Míg Koselleck a „történelmi igazság” nevében utasítja el a kollektív emlékezet fogalmában rejlő irracionális-manipulatív tartalmakat, addig Assmann azzal érvel, hogy a „totalitárius társadalmakban maga az állam hozza létre és kontrollálja a kollektív emlékezetet, a demokratikus társadalmakban ezenkívül a polgárok, a művészek, a pártok és mindenekelőtt a média.”⁴

Assmannak ez a pozitív hangoltságú érvelése azonban nem igazán ad választ a hanggal nem rendelkező, hatalomból, diskurzusból kizárt alárendeltek, marginalizáltak, kisebbségek történelmének a felejtésben, a traumában, illetve a múltnak csupán szakadásokban megnyilvánuló történetei iránt, nem beszélve a fizikailag elnémítottak, kivégzettek történeteiről. Gayatri Chakravorty Spivak klasszikus kérdését szegezhetjük szembe az előbbi – talán túlzottan – optimista kijelentéssel,

vagyis hogy: „szóra bírható-e az alárendelt?“, megszólalhat-e a marginalizált?⁵ Vagy másik nézőpontból, narrációs helyzetből: ha meg is szólal, lesz-e befogadója, értő olvasója?

Nem véletlen, hogy Assmann a továbbiakban egy egész könyvet szán ennek a kérdésnek, felvázolva közben a német emlékezetkultúra paradigmáit. Ennek első szakaszát az 1945-től az 1960-as évekig terjedő időszak jelenti, amelyre a hallgatás, pontosabban az elhallgatás jellemző. A náci bűnökről kevés szó esett, az új demokrácia felépítéséhez szükségszerűen hozzátartozott, hogy az egykori nemzeti-szocialista párt tagjai beépültek az új rendszerbe, magas funkciókat töltöttek be – enélkül fel sem tudott volna épülni az Adenauer-féle köztársaság. Az 1968-as balos generáció azonban képtelen volt ezt a kompromisszumot megkötni, erkölcstelennek érezte, és egy új etikai paradigmaváltás nevében egyazon gesztussal utasította el a náci világot és az új, megalkuvó demokrácia viszonyait. A náci múlt és az arról való hallgatás egyszerre vált a kritika tárgyává.

Ez az etikai fordulat vált alapjává a kíméletlen német önkritikának, amely generációk összeütközésével is járt, az apák nemzedéke elleni lázadással, és a német irodalom és film olyan jelentős teljesítményei kapcsolódnak hozzá, mint a Nobel-díjas Günter Grass *A bádogdob*, Siegfried Lenz *Németóra*, a dokumentumszínház műfajából Rolf Hochhuth *A helytartó* és Peter Weiss *A vizsgálat* című darabjai. A 68-as nemzedék által képviselt radikális leszámolás az 1980-as évekig tartott, Assmann szerint ettől kezdve egy új nézőpont jelenik meg a német emlékezőpolitikában. Ez az új, harmadik paradigma (és egyúttal generáció) már nem hisz önma-ga ártatlanságában, tudja, hogy az áldozatokkal való azonosulás képtelenség, amit tehet, az a történelem elfogadása „bűneivel és azok erkölcsi felelősséggé változtatásával együtt”.⁶ Ebben a paradigmában jött létre az az „emlékezetkultúra”, amely már nem bal- vagy jobboldali ideológiák mentén artikulálódott, hanem az emberi jogok elfogadása határozta meg.⁷ Assmann ennek a harmadik paradigmának a megjelenésében fontos szerepet ad az amerikai *Holocaust (A Weiss család története)* (*Holocaust. The Story of the Family Weiss* – 1978) című négyrészes filmnek, amelyet az NSZK-ban 1979 januárjában mutattak be, és amelyet osztálytársadalmi vita követett. Assmann, hasonlóan a harmadik paradigmához, a negyediket is egy filmhez, a 2013-ban bemutatott *Unsere Mütter, unsere Väter*hez köti. Az angolul és más nyelveken *Generációk háborúja – Generation War* címmel forgalmazott alkotást arra hozza fel példának, hogy az új nemzedékek számára az emlékezetkultúra már nem a hiányzó történelmi tudás, a történelmi ismeretek átadását jelenti, hanem a családi történet és a személyes perspektíva újraélését a hollywoodi látványvilág eszközeivel a hipervizualitás korszakában.⁸

