



A HOLOKAUSZT-IRODALOM ZSÁNERE

„Auschwitz óta nem lehet többé lélegezni, enni, szeretni, olvasni; aki pedig azóta az első lélegzetet vette, az első cigarettát elszívta, az elhatározta, hogy túl fogja élni, hogy újra olvasson, írjon, egyen, szeressen.”

(Heinrich Böll kiegészítése Adorno téziséhez)

(II. rész)

Adorno híres, sőt hírhedt Auschwitz-tétele feltehetően azért okoz oly sok félreértést és szül felületes magyarázatot, mert szinte sosem jelenik meg teljes egészében, a saját szövegekörnyezetében. Lássuk hát.

A tézis először a *Kulturkritik und Gesellschaft* (Kultúrkritika és társadalom) című 1949-es esszéjében, vagyis alig valamivel a háború lezárása után tűnt fel, és így szól: „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.” Azaz: „A kultúrkritika a kultúra és a barbárság dialektikájának végső fokával találja magát szemben: Auschwitz után barbár dolog verset írni, és ez kikezdi magát a felismerést is, amely kimondja, miért vált lehetetlenné manapság verset írni.”

De előtte és utána akad még pár igen lényeges mondat. Előtte: „Je totaler die Gesellschaft, um so verdinglichter auch der Geist und um so paradoxer sein Beginnen, der Verdinglichung aus eigenem sich zu entwinden. Noch das äußerste Bewusstsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten.” Vagyis:

„Minél totálisabb a társadalom, annál inkább eldologiasodik a szellem, és annál paradoxabb a kezdeményezése, hogy saját ereje révén haladja meg az eldologiasodást. Még a sorsról való legvégletesebb tudás is azzal fenyeget, hogy fecsegéssé fajul.”

És utána: „Der absoluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetzte und die ihn heute gänzlich aufzusaugen sich anschickt, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bei sich bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation.” Magyarán: „Egészen addig nem nő fel a kritikai szellem az abszolút eldologiasodáshoz – amely a szellem haladását az eldologiasodás egyik elemeként feltételezte, és amely mintha e szellemet ma teljes mértékben magába szippantaná –, ameddig a kritikai szellem önelégült kontemplációban marad meg önmagánál.”

Ennek fényében talán kimondható, hogy Adorno Auschwitzra vonatkozó kijelentése több mint egyszeri reflexió az *Endlösung*ra. Általában is azt akarja kifejezni, hogy manapság, vagyis a II. világháború lezárása után, mely Adorno szemében új korszakot nyitott, művészetet csinálni lehetetlen, mivel a civilizáció legmagasabb fokán álló kultúra és felvilágosodás az ember eldologiasodása révén azzal fenyeget, hogy barbárságba és totalitarizmusba csap át, melyre a faszizmus szolgáltatja Adorno szerint a legjobb példát. Auschwitz után Adorno még a korábnál is erősebb szkepszissel szemlélte a kultúrát általában, követke-

zéseképp magát a kultúrkritikát is, azaz önmaga szellemi helyzetét. Konceptiója szerint a kultúrkritikának részt kell vennie a kultúrában, de egyidejűleg tartózkodnia is kell tőle. Ezt hivatott érzékelteni az Auschwitz-tézis második fele: Auschwitz után lehetetlenség verset írni, de ennek kimondása/megállapítása éppoly lehetetlen. Hiszen minden Egész eltörött, következőképpen ennek kimondása is lehetetlenné, pontosabban érvénytelenné, semmissé vált, éppen azért, mivel minden Egész eltörött, és vele az Egészhez tartozó kultúrkritika is.

Míndez csak akkor értelmezhető még szélesebb kontextusban, ha a szerző egész esztétikájának fényében tekintjük. Ami roppantul bonyolult, hiszen Adorno soha nem írt átfogó esztétikát, mivel úgy vélte, a rendszeres filozofálás, éppúgy, mint maga a művészet léte, szerfölött kérdésessé vált; e téren keletkezett fő műve, az *Ästhetische Theorie* félig-meddig tudatos döntés révén maradt töredékben, és jellemző módon csak a halála után jelent meg, nem a szerző által kidolgozott alakban. (Akinek esztétikájától nem volt idegen a töredékesség, hiszen úgy vélte: „das Fragment ist der Eingriff des Todes ins Werk. Indem er es zerstört, nimmt er den Makel des Scheins vom ihm.” Hozzávetőleges fordításban: „A töredék a halál beavatkozása a műbe. Miközben szétrombolja, egyben megfosztja a látszat szépségtapasztától.” Ami valami olyasmit jelent és sugall, hogy tökéletes mértékben csak a töredékben lesz nyilvánvaló a műalkotás látszatjellege, és ennek elősegítése a halál alig túléltekelhető tette, ami Adorno egyik kedves gondolata volt már a Beethoven-esszében is.) Ráadásul, hogyan is lenne írható rendszeres esztétika, ha a nagy műnek már első mondata a vállalkozás képtelenségét festi: „Manapság magától értetődővé lett, hogy a művészet terén immár semmi sem magától értetődő, sem a művészetnek az Egészhez való viszonyában, de még csak létezéshez való jogát (*Existenzrecht*) illetően sem.” És még tovább: „Nem tudni, hogy lehetséges-e még egyáltalán művészet, hogy vajon tökéletes emancipációja után a művészet nem ásta-e alá a maga előfeltételeit és nem ment-e veszendőbe.”

