

# ÉLETERŐ ÉS ÉLMÉNYIRODALOM AUSCHWITZ UTÁN

*Kisantal Tamás: Az emlékezet és a felejtés helyei.*

*A vészkorszak ábrázolásmódjai a magyar irodalomban a háború utáni években*

Kisantal Tamás frissen megjelent monográfiája a könyv borítóján szereplő különös fotó leírásával indul. Mint megtudjuk, a gödör felett álló, zavart tekintetű öltönyös férfiak szappantemetésen vesznek részt. A fényképhez tartozó jiddis nyelvű felirat magyarul így szól: „Mártírjaink maradványainak temetése – néhány doboznyi RIF-szappan” (9.). „Persze mi már tudjuk, amit ők nem” – tudósít az Előhang a náci szappanfőzés legendájára utalva –, „a szappanok sosem voltak emberek, a rítus számunkra már nem a halottakra emlékezik, hanem a halottakról való emlékezetet jelképezi” (12.). A szappansírokat pedig „elfeledték [...] Nem lettek emlékezhelyek, sőt valójában a felejtés helyei lettek” (13.).

*Az emlékezet és a felejtés helyei* című kötet működésmódja éppen ellentétes a szappantemetés gyakorlatával. Míg utóbbi az eltemetése valaminek, amit a köztudat hamisan valószínűsít (tehát a koncentrációs táborban meggyilkoltak zsírából főzött szappanoknak), addig a szóban forgó könyv feltár valamit, ami az évtizedek során kialakult konszenzus szerint nem is létezik; ez pedig nem más, mint a negyvenes évek második felének magyar holokausztirodalma. A monográfia saját célkitűzését abban ragadja meg, hogy „le kíván számolni egy közkeletű vélekedéssel, amely szerint a háborút követő években a témát általános hallgatás övezte” (11.). A feladatot pedig maradéktalanul teljesíti; a munka abszolút hiánypótló.

A kutatás külön érdekessége, hogy egy olyan korszak irodalmi termését vizsgálja, amely jócskán megelőzi a róla szóló, azóta igen terebélyessé nőtt, saját (*Holocaust studies* névre hallgató) diszciplínát kialakító nemzetközi diskurzust és intézményrendszert – sőt még magát az eseményre vonatkoztatott *holokauszt* kifejezést is. Nem létezett még etikett azt illetően, hogy a koncentrációs táborokról és a zsidóüldözésről kiknek és milyen hangnemben *illik* írni, és arról sem, hogy ezekre a szövegekre milyen módon lehet (kortársként) reagálni. Emellett pedig nem alakult ki sem a (többek között Primo Levi, Elie Wiesel, Jean Améry és Tadeusz Borowski nevével fémjelzett) holokausztirodalmi kánon, sem pedig a híres tanúságtételek alapján kirajzolódó alapvető narratívák. „[M]ai olvasóként talán a legfeltűnőbb ezekben a szövegekben, hogy sokszor látványosan nem felelnek meg bizonyos elvárásainknak, mintegy történeti létükkel mutatva rá ezen prekonceptióink utólagosságára” – írja Kisantal (86.).

A könyv tehát elsődleges kontextusukon belül vizsgálja az átlagolvasó számára többnyire ismeretlen szövegeket, és