(*Emlékezetpolitika a V4 országokban*) Assmann könyve kiválóan mutatja be számunkra, hogy az emlékezés, illetve a történelemfelfogás sosem feltételez, nem jelenthet valamiféle eredeti, egyszer és mindenkorra adott viszonyt a történelemhez, hanem mindig is kultúrafüggő teljesítmény. Annak a felismeréséről van szó ebben az esetben, amelyet a kulturális antropológiával foglalkozó Stephen Tyler így fogalmaz meg: „az etnográfiai leírás az idegent szövegekkel bekötött szemekkel nézi”.⁹ Vagyis az emlékezet és a benne feltáruló múlt sosem „eleve adott”, hanem

mindig is a kulturális gyakorlatok által „létrehozott” tevékenység, nézőpont és szemléletmód. Ha innét értelmezzük a magyar, szlovák, cseh, lengyel emlékezet-kultúra teljesítményeit, s a német Vergangenheitsbewältigunggal összehasonlítva vizsgáljuk, az eredmény minden bizonnyal lehangoló. 2019-ből visszatekintve az elmúlt évszázad történelmi eseményeinek reprezentációjára kijelenthető, hogy a V4 országok közösségi emlékezés-kultúrája két paradigma mentén artikulálódik: az elhallgatás és az áldozatnarratíva variációinak mentén. Ezt a felfogást vissza-visszatérően akár a legmagasabb szintű állami politika is generálja, a hivatalos állami ideológiák részévé vált. A lengyel áldozatnarratíva történelmi indoka a lengyel függetlenség elvesztése, Lengyelország felosztása Poroszország, Oroszország és a Habsburg Birodalom között, amelyet a 20. században olyan traumatikus események követtek, mint a náci német és a kommunista szovjet megszállás, amelynek milliók estek áldozatul, és amely haláltáborok, gettók létesítésével járt együtt. Ez a narratíva nem akar tudomást venni azokról a tömeggyilkosságokról, amelyeket lengyelek követtek el (Jedwabne). Jellemző példa Jan Tomasz Gross esete, akinek két legfontosabb könyve, a *Neighbours: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland* (2000) és a *Fear: Anti-Semitism in Poland After Auschwitz* (2008) új korszakot nyitott a lengyel történetírásban. Gross olyan mondatokkal sokkolta a lengyel társadalmat, hogy a zsidómentőket kiközösítette a lengyel társadalom, és hogy a lengyelek a német megszállás alatt több zsidót öltek meg, mint németet. Mindez, úgy tűnik, Gross adatokkal alátámasztott elemzéseire is (a történész 30 000 megölt németről beszél) elviselhetetlen a mai hivatalos lengyel politika számára.

A cseh áldozatnarratíva egyrészt az önálló államiság elvesztéséből, illetve a Habsburg Birodalom fennhatósága alá tartozásból eredeztethető, másrészt a II. világháború alatti eseményekből, amelynek része Csehszlovákia felosztása, Csehország náci megszállása, tömeggyilkosságok (Lidice). Az ebből fakadó áldozatreterika elfedte a cseh felelősséget a kollektív bűnösség Edvard Beneš elnök által képviselt elvének alkalmazásában. Ennek nyomán nem egyszerűen kitelepítettek hárommillió németet Csehszlovákiából, hanem a német civil lakosságot sok esetben ugyanolyan körülmények közé kényszerítették, mint a náciak a zsidókat. A náci koncentrációs táborokat tovább működtették – most már a csehek, német foglyokkal. Csecsemők haltak éhen, nőket erőszakoltak meg, napi szinten folytak a gyilkosságok és szinte általános volt a foglyok között az öngyilkosság. A náci terror elleni bosszú a német civil lakosság elleni tömeggyilkosságok sorozatában nyilvánult meg, több tízezer halottal. Mindez nem része a cseh emlékezetkultúrának, tabu alá vont, a közvélemény számára elhallgatott tartományát jelenti a cseh történelemnek.