Adorno szerinte a műalkotás kettős karakterű: egyrészt autonóm, másrészt „*fait social*”, azaz társadalmi termék. Egyrészt valamiféle társadalomban keletkezett szellemi termék, mely áruvá válik, másrészt a maga autonómiájában lehántja magáról az árujellegét. Áru akar lenni, hiszen ennek hiányában lehetetlen lenne a művészet befogadása, egyáltalán hatása, létezése, ugyanakkor folyamatosan védekezik az árujelleg, az eldologiasodás ellen. Ebből következik, hogy az úgynevezett autentikus (netán autonóm) műalkotások a maguk társadalmának öntudatlan történetírói. Ami Adorno szerint annyit tesz, hogy a műalkotás formaelvei akaratlanul is magukon viselik a társadalom

életének alakulását. Viszont minél jobban eldologiasodik a társadalom, annál jobban áruvá lesz a művészet is. A művészet szembeszegül a társadalommal, annak ellenjátékosaként lép színre, de hogy egyáltalán társadalmi jelenséggé váljék, azt éppen ez az ellentétes pozíció teszi lehetővé. A művészet autonómiája egyben a társadalommal vívott szabadságharcát is jelenti, ugyanakkor ez nem valósulhat meg csak a társadalmon belül. A művészetben a társadalmi mozzanat nem a felhasznált anyagot, netán a társadalomábrázolást jelenti, hanem a társadalommal szemben elfoglalt helyzete révén jön létre, és ez a pozíció csakis az autonómia lehet. A műalkotás rab, mely folyvást a szabadulásáért küzd, de erre csak akkor lehet képes, ha megmarad rabságában, azaz nem lép ki a társadalomból, pusztán azért sem, mivel ez lehetetlen követelje mégoly nagy hangon a mindenkori avantgárd.

Érzékelhető tehát, hogy Adorno paradoxonokat bőszéggel görgető (ráadásul: itt most erősen leegyszerűsítve felsorolt) tézissorozata amolyan duplafenekű elmélet a negatív dialektika jegyében: egyrészt nagy művészetet követel, másrészt csak akkor tartja lehetségesnek ezt, ha az „autentikus” műalkotás, vagyis a „nagy mű” folyamatosan leleplezi önmagát mint formát, azaz ha magának a műalkotásnak a formájába beépül önnön lehetetlenségének tudata. Azt gondolnánk, ez a modernitás korában válik teljessé. Mindamelllett Adorno eszménye, a számára ideáltipikus műalkotás követelménye nem elsősorban a 20. század művészeti jelenségeire vonatkozik, hiszen már Beethoven *Missa Solemnis* elnevezés miséjét elemző esszéjében is a darab legfőbb jellegzetességeként a *törés* jelenségét nevezte meg, vagyis azt az eljárást, hogy Beethoven folyamatosan megtöri a formálást, megtöri a harmonikus egységet, és ezáltal felmutatja, hogy miért is lehetetlen immár (azaz a 19. század első felében) naiv-vallásos misét írni. A forma folyamatosan reflektál önmagára, ez lenne a lényege, és ebben a reflexióban megmutatja önmaga abszurditását (ugyanakkor éppen egy misében jeleníti meg az istentől elhagyott világ állapotát, azaz válik kora akaratlan történetírójává.) Vagyis a nagy mű olyan műalkotás, mely az, és mégsem az. Ha a végletekig hajtom, azt mondhatnám, hogy Adorno már az Auschwitz előtti művészet esetében is többnyire az Auschwitz utáni művészetről beszélt. Arról a korszakról, melyben a művészet lehetetlenné vált, és csak az ördöggel kötött paktum révén nyerhette vissza jogát (vagy inkább pusztta lehetőségét) a létezéshez, mint azt a *Doktor Faustus*ban Adrian Leverkühn sorsa példázta. (Persze tudjuk, hogy a regény zenei főtanácsadója nem más volt, mint Thomas Mann kaliforniai szomszédja, egy bizonyos Theodor Wiesengrund-Adorno nevű esztéta és zenetudós.) És nem véletlen, hogy eszszéíróként Adorno akkor érzi magát igazán elemében, ha a művészet történetének legszubtilisabb, legmagasz-

tosabb műveiben mutathatja ki a művészet fent jelzett apóriáját. Ezért írt esszét a *Faust* sok tekintetben abszurd zárójelenetéről, ennek jegyében elemezte már egy 1937-es kurta esszéjében Beethoven roppantul elmentmondásos, a halál jegyében álló kései stílusát, és később ezért vált eszményévé Beckett drámaírói művészete, nem is annyira a *Godot*, mint sokkal inkább a *Fin de partie* (értelemszerű fordításban: *Végjáték*), mely már címével azt képviseli, amit Adorno olyannyira favorizál. A művészet a végjáték állapotában leledzik, de ezt csakis a magának a végjátéknak az ábrázolása képes megjeleníteni, mégpedig úgy, hogy közben folyamatosan felmutatja a maga végjáték mivoltát. Az „autentikus” mű végjáték, melyet önmagával játszik a mű, önmaga ellen és érdekében. Majdnem olyan ez, mint Tandori híres címverse: *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn*.