Kronosz Könyvkiadó

Pécs, 2020

319 oldal, 4500 Ft

amennyire lehet, az adott korszak saját terminológiáját figyelembe véve. Bármennyire magától értehetőnek tűnik is ez a módszer, alig találunk ilyesmire példát a mai magyar szakirodalomban. Ennek oka egyrészt abban keresendő, hogy a holokauszt irodalma és a róla kialakult diskurzus alapvetően nemzetközi (vagy még inkább: transznacionális) és soknyelvű. Ezért sok esetben kézenfekvőbbnek tűnik inkább ezen belül, mint az egyes szövegek saját kulturális viszonyrendszerében vizsgálni a túlélők alkotásait. A könyv másik magyarázatot is kínál a jelenségre, nevesül azt, hogy a magyar holokausztirodalmat tárgyaló teoretikus diskurzus nagyjából a *Sorstalanság* megjelenése (1975) után, de még inkább Kertész Imre (2002-es) irodalmi Nobel-díját követően kezdett kialakulni, így vagy azt látjuk, hogy a *Sorstalanság* felől olvassák a korábbi évtizedekben megjelent alkotásokat, vagy még inkább azt, hogy ezeket figyelmen kívül hagyva kizárólag a neves prózaíró életművét vizsgálják. A kötet tehát arra is keresi a választ, hogy „a magyar holokauszt irodalmi ábrázolásának eddigi recepciója mennyiben azonosítható Kertész Imre recepciójával” (25.). A monográfia mégsem kanonizáló szándékú. „[A]z idegent, az elfelejtettet keresem” – írja –, „az egyes korszakoknak a háborús közelmúlttal és a vézskorszakkal kapcsolatos attitűdjeit kutatom, amely gyakran sokkal erősebben mutatkozik meg az átlagos, az elvárásokhoz illeszkedő, mint a horizontváltó művekben.” (51.)

Kisantal Tamás tehát az 1945 utáni évek könyvtermését veszi górcső alá, és azt a következtetést vonja le, hogy a közelmúltban történt genocídium „akkor még nemhogy tabunak nem számított, hanem egyenesen a témákkal kapcsolatos könyvkiadási dömping jellemezte a korszakot” (53.). A saját lágerbeli, munkaszolgálatos vagy háború alatt bujdosó tapasztalatot reprezentálni kívánó művek a korban „élményirodalom”-ként megnevezett műfaji kategóriába sorolódtak, mely fogalom történetéről behatóan értekezik a kötet. A terminus alapvetően pejoratívnak számított, hiszen a túlzottan kitarulkozó, esetleg szenzációhajhász önéletrajzi ihletésű műveket értették rajta, és mint a befogadástörténeti kitekintésből kiderül, a korábbi egy-két évtized bőséges első világháborús hadifogoly- és riportregénytermésének „piaci sikere és korántsem ilyen kedvező kritikai megítélése” (76.) jellemezte a köztudatban élő élményregényeket.

A kötet kitűnő arányérzékkel ötvözi a történelmi, irodalomtörténeti és -elemzői szempontot a nemzetközi, alapvetően nyugat-európai és egyesült államokbeli holokausztkutatások mára kialakult elméleteivel. A szerző látványos módszere, hogy helyenként kontrasztba állítja a neves nyugati teoretikusok huszadik század végén levont következtetéseit a vézskorszakot közvetlenül követő magyar irodalmi alkotásokkal, melyek a maguk nyereségében vagy könnyedén rációfognak bizonyos dogmává vált állításokra, vagy esetleg éppen fél évszázaddal megelőzik azokat. Ilyen szembeállítás, mikor a Holocaust studies egyik alapszövegét, Terrence Des Pres nyolcvanas évek végén megjelent *Holocaust Laughter?* című tanulmányát idézi, amely felvázolja a soá reprezentációjának jellemző metódusait: az esemény egyediségének hangsúlyozását, a tényekhez való feltétlen hűséget és a komolyság követelményét. Beszédesebb, hogy a Des Pres-hivatkozás *A humor szerepe a korabeli múltábrázolásokban* alcímű fejezet elején szerepel, amely meggyőzően érvel amellett, hogy a komolyság korántsem volt követelmény a negyvenes évek második felének magyar lágerirodalmában, jóllehet a többi kritérium sem különösebben jellemző a kötetben elemzett korpuszra. Az említett negyedik fejezet – melyből már olvashattunk részleteket a *Jelenkor* hasábjain – Török Rezső 1945-ös regényét, az *Enyvé és szappant*, valamint Királyhegyi Pál 1947-ben megjelent *Mindenki nem halt meg* című memoárját elemzi, és bemutatja, hogyan élt tovább organikusabban a koncentrációs táborok emlékezetét a korabeli magyar kabaré közegében, melyhez igen sok (elsősorban politikai okokból) elhurcolt áldozat és túlélő is tartozott. Egészen különösnek érezhetjük a tárgyalt fejezet olvasása után, hogy az angolszász központú holokauszt-reprezentációs diskurzus a nyolcvanas-kilencvenes évekhez köti az esemény humoros ábrázolásának első kísérleteit.