A szlovák áldozatnarratíva alapját az „ezeréves magyar elnyomás” képezi, amelyet a hiányzó államiság generált. Az áldozatnarratíva mítosza sokkal előbb, mint a szembenézés az első, fasiszta szlovák állam örökségével, amely a zsidók náci koncentrációs táborba küldését és megsemmisítését jelentette. Éppígy nem vált a közvélemény és az emlékezetkultúra részévé 40 000 magyar nemzetiségű deportálása a cseh Szudéták területeire, 70 000 magyar erőszakos kitelepítése Magyarországra, valamint 410 000 magyar erőszakos „reszlovakizálása”, a magyar nyelvű könyvek,

folyóiratok betiltása 1945–1948 között. Annak ellenére, hogy még mindig kb. fél-millió magyar nemzetiségű állampolgár él Szlovákiában, és a magyar nemzetiségi pártok 1989 óta jelen vannak a szlovák parlamentben, a szlovák lakosság nincs tisztában azzal, hogyan kerültek magyarok Szlovákiába. Nem része a köztudatnak az sem, hogy a koncentrációs táborokból visszatérő zsidók ellen 1946-ban Szlovákia több városában is antiszemita pogromokra, zsidóverésre került sor, megdöbentő sokaságban.¹⁰ Olyan esetekről is tudunk, amikor a haláltáborból visszatérő zsidókat néhány évvel később magyar nemzetiségűként telepítették ki. Szlovákiában 1989 után szobrot állítottak háborús bűnökért halálra ítélt személyeknek, mint a fasiszta Szlovák Állam elnökének, Josef Tisónak vagy Ferdinand Ďurčanskýnak, illetve a neosztálinista Vasil' Bil'aknak, aki az 1968-as prágai tavasz leverésében játszott fontos szerepet.

A magyar emlékezetkultúrára szintén fokozottan jellemző az áldozatnarratíva, amely történelmi szempontból a török, majd Habsburg-elynyomásból táplálkozik, de csúcspontja az I. világháborút lezáró „trianoni békediktátum” következményeiben kulminálódik, amikor a magyar nemzet egyharmada Magyarország határain kívülre került. Ez a tény összehasonlíthatatlanul nagyobb szerepet kap a magyar köztudatban, mint az, hogy a német megszállás idején nem német katonák, hanem a magyar csendőrség bonyolította le a zsidók bevagonírozását a haláltáborokba, hogy Budapesten a magyar nyilasok több ezer zsidót lőttek a Dunába. 2010 óta egy olyan új narratívát próbál megjeleníteni a magyar kormány, miszerint Magyarország kettős áldozat, egyrészt a náci németeké, másrészt a kommunista szovjeteké. Ennek a narratívának, illetve e narratíva hazugságának szimbólumává a Budapesten 2014 júliusában felállított, de a tiltakozások miatt soha fel nem avatott német megszállási emlékmű vált. Balogh László Levente szerint az emlékmű „kollektív ártatlanságot sugall”, a „II. világháborús magyar felelősségvállalásra a hártás jellemző”, s kijelenti: „Az áldozatnarratívák ma gyakran a propaganda eszközei, és miközben a valódi áldozatokról megfeledkeznek, az áldozatnarratívák fokozatosan a győztesek elbeszéléseivé válnak.”¹¹

(Szembeszegülés az elhallgatással és áldozatnarratívával) Az elhallgatás és áldozatnarratíva párhuzamos jelenségeit a közvélekedés, illetve sok esetben a hivatalos politika tartja életben, azáltal is, hogy az oktatásban, a tankönyvekben a történelemnek milyen képét mutatják a felnövekvő generációknak. A V4 országokban az elhallgatott vagy tabu alá vont események feltárása főként egy szűk értelmiségi csoport nevéhez köthető, történészek, írók, rendezők munkáihoz. Regények, filmek, történelmi munkák sorolhatók a nemzeti önkritika stratégiájába, sok esetben megdöbentő őszinteséggel és tárgyilagossággal tárják fel a nemzeti múlt bűneit, miközben gyakran az agyonhallgatás, az értetlenség, sőt az elutasító felháborodás kíséri őket.

Tomasz Żukowski monográfiája már címével és alcímével is provokatív, *Wielki retusz. Jak zapomniałiśmy, że Polacy zabijali Żydów – A nagy retus. Hogyan felejtettük el, hogy a lengyelek zsidókat öltek* (2018), a lengyel múltfeldolgozás legújabb változata. A szerző – talán meglepő módon – azzal kezdi könyvét, hogy megjegyzi: az, hogy a lengyelek zsidókat öltek, hogy kiadták a menekülő zsidókat a nácik-