Persze nem kérdés ugyanakkor, hogy Adorno e téren Hegel kései esztétikájának egyik alapgondolatához kapcsolódik, a „művészet vége” tételéhez. Hegel úgy vélte, a művészet számunkra (vagyis a 19. század elejére) már végleg a múlté lett, hiszen a szellem útjához hasonlóan, már a művészet is eljutott arra a pontra, hogy teljes mértékben művészetté váljon, azaz már önmagát is a művészet tárgyának tekinti. Ekkor a művészet átalakul saját reflexiójává, azaz tudománnyá válik, és voltaképpen filozófia lesz belőle, és mint művészet véget ér. Ami természetesen nem jár azzal, hogy nem születnek továbbra is műalkotások. Ám a művészet mint egész a halódás útjára lépett. Ami nem hagyja érintetlenül az egyes műalkotások létmódját. Az, és mégsem az.

„A mai művészet feladata, hogy káoszt vigyen a rendbe”, írja a *Minima moralia* című aforizmagyűjteményében Adorno, és ennél jobban nem is foglalhatja össze és leplezheti le egyben önnön elgondolását. Adorno követelése az egyszerre kint és bent is egeret fogó macskára emlékeztet. Autentikus mű csak akkor keletkezhet, ha bevallja, hogy immár nem rendelkezik ama feltételekkel, melyek lehetővé tennék a szabad, minden kötöttségtől mentes, teljesen adekvát formálást. Éppen ezért minden harmónia, rend a hazugságot terjeszti, azt, hogy lehetséges a világban a megbékélés a valósággal. Münchhausen báró esete ez, aki saját hajánál fogva akarja kirántani magát a mocsárból. És ilyenkor csodálhatjuk Thomas Mann zseniális orrát, aki a *Doktor Faustus* lapjain dadogó esztétaként írta le Wendell Kretzschmart, a zeneesztétát, akit a bevallottan emigrációbeli társáról, a valóságos életben korántsem makogva, hanem inkább nyomdakészen beszélő Theodor Wiesengrund-Adornóról mintázott. A beszédhibás Adorno-Kretzschmar csak nyögvenyelősen képes kifejteni teóriáját, és éppen ezáltal fejezi ki a legmélyebben önmagát, a művészet lehetetlenségének: a művészet elakadó, hűtlenné lett szavainak

korszakában maga a művészetelmélet is csak dadogva képes szárnyaló szónoklatokra arról, hogy immár nem lehetségesek szárnyaló szónoklatok. Kretzschmar ezt üvölti elfulladó hangon: „a művészet... itt levetkezi... önmaga látszatát...”, de a művészet... mindig leleplezi... önmaga látszatát...” És hogy melyik műben történik ez Kretzschmar szerint?? Hát természetesen Beethoven op. 111-es *c-moll zongoraszonátájában*, mely maga is befejezett töredék (és e téren Adorno saját esztétikai fő művének rokona...), hiszen a szokásos három/négy helyett csak két tétel készült el belőle, de Adorno-Kretzschmar szemében éppen így teljes, tökéletlenségében tökéletes a mű. Ismét a paradoxon, jóval Auschwitz előtt.

Mindamellet Adorno később némileg enyhítette vad vitát kiváltott Auschwitz-tézisét: „Az örökös szenvedésnek éppannyi joga van arra, hogy kifejezésre jusson, mint a megkínzottaknak az üvöltéshez, ezért lehetett helytelen azt mondani, hogy Auschwitz után nem lehet több verset írni. Helyes viszont az a kérdés, hogy lehet-e Auschwitz után még élni...” írja a *Negative Dialektik* egyik passzusában, és ekkor eszünkbe juthat Heinrich Böll válasza, melyet esszém mottójának választottam. De magyarként írhattam volna Adyt is: „Az Élet él és élni akar”.

És persze a művészet is élni akar. De hogyan lehetséges ez? Adorno ugyanitt hivatkozik Paul Celan művészetére, noha igencsak kérdéses, hogy a jeles költő mennyiben tekinthető a holokauszt-irodalom képviselőjének, lévén, hogy alig pár versében foglalkozik közvetlenül „Auschwitz”-cal; igaz, a téma leghíresebb, mára szinte elcsépelet verse, a *Halálfüge* az ő nevéhez fűződik. Adorno szerint Celan „líróját áthatja a művészet szégyene, mely egyaránt vonatkozik a tapasztalatra és a magába húzódó szenvedés szublimálására. Celan versei a hallgatás révén akarják kimondania legvégletesebb rettenetet.” És ezzel megint az Adorno-féle paradox gondolkodásnál és művészeteszmény-nél vagyunk: a hallgatás lesz a legharsányabb üvöltés, a csend lesz a legbeszédesebb megszólalás. Mint Celan írta Jevtusenko *Babij Jar* című versének fordításában: „Das Schweigen rings schreit. / Und bin – bin selbst / ein einziger Schrei ohne Stimme.” Azaz prózában: „A hallgatás üvölt mindenütt. / És én – én magam / egyetlen hangtalan üvöltés vagyok.” (A verset egyébként felidézi Katya Petrovszkaja is a *Talán Eszter* című könyvében, melyről később még lesz szó.)