Az évtizedek során kialakult alapvetés, amely szerint az írhat (egyes szám első személyben) a holokausztról, aki átélte azt, korántsem tűnt egyértelműnek az eseményt közvetlenül követő időszakban. A Nyiszli Miklós *Dr. Mengele boncolóorvososa voltam az auschwitzi krematóriumban* című könyvét és annak (bírószági tárgyalásig fajuló) recepcióját tárgyaló harmadik fejezetből kiderül, hogy akkoriban még a haláltábor tapasztalatát sem tartották kizárólag a túlélőkhöz tartozónak; egyesek szerint az egész társadalom ugyanúgy osztozik benne attól függetlenül, hogy ott volt-e, vagy sem. Tabéry Ivánné Edelmann Hédi például a *Haladás* című lapban oktatta ki Nyiszlit. Szerinte attól még, hogy sokan nem járták meg a haláltábort, „mégis a Deportitis Progresszíva című, gyógyíthatatlan betegségben szenvedünk, ha nem is Auschwitzban szereztük e halálos kór csíráját.” (104.)

A nyolcadik fejezet az 1948 utáni témákat, műfajokat és beszédmódokat vizsgálja. Az itt elemzett műveket találóan a *felszabadulásirodalom* kategóriájába sorolja a szerző. A szövegkorpusz arra szolgál tanúbizonysággul, hogy a korabeli hatalom nem a holokauszt eseményeiről szóló megnyilvánulásokat hallgattatta el, *csupán* azt a körülményt igyekeztek kiszorítani a köztudatból, hogy az üldözöttek és meggyilkoltak között zsidók is szerepeltek. Kisantal vizsgálatai szerint „[m]indössze két olyan elbeszélés van, amely nemcsak a felszabadító harcokra koncentrálna, hanem a zsidóüldözés is megjelenik benne: Karinthy Ferenc *Szabadság* című, eredetileg 1949-es novellája, valamint Sándor Kálmán írása, *A 128.913-as fogoly meséli*” (251.). A fejezetben idézett további művekből kiolvasható átpolitizált légertapasztalaton látszik igazán tisztán, hogy bizonyos korszakok retorikái miként tudják alapvetően átformálni egy esemény reprezentációját.

*A vészorszak ábrázolásmódjai a magyar irodalomban a háború utáni években* igazán széles skálán mozognak mind esztétikai, mind ideológiai értelemben. Ha valamiben szinte egysegesnek mondható ez az irodalmi és publicisztikai szövegegyüttes, az a magyar társadalom felelősségének hátrítása. A *Bűnösök, besúgók és tanúk* című fejezet éppen ennek a törekvésnek vázolja fel a legkülönbözőbb mintáit. *A német maszlag, avagy a hódító nép mítosza* alfejezet érzékletesen ábrázolja azt a máig közkedvelt értelmezést, mely szerint a magyar nép pusztán ártatlan áldozata a német megszállásnak, így a zsidóüldözés minden formája kizárólag az utóbbi nemzet bűne. Egyesek tehát „a magyar háborús szerepvállalást a német elnyomás példájaként értelmezték”, és egészen odáig jutottak a gondolatmenetben, hogy „egy nemzeti diskurzus keretein belül írták újra a magyar történelmet, amelyben a németekkel szembeni ellenállást tételezték a valódi magyarság egyik alapvető attribútumának” (191.). A legkülönösebb jelenség, hogy – mint Kisantal felhívja rá a figyelmünket – „[a] munkaszolgálatot, deportálást vagy más atrocitásokat túlélő szerzőknél is megfigyelhető, hogy egy nemzeti, nacionalista diskurzuson belül, a német-magyar ellentétet hangsúlyozva értelmezték a történeteket” (192.).