nak, nem ismeretlen, hanem a történészek által alaposan feldolgozott téma. Az sem ismeretlen a történészek előtt, hogy a lengyelek között több volt a gyilkos és a feljelentő, mint a segítő, hiszen a zsidók a gettó falain kívül nem számíthattak segítségre.¹² Żukowski könyvében azonban még tovább megy. Irodalmi szövegeket és filmeket értelmez, hogy megmutassa, milyen retorikai stratégiákkal éri el egy-egy mű azt, hogy a lengyelekről pozitív kép alakuljon ki, míg a zsidó áldozatok halálát – tudat alatt – próbálják magyarázni, indokoltá tenni a gyilkosságokat, és ezáltal felmenteni a gyilkost. A szerző számos filmet és irodalmi művet hoz fel példának (az első, 1940-es évekbeli holokausztfilmtől, Alexander Ford: *Ulica Graniczna – Határ utcájától* Władysław Pasikowski *Pokłosie – Utóhang* [2012] című filmjéig), de még Tadeusz Słobodzianek *Nasza klasa – Osztylunk* (2009) című drámájában is talál manipulatív elemeket.

Az eddigiek három fontos elméleti kérdést vetnek fel számunkra az önkritikus nemzeti múltfeldolgozást illetően: 1. A múltfeldolgozás történelmi jellegéből adódó kérdéseket: vajon a múltfeldolgozás csak az ún. történelmi regény, történelmi tárgyú film műfajára vonatkozatható? Meddig terjed a múlt, és vajon egy jelenben játszódó sztori nem alkalmas-e az önkritikus múltfeldolgozásra? 2. A múltfeldolgozás témáját képező eseményeknek szükségszerűen történelmileg igazolható, dokumentumokkal alátámasztható eseményekből kell-e kiindulniuk? A fikció válhat-e az önkritikus múltfeldolgozás terepévé? 3. Vajon egy-egy nemzeti irodalom mely művei sorolhatók az önkritikus múltfeldolgozás kategóriájába? Minden, egy adott nyelven íródott mű, létrejövő film ide sorolható? Vagy az alkotó identitásából szükséges kiindulnunk?

(*Jelen vs. történelem*) Ennek a három kínzó elméleti kérdésnek a megválaszolása rendkívül fontos témánk szempontjából, hiszen nemcsak a korpusz kijelölésében játszik szerepet, de az értelmezési stratégiát is meghatározza. Az önkritikus múltfeldolgozást minden bizonnyal nem szűkíthetjük a történelmi regény vagy film műfajára, mindazonáltal az eseményeknek szükségszerűen rendelkezniük kell történelmi dimenzióval, amely beleszól a főszereplők egyéni sorsába, identitásába, a jelen eseményeibe. A történelmi dimenzió a jelenkori identitás részeként lép működésbe ebben az esetben, sokszor az értelmezői tevékenység aktivitásának köszönhetően jelenik meg egyértelműen. Az olyan szociológiai kategóriák, mint az idegengyűlölet, rasszizmus, szegregáció jól adatolható történelmi beidegződésekre, mintákra vezethetőek vissza. A jelenben játszódó önkritikus regények éppen ezért a múltfeldolgozás alkategóriájának tekinthetők.

A szlovák és a cseh irodalomból két álneves regényt emelhetünk ki, amelyek a nemzeti önkritika és a múltfeldolgozás jelenbe helyezett terepei. Daniela Kapiťáňová álneven, Samko Tále néven írt regénye egy vegyes lakosságú, főként magyarok lakta dél-szlovákiai kisváros, Komárom – Komárno multietnikus viszonyait értelmezi.¹³ Samko Tále *Knihy o cintoríne – Könyv a temetőről* (2000) című regényének írója és egyúttal narrátora a fikció szerint egy komáromi–komárnói infantilis-mentálisan sérült szlovák férfi, aki negyvennégy évesen is a nyolc-tíz éves gyerekek értelmi és nyelvi szintjén áll. A mű nyelve alsó regiszterekből építkező, töredezett, ismétlésekből, önismétlésekből épül fel, egy alacsony kompetenciájú

beszélő nyelve, amelyből töredékesen egy kisváros anekdotái is kirajzolódnak. A narrátor nem birtokolja a nyelvet, pusztán ismétli a „felnőttek” nyelvét és gondolatait, amelyek a komáromi szlovákság xenofóbiájára, sovinizmusára és rasszizmusára utalnak önkritikusan. A regény úgy reprezentálja a nemzeti önkritika stratégiáját, hogy egyrészt a társadalomban marginális pozíciót elfoglaló, mentálisan sérült „író” szinte tudatfolyamszerű önéletrajzának ad helyet, másrészt pedig hogy a többségi (szlovák) társadalom egy részének xenofób véleményét egy olyan szereplő szájába adja, aki mentális pozíciójából adódóan kevésbé ügyel a politikailag korrekt véleménynyilvánításra, s így voltaképpen a társadalom szócsöveként funkcionál.