Auschwitz tudásával az agyunkban és kultúránkban minden másféle, azaz minden nem dadogó, harmonikus megszólalás barbárság, megalkuvás, kierősza-kolt megbékélés (*erpresste Versöhnung*). Mégis úgy vélem, ha olvashatta volna, Adorno szerette volna Kertész *Sorstalanságát*. Mert a regény legvégén nem hamis katarzissal, azaz giccserzülettel elegyített kipurélt megbékélés tölti el az olvasót, amikor az elbeszélő ki-

jelenti, hogy valahol, egyszer „kikerülhetetlen csapdaként várja a boldogság”. És Kertész regénye másban is megfelel az Adorno-féle ideálnak, mivel szerzője szerint is „dodekafon” módon van megírva, azaz szándékoltnan sután, tudatosan kényszeredett, nem simulékony, hanem az olvasó beleélését folyamatos megzavaró, rossz nyelven, roncsolt, nyelvtanilag sem teljesen korrekt mondatokkal szól. (Hogy ez mennyire tudatos, az a könyv lírai magaslatoakra felszálló zárlatából derül ki, amikor a szerző hirtelen elkezd tudni írni, és kiderül, hogy mostanáig úgy tett, mintha eddig nem tudott volna...)

Ha nem tévedek, Kertész megoldása mélyen összefügg Adorno egyik legfinomabb esszéjének címbe emelt kérdésével: *Derús-e a művészet?* És a válaszadás során a jelenkor (az írás 1967-ben keletkezett) művészetéről így ítél: „A művészet többé nem derús, és a közelmúltat tekintve nem is egészen komoly. Mint ha elérhetlenné vált volna az öröm igazságtartalma. Ezzel függ össze, hogy a műfajok kirojtosodnak, hogy a tragikus mimika komikusnak, a komikus viszont szomorúnak tűnik.” Ugyanakkor Kertész műve mint ha mégis a derús művészet tartományába esne. A boldogság még közvetlenül Auschwitz után is tapintható közelségbe kerül. Csapda ugyan, de mégis valóságos ígéret, legyen bár mégoly ironikusan megfogalmazva.

De a *Sorstalanság* abban a korban keletkezett (mondhatni az utolsó utáni pillanatban), amikor a mindenre rátelepülő kultúripar még nem tette egyik irodalmi és filmes zsánerévé a holokauszt témáját. És amint korábban láttuk, még magát a holokauszt szót sem ismertük. Mely ugyancsak a kultúripar terméke, hiszen köztudott, hogy a remekül megválasztott szó, vagyis a *Holocaust* volt az 1978-ban készült, és egyedül Németországban 20 millió (!) nézőt hozó amerikai tévésorozat címe, melyben olyan sztárok is megjelentek, mint James Woods és a kiváló színésznő, Meryl Streep. És vajon mi lett az év szava 1979-ben Németországban? *Der Holocaust*, mi sem természetesebb.

A kultúripar közbeszól, Adorno őszinte sajnálatára

De ekkor nem árt, ha még jobban visszalépünk, és felidézzük az Auschwitz tézishez vezető bekezdés legelejét is. Így szól: „De neutralizált és elintézett mivoltában manapság az egész tradicionális kultúra semmisé alakul; egyfajta helyrehozhatatlan folyamat révén az oroszok által álszenten követelt öröksége a legteljesebb mértékben nélkülözhetővé, fölöslegessé és sze-



métté vált, amire aztán a tömegkultúra üzletemberei vigyorogva mutogathatnak, mint olyasvalamire, ami hulladékként kezelendő.” („Als neutralisierte und zugerichtete aber wird heute die gesamte traditionelle Kultur nichtig: durch einen irrevokablen Prozeß ist ihre von den Russen scheinheilig reklamierte Erbschaft in weitestem Maße entbehrlich, überflüssig, Schund geworden, worauf dann wieder die Geschäftemacher der Massenkultur grinsend hinweisen können, die sie als solchen Schund behandeln.”)

A kultúra neutralizálódása, ez Adorno egyik fő állítása *A felvilágosodás dialektikája* című kötetben, és ezzel indítja a már említett *Missa solemnis* tanulmányt is. Mit jelent ez? Nagyjából azt, hogy a kultúra termékei, a művek, melyek egykor valamilyen módon befolyásolták a világ vagy a társadalom, vagy, szerényebben szólva, legalábbis a befogadók életét, pusztán kulturális javakká váltak, azaz semmiféle hatásuk, szerepük nincs immár a társadalom, az emberi világ életében. Elpárologott belőlük a szellemi értelemben vett elektromos töltés, semlegessé váltak és kiüresedtek. Nemhogy katarzist nem okoznak immár, de semmiféle hatást nem érnek el. Azaz: „a szellemi alkotások elvesztették hovatartozásukat, mert kiszakadtak a társadalom mindennapi valóságának valamenynyire összefüggéséből, és azzá lettek, amit az esztétika – utólag – javukra ír, vagyis: puszta szemlélődés, merő kontempláció tárgyává. Ily módon végül elveszítik saját esztétikai komolyságukat is; a valósághoz fűző-

dő viszonyuk feszültségével együtt művészi igazságuk is odavész. Kulturális javakká válnak, ott állnak majd egy világi panteonban, melyben a legellentmondóbb módon találnak békés otthonra; művek, melyek egymást legszívesebben kölcsönösen kiirtanák, itt álbékeségben megférnek egymással.” Vagyis a művészetből kivész a szabadságharc lendülete, kilobban a társadalmon belül a társadalom ellen folytatott lázadás lángja. A kultúra neutralizálódik, semlegessé lesz, vagyis meghal voltaképpen.