Az említett fejezetben – amely találó dramaturgiával két drámaelemzés előtt a magyar főbűnösök tárgyalásainak kirakat- és színházszerűségét vizsgálja – találunk egy üdítő kivételt is: Déry Tibor 1945-ben írt *A tanúk* című drámáját, amely nem újabb példája a társadalmi felelősségelhárításnak, hanem ábrázolja annak. A pesti zsidóüldözésről, pontosabban egy zsidó származású értelmiségi család hányattatásairól szóló darab egy bérházban játszódik 1944–45-ben. Ennek a háznak a (nem zsidó) lakóiból áll össze a kar, melynek vezetője nem más, mint a Házmaster, aki mindenkor a törvény képviselőjeként lép fel. Kisantal megállapítása szerint „a háború krízishelyzetében a makrovilág hatalmi struktúrája hirtelen a mikrovilágban, a társasház szférájában is látványosan eluralkodott” (229.). A darab brechti songjai közül az egyikben „minden veresszak után a teljes kórus refrénben kinyilvánítja: »mi csak tanúk vagyunk, mi nem tehetünk róla«” (230.). A tanulmány ezen a ponton alapos elemzésnek veti alá a Déry-darabban ábrázolt *tanú* pozícióját, és összeveti a holokauszt-szakirodalomban használatos *bystander* fogalommal, amely az elkövető-áldozat-dichotómián kívül eső szereplőket jelöli.

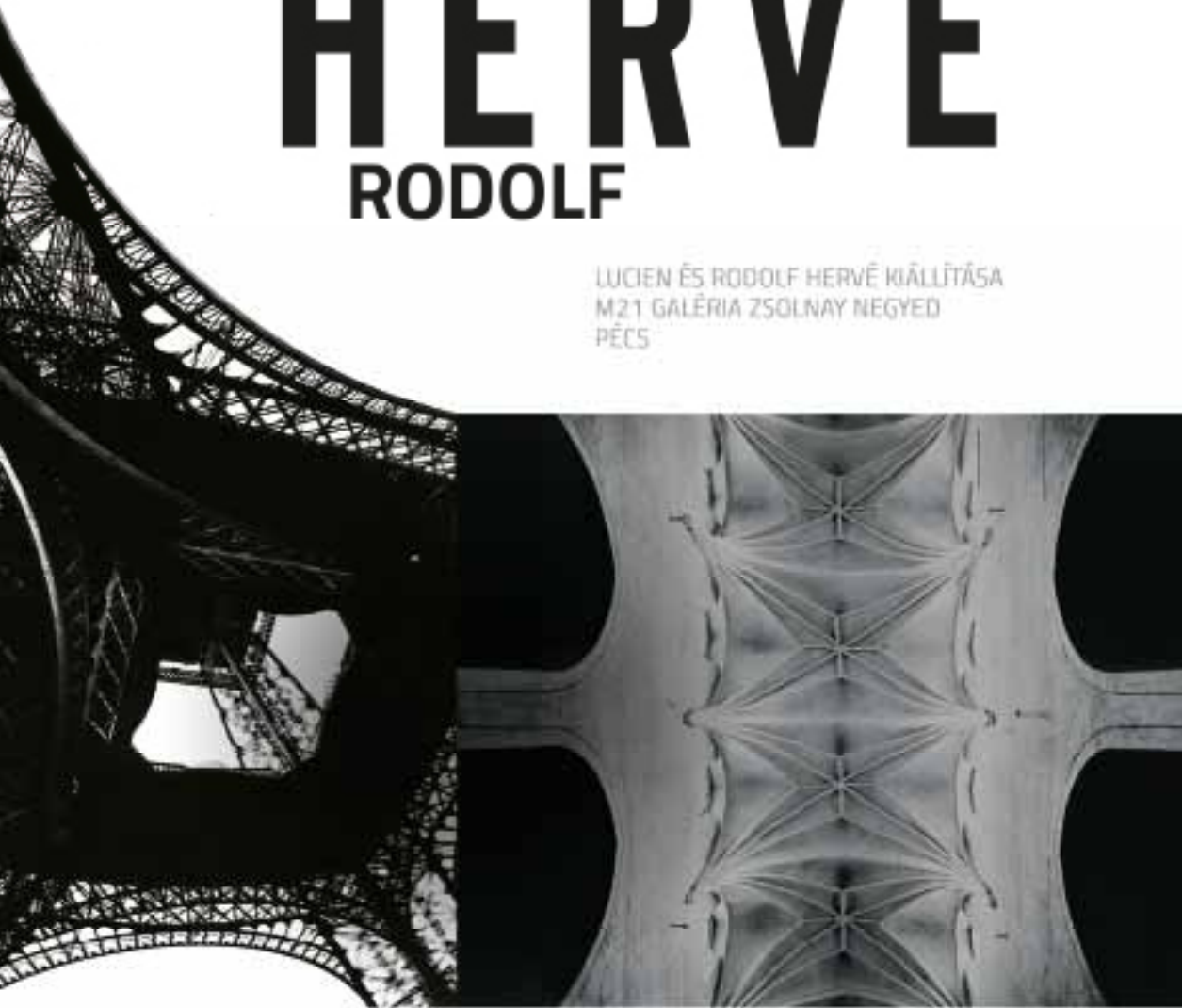
A helyi zsidóság kisémmizését és megalázását hol néma csendben, hol élvhajász mohósággal vagy hangos egyetértéssel végigkísérő szomszédságra és a hatalomnak kegyetlenül behízelt házmesterek figurájára ráismerhetünk Zoltán Gábor két éve megjelent, *Szomszéd* című esszéregényéből is. Az ennek mintegy folytatásaként olvasható *Szép versek 1944* című kötet szintén több szálon kapcsolódik a jelen kritika tárgyául szolgáló monográfiához, mondhatni, tökéletesen kiegészítik egymást. Zoltán hasonlóképpen tárja elénk az 1944-es év többnyire kevésbé ismert szerzőktől származó, de kordokumentumokként kitűnő líratermését, mint ahogy Kisantal elemzi az ezt követő évek prózáit és drámáit. A két szinte egy időben megjelent kiváló kötet felvillantja a reményt az olvasó előtt, hogy ha némiképp megkésve is, de elindulhat valamiféle komoly, reflexív dialógus a társadalmunk felelősségéről az áldozati státuszért folytatott (egyéb történelmi események traumáinak mérítségkélsébe is torkolló) szüntelen versengés helyett. Mert Déry idejében még nem indulhatott el. *A tanúk* bemutatójára egészen 1986-ig nem került sor: „Első művem, *Tanúk* címmel 1945 tavaszán egy rövid pécsi tartózkodás során írtam” – idézi Kisantal Déry visszaemlékezését –; „csalódás volt, hogy elutasították. Zsidókról, a pesti zsidóságról szólt, de akkoriban álszeméremből és gyávaságból a »zsidó« szót törölték a magyar szókincsből, az »üldözött« szóval helyettesítették, mintha másféle üldözött nem is lett volna ebben az országban.” (222.)