Lam Pham Thi *Bílej kůň, žlutej drak – Fehér ló, sárga sárkány* (2009) című regényét sokáig egy csehországi vietnámi szerző regényeként ünnepelte a szakma és a közvélemény, rangos irodalmi díjat is kapott, amelyet a fiatal, tizenkilenc éves szerző videóüzenetben köszönt meg. Valószínűleg a „hiteles hang” és az autobiográfiai kód volt az oka mind a sikernek, mind a leleplezés botránnyának, amely során kiderült, a mű írója a cseh Jan Cempírek. A regény több szinten játszik el a cseh–vietnámi kettős identitással: a narrátor sem csehnek, sem vietnáminak nem érzi magát, mégis mindkettő; a regény cseh szövegébe a szereplők vietnámi nyelvre ékelődik, amelyet gyakran nem fordít a narrátor; az egyes szereplők hibás cseh nyelvre a vietnámi beszélők nyelvhasználatát közvetíti; a cselekmény több jelenetében beleíródik a cseh társadalom rasszizmusa. A Jan Cempírek regényében dokumentált idegengyűlölet nem érhető meg a történelmi dimenzió értelmezése nélkül, rájátszik a nacionalista-sovinizista narratívákra, a cseh közvélemény hangjaként szólaltatja meg. A mű a migráns irodalom egyik első kelet-közép-európai változatának is tekinthető, leleplezve a többségi társadalom intoleranciáját.

Mindkét regény a jelen eseményeiben reprezentálja a múltat, Kapitáňová regénye például a kommunizmus és a mečiarizmus kritikája is. A szlovák és cseh társadalom intoleranciája, a társadalom hétköznapijait átszövő idegengyűlölet nemcsak arra biztatja az olvasót, hogy önkritikát gyakoroljon, hanem arra is, hogy a történelmi eseményeket is szükségszerűen új nézőponton át értelmezze.

(*Valóság vs. fikció*) A műfeldolgozás számára kitüntetett szerepben állnak az olyan írástechnikák, melyek a dokumentum, az archívum, a napló, az (auto)biográfia műfajaihoz kapcsolódnak, ezen keresztül pedig a történész által hitelesített eseményekhez. Ez a természetes kapcsolat azonban egyáltalán nem tűnik természetesnek, ha szem előtt tartjuk, hogy mind az irodalom, mind a film olyan médiumok, amelyek egy adott jelrendszer segítségével reprezentálnak. Sem a film, sem az irodalom nem nyúlhat vissza az eredethez, az eredetihez, a jelenlét mindig pusztán szimuláció. A múltnak ez a távolléte etikai értelemben is botránnyos: mediális közvetítőeszközök, a nyelv, a mozgókép segítségével idéznek fel olyan eseményt, amelyhez tulajdonképpen még sincs kapcsolatuk. Az irodalmi mű szereplői csak nevek, az események csak szavak, és nem képesek a befogadó testi élményévé változtatni a múlt borzasztó eseményeit. A film szereplői csak színészek, a film helyszínei csak a stúdió, a kulisszák, egy másik táj.

Ráadásul a 20. század utolsó évtizedeiben a történettudomány olyan paradigmaváltáson ment keresztül, amely valóság és fikció merev elkülönítését lehetetlen-

né teszi. Mint Lionel Gossman megjegyzi: „Történelem és fikcionális történetmondás [...] az elbeszélés gyakorlatának két ellentétes pólusán elhelyezkedve hagyományosan konfrontálódik és dacol egymással. Fejlődésének jelenlegi szakaszában azonban mindkettőt komoly hasonlóságok és néhány jelentős feszültség jellemzi.”¹⁴ Történelem és fikció szembeállítás – bármennyire is meglepő – csupán a 19. századi történelmi realizmus diadalra jutása óta vált követendő példává. Napjaink történetírásának elméleti problémái azonban már egészen más belátások mentén konstruálódnak, amelyben a „történész valósága” és az „író fikciója” nem is kerülnek olyan távolra egymástól. Ahogy Jean Leduc megállapítja: „Bár az irodalmi és a történetírói szövegek nem egyformán viszonyulnak ahhoz, amit jobb híján valóságnak nevezünk, mégis hasonló eszközöket használnak – azokat, amelyekre minden cselekményesítésnek szüksége van. A lineáristól leginkább eltávolodó regény éppúgy, mint a legnagyobb mértékben tematikus felépítésű történeti munka egy történetet mesél el”.¹⁵