De van valami, ami mégis fenntartja a mozgást, a szellemi izgalmat, ez pedig nem más, mint a kultúripar (*Kulturbetrieb*), mely fogalom maga is Adorno leleménye. Adorno esztétikájában, még pontosabban művészetszociológiájában a kultúra nagy ellenjátékos nem is annyira a barbárság, mint a kultúripar, vagyis a barbarizált kultúra. Már a Felvilágosodás-könyv *Kultúripar* című esszéje lelegején leszögezi: „Azt a szociológiai nézetet, hogy az objektív vallásba vetett hit elvesztése, az utolsó prekapitalista maradványok felbomlása, a technikai és társadalmi differenciálódás és a specializálódás kulturális káoszhoz vezetett, naponta meghazudtolják a tények. A kultúra ma mindent egyformasággal sújt. A film, a rádió és a magazinok egyetlen rendszert alkotnak. Mind egyik ágazat önmagában és valamennyi együtt egyazon szólamot fújja.” A kultúripar lényege, hogy parazita és hódító jellegű, és ezért minden magába akar olvasztani. És ekkor a kultúra neutralizálódása kapóra jön a kultúriparnak, mely maga is motorja ennek a folyamatnak: „Az esztétikai barbárság ma csak befeszegeti azt, ami a szellemi képződményeket azóta fenyegeti, amióta csak kultúrává vonták össze és közömbösítették őket. A kultúráról való beszéd mindig is kultúraellenes volt. A kultúra mint közös nevező virtuálisan már tartalmazza a megragadást, kategorizálást, klasszifikálást, ami a kultúrát bevonja az adminisztráció birodalmába. Csak az iparosított, következetes alárendelés felel meg teljesen a kultúra e fogalmának. Miközben ez a szellemi termelés valamennyi ágát azonos módon annak az egy célnak rendeli alá, hogy az ember érzékeire a gyárkapun való esti kilépéstől kezdve a bélyegzőórához való másnapi visszatéréig ugyanazon munkamenet bélyegét üsse, melyet napközben végeznie kell, csúfondárosan beteljesíti az egységes kultúra fogalmát, amit a személyiségfilozófusok állítanak szembe az eltömegesedéssel.”

Klasszifikálás, osztályozás, kategorizálás – minden fogyasztónak meg kell adni a magáét; a kultúripar műhelyeiben alakulnak ki a zsánerek. Valódi műfajok immár nem léteznek, csak identifikációs sémák, szerepkínálatok. A kultúripar az élet minden szegletét elborítja és gyarmatosítja. Amiről Adorno még csak vizionált, a posztmodern világállapotban mindennapi valósággá és tapasztalattá lesz. Mivel immár megszűnt Hein-

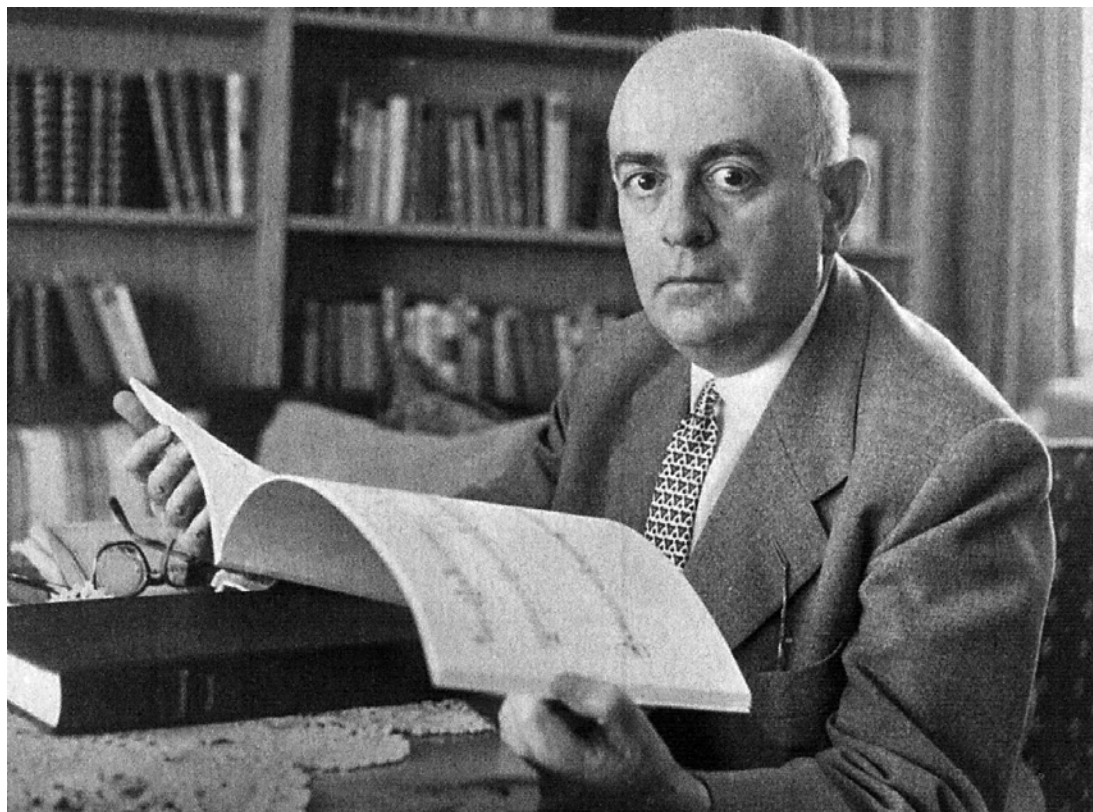
rich Wölfflin híres tézisének („Nem minden lehetséges minden korban”, melynek leegyszerűsített jelentése az lehetne: nem lehetséges kubizmus a reneszánsz Itáliában) érvényessége, és a posztmodern világállapotban minden lehetséges, a stílusokat zsánerek váltják föl, melyek világos azonosulási sémákat kínálnak. És, ami talán fontosabb, nem csupán a befogadóknak, de maguknak a művészeknek is. A művészet, egyáltalán a kor stílustalanná vált (persze erről már az 1930-as években is panaszkodott Hermann Broch), és a hiányzó nagy formákat („nagy elbeszéléseket”) a zsánerek pótolják, és teszik ezáltal némileg kényelmessé az alkotást. „A kulturális ügynökségek hatalmasságai, akik éppoly jól megértik egymást, mint egyik menedzser a másikat, akár a konfekcióiparból, akár a college-ből jöttek, réges-rég szanálták és racionalizálták az objektív szellemet. Olyan az egész, mintha egy mindenütt jelenvaló hatalom elrendezte volna az anyagot, és felállította volna a kulturális javak mérvadó katalógusát, amely tömören felsorolja a szállítható szériákat. Az eszmék itt a kultúra egére vannak írva...”