Déry nem csupán az irodalmi-színházi műfajok nyújtotta eszköztár segítségével törekedett a problémára irányítani polgártársai figyelmét. 1945 szeptemberében *A nemzeti büntudat hiányáról* címmel újságcikket is írt, amelyben „amellett érvelt, hogy a számvetés azért maradhatott el, mert a magyar társadalom egyik rétege sem érzi magát bűnösnek a történetek miatt” (235.). Az *Új Magyarország* már a következő lapszámban válaszírást közölt az ott megjelent cikkekre, ráadásul az újság egyik főmunkatársa, Borsody István írta. Cinikus véleménye szerint ugyanis „a magyar népnek nem büntudatra van szüksége, hanem *életerőre*” (235.).

Természetesen nem mondhatjuk meg, mire *lett volna* szüksége a sokszorososan traumatizált magyar népnek, arról viszont lehetnek elképzeléseink, mire *lett* szüksége az azóta eltelt hetvenöt évben. Mindenekelőtt tisztánlátásra. A történetek pontos, érthető, széles látókörű, hozzáférhető elemzésére, a különböző motiváltságú hallgatások indokainak felkutatására, a félrevezető retorikák leleplezésére. Az *emlékezet és a felejtés helye*iben mindezt megtaláljuk.

# LUCIEN HERVÉ RODOLF

LUCIEN ÉS RODOLF HERVÉ KIÁLLÍTÁSA  
M21 GALÉRIA ZSOLNAY NEGYED  
PÉCS



**m**  
PÉCSI GALÉRIA **21**

2020 2021  
nov jan  
-19 -17



nca



PAPPAS  
KULTURÁLIS ÉRTÉKELÉS



ZSOLNAY  
DESIGNKÖZPONT  
NONPROFIT KFT.



PÉCS  
A KULTÚRA  
VÁROSA