A cseh irodalomban Josef Urban *Habermannův mlýn – Habermann malma* (2001) és *7 dní bříčů – A bűn 7 napja* (2012) című regényei és a belőlük készült filmek valóságos bombaként robbantak. Urban lebontotta a kollektív amnézia falát, olvashatóvá és írhatóvá tette a tabu alá vont történelmet, és egyúttal kétségbe vonta a cseh műltfeldolgozás és identitás alapjait képező diskurzust, amelyet az általánosító áldozatnarratíva képezett. Mindkét regény és film, amelyek forgatókönyvét maga az író, Josef Urban írta, a II. világháború utáni napok eseményeivel foglalkozik, ártatlan szudétánemet civilek sorsával, akiket a háború utáni bosszú jegyében kínoztak vagy öltek meg. A cseh bűnösség kérdését vetik fel, amelyet megdöbbentő módon még hetven év elteltével sem lehet indulatok nélkül megvitatni. Jól példázza ezt a *Habermannův mlýn* második kiadásában olvasható írói előszó, amelynek Urban a sokat mondó *LŽIVÁ KNIHA? – HAZUG KÖNYV?* alcímet adja, így, csupa nagybetűvel. Az író ebben reagál a könyve és személye elleni kampányra, arra, hogy „össznépi játék” keletkezett arra a témára, „mi is történt a valóságban”, és reagál a Lidové noviny cikkére, amelyben arról írtak: „filmet forgatnak a hazug könyv alapján”. Urban ennek kapcsán szükségét érezte, hogy megkülönböztesse a tényirodalom és a regény műfaját, és utaljon a könyv elején található formulára: „Ez a történet valódi események alapján íródott. Regényről van szó azonban, nem dokumentarista feldolgozásról. Éppen ezért minden hasonlóság konkrét történelmi alakokkal vagy élő személyekkel pusztán véletlen.” A továbbiakban Urban azzal védekezik a regényét és filmjét ért támadások ellen, hogy a reális eseményeket később dokumentumfilmben is feltérképezte,¹⁶ további tényeket és kortársak vallomásait gyűjtötte össze, s a valóság még az irodalmi fikciót is túlszárnyalta.

Urban mindkét műve hasonló egyértelműsítő (ez a regény valós visszaemlékezés nyomán íródott) és eltávolító (irodalmi mű, minden hasonlóság valóságosan létező alakokkal a véletlen műve) játszik el. A *7 dní bříčů* című film több oknál fogva képes popularizálni, és ezen keresztül hatékonyabb önkritikára készíteni a nézők szélesebb rétegét: 1. egyrészt a *Habermannův mlýn*-nel már megtörtént az első sokk az egyetemes áldozatnarratíva lebontását illetően; 2. másodsorban a történeten végighúzódnó szerelmi szál fejt ki popularizáló hatást; 3. a középpontba

helyezett család nem homogén német, hanem vegyes: Jan Olšan (Ondřej Vetchý) cseh, Agnes (Kerekes Vica) pedig német nemzetiségű, s ez nagyobb lehetőséget ad a cseh nézőnek az azonosulásra. Valóság és fikció feszültsége mindkét mű esetében az adaptáció és a médiumváltás logikájából is következik, hiszen a regények és a belőlük készült filmek sztorija több esetben is eltér. Így például a *Habermannmű mlýn* című filmben található drámai jelenetek, mint amikor Habermann ékszerekkel próbálja meg lefizetni a náci tisztet, teljesen hiányzik a regényből. Éppígy a regény és a film tetőpontja, Habermann halálának körülményei is eltérőek.

Josef Urban két regénye és a belőlük készült filmek adaptációs eltérései is egyértelművé teszik, hogy a műfeldolgozás hatása független a fikció–valóság tengelyen elfoglalt pozíciótól, ha a mű képes elementáris hatást, együttérző katarzist kiváltani a nézőből, s ezáltal empatikus, több nézőpontot érvényesítő olvasót/nézőt létrehozni.