Identifikációs kényszer uralkodik: a néző azonosulni akar a karakterekkel és ehhez sematizált figurákat kell bemutatni. Minden klisészerűvé válik, a zsánerművészet olyan, mint a kolumbárium az egymás mellett elhelyezett halotti urnákkal. Mindennek megvan a maga skatulyája, csakhogy, ellentétben a temetővel, itt, a zsánerek dobozaiban folyamatosan megtörténik a feltámadás csodája.

A zsánerművészet egyfajta árumintakészlet, mely a teljes kollekció bemutatására hivatott. Mindenből van raktáron, és ebbe már a holokauszt-művészet is beletartozik. Míg a hatvanas-hetvenes években a lágerirodalom valamiféle meghökkenő jelenség volt, valamiféle határsértés, nem utolsósorban a téma rettenetessége miatt (határozottan emlékszem, hogy Tadeusz Borowski valóságos sokkot okozott), mára megszokottá és családiássá vált, beköltözött a mindennapokba, akár a homoszexuális, fekete bőrű rendőr a tévésorozatokba.

A tizedik múzsa: a politikai korrektség

És itt valami új jelenséget észlelünk. A dolog neve politikai korrektség. A mai kultúra össztermését látva elfog a csábítás, hogy arra gondoljunk, a mai világállapotban megszületett a tizedik múzsa, melynek neve: politikai korrektség. Mivel minden kis emberi körnek megvan a maga létjogosultság (nem vélet-



len, hogy pl. a sommásan homoszexuálisnak nevezhető kultúra is differenciálódik, és ma már előszeretettel beszélnek „LMBTQ emberekről”, nehogy véletlenül megbántsanak valakit...), mivel mindenkinek megadatik a joga a kiteljesedéshez, a tömegkultúra az élet összes, eddig jogaitól részben megfosztott csoportnak azonosulási sémákat kínál. A pornófilmiparban kínos, szinte patikamérlegesen kimért pontossággal kategorizálják az egyes zsánereket: *milf*, *facial*, *interracial*, *big ass*, stb. Mindezt annak érdekében, hogy senki ne érezze megrovidítve magát. És persze azért, hogy a fogyasztó tudja, pontosan mire számíthat. A „mindenkinek a magáét” szemlélet határozza meg az úgynevezett magaskultúra termékeit is, ami persze mint magaskultúra ekkor értelmetlenné válik. A gyerekeknek szóló és az ifjúsági irodalomban feltűnnek a melegek, a leszbikusok, egyáltalán a „mások”. Az elmúlt évek egyik legkiválóbb ifjúsági regényének (Wolfgang Herrndorf: *Csikk*) főszereplője egy Berlinben élő orosz kamasz, akiről a végén kiderül, hogy – meleg. A holokauszt-irodalom (és film) csak egy a sok zsáner közül. Nem lennék meglepve, ha az egyes filmes műfajokhoz hasonlóan, ahol világosan elkülönül a *romcom* (romantikus vígjáték) a *sitcom*tól (helyzetkomikumra épülő vígjáték), a holokausztfilm hamarosan még inkább differenciálódna, Aminek persze már régen észlelhetők a jelei, hiszen például a *Saul fia* a „gyerekes” zsáner újabb terméke *Az élet szép* (Roberto Benigni) és a *Sorstalanság* (Koltai Lajos) után. És úgy hírlik, az

amerikaiak, persze részben átalakított cselekménnyel, az NDK-verzió után hamarosan ismét filmre viszik Bruno Apitz *Farkasok közt védtelen* című borzalmas, szocialista realista giccsgregényét, mely ekként a gyerek-holokausztos filmzsáner újabb darabjának valószínűsíthető.

Ugyanakkor nehéz lenne nem látni a zsánerekben utazó és politikailag végtelenül korrekt tömegkultúra valóban üdvös hozadékát. Első természetesen maga a politikai korrektség, hiszen e termékek hatalmas tömegeket érnek el, és morálisan tulajdonképpen feddhetetlen üzenetet közvetítenek. Mindenki, a legmegvetettebb, legmegalázottabb lény is üdvözülhet a kultúripar zsánereiben: így például egy konyhában fölöttébb nemkívánatos állat, a patkány lesz a mesterszakács a *Lecsó* című igazán lenyűgöző rajzfilmben. És ne legyünk igazságtalanok, és lássuk be, már maga a *Holocaust* című tévésorozat is ennek jegyében állt, és előkészítette a terepet a rettenetes zsidóüldözés tényének befogadására, a múlt feldolgozására, egyáltalán a történelmi tények valamelyes megismerésére és a szembenézésre velük. (Nyugat-Németországban bebizonyítottan úttörő szerepet játszott a sorozat a híresneves *Vergangenheitsbewältigung* folyamatában). Mert mára kiderült, hogy utóbbi, vagyis a zsidóüldözés tényeinek feltárása korántsem volt evidens az 1970-es években. Timothy Snyder *Véres övezet* (Park kiadó, 2012) című kolosszális történelmi monográfiájából tudhatjuk meg például a tény, hogy az amerikai ka-

tonák *soha nem láttak halálgyárat* a II. világháborúban. „A Vörös Hadsereg szabadította fel Auschwitzot csakúgy, mint Treblinka, Sobibór, Belzec, Chełmno és Majdanek területét. Az amerikai és brit erők nem jutottak el a véres övezetbe [azaz a Lengyelország, a balti államok, Belorusszia, Ukrajna és Oroszország nyugati határvidékét jelölő területekre – BZA], nem látták a nagyobb tömeggyilkosságok helyét; vagyis Snyder szerint ismereteik szerfölött hiányosak voltak e téren. Így a *Holocaust* című sorozat a történelmi megismerés és nagy felismerés bevezetőjét is jelentette a nagyobb közönség számára, és persze részben Európa számára is. Ennek erkölcsi hozadéka roppant jelentős, egyszerűen alábecsülhetetlen. (Vannak persze szeleburdi túlkapások is a PC téren; ennek szinte komédiába illő példája az újabb ötlet, miszerint legyen James Bond ezentúl fekete bőrű személy a nagyszerű Idris Elba főszereplésével... És létezik esete a merő jóindulatból fellépő, úgyszólván retrospektív politikai korrektségnek is; nemrég Kölcseynél lebegtették meg a sanda gyanút, hogy homoszexuális volt.)

A második pozitív jelenség a kárpótlás vagy a jóvátétel gesztusa. Nem kapunk immár az epikától nagyrealizmust, széleskörű társadalomábrázolást, felejtetetlen plaszticitással megformált regényalakokat, mint Balzacnál, Tolsztojnál? Nem kapunk, sajnos. Kapunk viszont helyette, mintegy kárpótlásul az elvesztett átfogó realista regényért, olyan sorozatokat, mint a *Breaking Bad*, a *Maffiózók*, a *Drót*, a *Sírhant művek*, vagy a *Mad Men*, melyek mindezeket megadják nekünk, és csak a legelvakultabb kultúrsznob mondhatja, hogy alacsony színvonalon. Harry Potter képes valamelyest jóvátenni Hoffmann fantasztikus irodalmának elvesztését.

A harmadik elem, hogy a posztmodern kultúripar mozgósítja a múlt művészetének alkotásait, kiszabadítja őket a múzeumi tömegsírból, és ezzel megszünteti, vagy legalábbis módosítja a kultúra neutralizálódásának Adorno által kárhoztatott jelenségét. Furcsa, hogy Adorno, a minden újdonságra éles szemmel figyelő zenetudós nem vette ezt észre a zenei posztmodern megszületésekor, azaz már az 1950-es években, amelynek egyik korszakalkotó pillanatát jelentette, amikor a nagy kanadai zongorista, Glenn Gould 1955-ben lemezre vette Bach *Goldberg-variációk* című hatalmas zongoraművét, melyet addig csodáltak, de voltaképpen játszhatatlannak tartottak és ezért ki is esett a repertoárból, vagyis az Adorno-féle teória értelmében neutralizálódott. Az Adorno legkedvesebb városában, Bécsben szárba szökken a Nikolaus Harnoncourt által vezetett „régizenes”, más néven „historikus” zenei mozgalom pedig az egyes művek előadási gyakorlatának radikális átértelmezése mellett szintén a repertoár hallatlan kibővítését hozta, melynek során sok száz, még a zenei archívumokban is a leg-

porosabb polcokon őrzött mű, legkivált opera, lépett a színpadra, és hódított, és hódít mind a mai napig. Az irodalomban pedig elég Esterházy idézetes művészetére (legkivált Ottlik-másolatára) gondolnunk, hogy lássuk, a posztmodern és a vele szövetséges kultúripar fermentáló erővel hatott a múlt művészetének feltámasztására. Vagyis megszűnik, vagy legalább csillapul az Adorno által vizionált ádáz küzdelem, amelyben „az egyes művek legszívesebben kiirtanák egymást”. Ez is a kultúripar egyik áldása, természetesen annak összes ellentmondásával és problémájával együtt.

Adorno többször is hangsúlyozta, hogy nevezetes kijelentésében az Auschwitz szó csak egy név vagy jelkép, és nem betű szerint értendő: „A művészet, mióta csak reflektált formában létezhet, kénytelen magától lemondani a derűsségről. Mindenekelőtt az készíti erre, ami a közelmúltban történt. Az a tétel, hogy Auschwitz után nem lehet verset írni, nem közvetlenül, nem is szó szerint értendő; egy dolog viszont bizonyos: mivel Auschwitz lehetséges volt, és előre nem látható ideig lehetséges marad, derűs művészet ezután már nem képzelhető el. Objektíve az ilyen művészet cinizmussá züllik, akkor is, ha az emberi megértés jószágával takarózik.”