(*Nyelv vs. identitás*) A nemzeti irodalmakat a modern irodalomtörténetekben általában a nyelvhez köti az irodalomtörténeti konszenzus, azonban a kérdés korántsem ennyire egyértelmű. Egyrészt a középkori, latinul alkotó szerzők minden nemzeti irodalomtörténet részét képezik, másrészt a 20. századi transznacionális irodalomtudomány, illetve a transzkulturalizmus jelensége arra figyelmeztet, hogy nyelv és identitás nem minden esetben azonosíthatók problémátlanul.¹⁷

Témánk szempontjából evidens az a tapasztalat, hogy a cseh, szlovák, lengyel és magyar irodalomban, filmben és történettudományban születtek olyan jelentős művek, amelyek a műfeldolgozást illetően nem a nemzeti mítoszokat, nem az áldozat- és elhallgatásnarratívákat, nem a tabuizált és manipulált történelmi ideológiákat működtetik. A szlovákiai magyarok deportálásáról, kitelepítéséről Szlovákiában irodalmi alkotások tucatjai szólnak – csak éppen szlovákiai magyarok a szerzők. A holokausztot érintő alkotások egy jelentős része zsidó vagy zsidó származású szerzők műve. Vajon a műfeldolgozás mint nemzeti önkritika valóban működésbe lép-e abban az esetben, ha a szerző identitása az áldozatok identitásával azonos?

Úgy gondolom, nem hárítható át az áldozatokra, és nem spórolható meg ez a feladat. Kertész Imre *Sorstalanság* című Nobel-díjas regénye erre a legjobb példa: bár a mű 1975-ben már megjelent, nem vált a magyar műfeldolgozás részévé, csak a 2002-es Nobel-díj sikere nyomán, mintegy külső körülmények folytán kényszerített ki szélesebb nemzeti önvizsgálatot. Ugyanígy Grendel Lajos *Bukott angyalok* (2016) című regénye, amely a ligetfalui (Petržalka) tömegmészárlást is érinti (a csehszlovák hadsereg katonái több száz magyart, köztük csecsemőket végeztek ki), nem kényszerített ki társadalmi figyelmet Szlovákiában – erre egy szlovák író szlovák nyelvű regénye minden bizonnyal alkalmasabb lenne.

A magyar nemzeti önkritika egyik legjelentősebb irodalmi műve, előfutára a magyar irodalomban Cseres Tibor *Hideg napok* (1964) című regénye, amelyből 1966-ban sikeres film is készült (a Karlovy Vary-i filmfesztivál fődíját is elnyerte). A regény azt a történelmi eseményt dolgozza fel, amelyre 1942. január 20. és 23. között került sor. A szerb partizánakciókra hivatkozva az akkor Magyarországhoz tartozó Újvidéken/Novi Sadon több mint háromezer, főként szerb és zsidó polgárt, köztük 792 nőt és 147 gyermeket gyilkoltak le a magyar katonák. A holttesteket a befagyott Duna vizébe, gránátokkal robbantott lyukakba tömték.

A regény formai újításai a világirodalmi modernizmus felől értelmezhetők: négy, közös zárkába zárt, vizsgálati fogságban lévő magyar katona monológjaiból, egymástól elcsúszó időszekvenciákat felvillantó történetéből rajzolódnak a borzalmas napok. Amíg a regény hatását a formai újítás (a világirodalomból William Faulkner *Hang és téboly* című regényének monologikus formájával mutat rokonságot) és a szerelmi-erotikus szálak fokozzák, addig a film esetében ilyen fokozó tényező a fekete-fehér filmtechnika alkalmazása, valamint a pazar szereposztás. 1966-ra már általánossá vált a színes film használata, azonban Kovács András mégis ragaszkodott a fekete-fehér képkockákhoz, vélhetőleg nemcsak azok artisztikus-sága miatt, hanem azért is, mert a fekete-fehér film képes felidézni a II. világháborús felvételek dokumentumszerűségét is. A szereposztáshoz elég annyit megjegyezni, hogy Büky Őrnagy szerepében a fiatal Latinovits Zoltán jelent meg.

Hogy milyen fontos kérdés, és egyúttal feladat az, hogy ilyen típusú alkotásokat ne csak az áldozatokkal, hanem az elkövetőkkel azonos etnikai, vallási vagy nemzeti csoportba tartozó szerző, rendező hozzon létre, jól példázza Cseres Tibor kijelentése. Az író arra számított, hogy amiként ő feldolgozta a szerb lakosság ellen elkövetett magyar atrocitásokat, éppígy a szerbek által elkövetett bűntettekkel is szembenéz majd egy szerb alkotó. Azonban, mint írja, bár egy 1965-ös belgrádi írótalálkozón szövé is tette, hiába várta a szerb írótól, hogy megírják 40 000 szerbiai magyar 1944–45-ös lemészárlását, amelyet Tito jugoszláv partizánjai hajtottak végre.¹⁸ Ekkor határozta el, hogy megírja a *Hideg napok* folytatását, amely *Vérbosszú Bácskában* címmel 1991-ben jelent meg.

„Mindnyájan tanúk vagyunk”,¹⁹ még ha évtizedek teltek is el a borzalmak után. Heller Ágnes egy 1996-os előadásában kemény szavakkal állt ki a heteroreprezentáció mellett, mondván: „Az a politikai követelmény, amely a hiteles ábrázolást azonosítja az önreprezentációval, a művészet s ezen belül az irodalom halálához vezet.” Sőt: „A heteroreprezentáció gyanakvó elutasítása ugyanakkor nemcsak a művészetet öli meg, hanem embercsoportok önmagukra mért apartheidjéhez is vezet.”²⁰ Mind Daniela Kapitáňová, mind Jan Cempírek, mind Jozef Urban, mind Cseres Tibor regényei, illetve a belőlük készült filmek, mind a lengyel és német önkritikus műltfeldolgozás egyértelművé teszi, hogy a saját nemzeti műlttel szemben felvállalt kritika, bár sok esetben támadásokat, felháborodott véleményeket generál, képes áttörni a hallgatás és az előítéletek falát.

JEGYZETEK

1. Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Gondolat, Bp., 1984; Hans Robert Jauss, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. Bernáth Csilla, Helikon 1980/1–2., 20–22.

2. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, Inc., New York, 1973.

3. Erős Ferenc, *Előszó* = Aleida Assmann, *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában*, Múlt és Jövő Kiadó, Bp., 2016, 14.

4. *Uo.*, 37.

5. Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak? = Marxism and the Interpretation of Culture*, szerk. Cary Nelson – Lawrence Grossberg, Macmillan, London, 1988, 66–111.

6. Aleida Assmann, *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában*, 77.

7. *Uo.*, 82.

8. *Uo.*, 55.
9. Stephen Tyler, *Das Unaussprechliche. Ethnographie, Diskurs und Rhetorik in der postmodernen Welt*, Trickster, München, 1991, 96.
10. Ján Mlynárik, *Dějiny Židů na Slovensku*, Academia, Praha, 2005.
11. Balogh László Levente, *A magyar nemzeti áldozatnarratíva változásai*, Korall 2015/59., 51.
12. Tomasz Żukowski, *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*, Wielka Litera, Warszawa, 2018, 9.
13. N. Tóth Anikó, *Samko Tále transzkulturális regénytere = Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban – Transzkulturalizmus a bilingvizmus v literatúre*, szerk. Németh Zoltán – Magdalena Roguska, Közép-európai Tanulmányok Kara, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem – Fakulta stredo-európskych štúdií UKF v Nitre, Nitra, 2018, 139–150.
14. Lionel Gossman, *Történetírás és irodalom. Reprodukció vagy jelentéstulajdonítás = Tudomány és művészet között: A modern történelemelmélet problémái*, szerk. Kisantal Tamás, L'Harmattan–Atelier, Bp., 2003, 140.
15. Jean Leduc, *A történészek és az idő*, ford. Novák Veronika, Kalligram, Pozsony, 2006, 368.
16. Josef Urban, *Habermannův mlýn. ŽIVÁ KNIHA? = Uč., Habermannův mlýn*, DP Film, Ostrava, 2010, 13.
17. Wolfgang Welsch, *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today = Spaces of Culture: City, Nation, World*, szerk. Mike Featherstone – Scott Lash, Sage, London, 1999, 194–213.; Arianna Dagnino, *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 2015.
18. Cseres, Tibor, *Vérbosszú Bácskában*, 1991, <http://vmek.oszk.hu/03300/03393/03393.htm#13>
19. Maryla Hopfinger, *Wszyscy jesteśmy świadkami. Zamiast wstępu = Opowieść o niewinności. Kategoria świadka Zagłady w kulturze polskiej (1942-2015)*, szerk. Maryla Hopfinger – Tomasz Żukowski, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, 2018, 7.
20. Heller Ágnes, *Zsidótanítás a magyar zsidó irodalomban*, Szombat 2010. 10. 23., <https://www.szombat.org/politika/4111-zsidotlanitas-a-magyar-zsido-irodalomban>