Láttuk, hogy a kultúripar, amikor erőteljesen magához ragadja a holokauszt témáját és zsánert csinál belőle – ha nem is züllik cinikussá és voltaképpen meglehetősen jó szándékkal cselekszik, ráadásul a nevelés és az ismeretterjesztés terén példamutató derekassággal dolgozik – annyi negatív hatást mindenestre elér, hogy a giccs közelébe ránt minden ilyesfajta művészetet. (És természetesen megteremt a vele szövetséges giccserőtelmeségi alakját is, de ezt a fölöttébb ellenszenves karaktert majd más alkalommal próbálok jellemezni.) És ha igazak Timothy Snyder megállapításai, akkor erős a gyanú, hogy maga a holokauszt mint zsáner egy történelmi tévedés eredménye csupán, hiszen az *Endlösung* terén nem koncentrációs táborok jelentették a gyilkosság fő színtereit: „A németek uralma alatt a koncentrációs táborok és a halálgyárak más-más elv szerint működtek. Egy dolog volt a bergen-belseni koncentrációs táborba szóló ítélet; s egészen más, ha valakit a belzezi halálgyárba transzportáltak. Az első éhséget és munkát jelentett, de esélyt is az életben maradásra, a második azonnali és biztos fulladásos halált. Ironikus módon ez az oka annak, hogy az emberek Bergen-Belsenre emlékeznek, Belzecet pedig elfelejtik.” És aztán a letaglózó erejű megállapítás: „A holokausztban meggyilkolt zsidók túlnyomó többsége soha nem látott koncentrációs tábor.” A történelmi tévedés vagy hamis képzet szinte már a rémtettekkel történő találkozás első pillanatban megalapozza a giccses ábrázolás lehetőségét: „Az a képzet, miszerint a német koncentrációs táborok jelentették a nemzetiszocializmus gatzetteinek mély-

pontját, merő illúzió: sötét délibáb egy ismeretlen sivatag fölött. 1945 első hónapjaiban, amikor a német állam összeomlott, az SS koncentrációs táborokban őrzött, nagyrészt nem zsidó foglyok nagy számban haltak meg. A kiéhezett németországi áldozatokat a britek és az amerikaiak filmen is megörökítették. E képek láttán a nyugat-európaiak és az amerikaiak téves következtetésekre vontak le a német rendszerről”, hiszen Snyder bámulatosan dokumentált kutatási szerint a gyilkosságok zömét máshol követték el, maroknyi túlélővel. A táborokban a győztesek által forgatott, a legkevésbé sem művészi célzattal készült dokumentumfilmek eszerint csírájában már tartalmazzák a későbbi zsánerfilmek alapjait.

Ugyanakkor Auschwitz külön eset Snyder kutatási szerint, hiszen: „egy ipari táborokomplexum és egy megsemmisítő intézmény szokatlan kombinációja volt. Egyszerre vált mind a koncentráció, mind a megsemmisítés szimbólumává, és ez egyfajta fogalmi zárkózottsághoz vezet. A táborban először lengyeleket, aztán szovjet hadifoglyokat, végül zsidókat és romákat tartottak. Amikor a létesítmény kiegészült a halálgyárral, az érkező zsidók közül egyeseket munkára szelektáltak, a kimerültségig dolgoztatták, majd elgázosították őket. Ezért elsősorban Auschwitz szolgálhat példa gyanánt a Hannah Arendt alkotta képhez, a halállal végződő fokozatos elidegenedéshez. Ez az ábrázolás összhangban van a túlélők – Tadeusz Borowski, Primo Levi vagy Elie Wiesel – megalkotta Auschwitz-irodalommal: ám a képsor a kivételt illusztrálja. Nem ragadja meg a holokauszt szokásos menetét, még Auschwitz vonatkozásában sem.” Hiszen: „mire Auschwitz lett a legfőbb halálgyár, addigra a németek megszállta területeken a legtöbb szovjet és lengyel zsidót már meggyilkolták. Auschwitz a halálfűgának csak a zárótétele.” Mindez, és az egész könyv, igen erős érveket sorakoztat fel ennek igazolására, ugyanakkor a történet-tudomány által mégsem sikerülhet Auschwitz trónfosztása. Auschwitz immár olyan mélyen beágyazott, oly sok oldalról megtámogatott szerepet visz jelenkori kultúránkba, hogy első helyezése megingathatatlan az emberi borzalmak térképén. Mindamelllett e trónfosztásnak a kultúra vagy a művészet szempontjából voltaképpen nem is lenne semmiféle értelme. Auschwitz, összevetve a Snyder által felsorolt halálgyárakkal, erősen emberi jelenségnek tűnik. Egy halálgyár tökéletesen személytelen, Auschwitz személyes, már csupán a számos túlélő miatt is. Auschwitz áldozataival és túlélőivel könnyebb azonosulni, mint Majdanek vagy Babij Jar arctalan tömegeivel. És a kultúrpar létkérdése, hogy identifikációs szerepeket kínáljon.

Snyder is beszél az áldozatokkal való azonosulásról, melyet természetesen tökéletesen érthetőnek tart, ugyanakkor történészként és erkölcsi lényként ezt az identifikációt nem érzékeli föltétlenül problémamen-

tesnek. „Kézenfekvő az elkövetőben olyan személyt látni, aki helytelenül gondolkodik, és emiatt más, mint mi. Megnyugtató, ha nem veszünk tudomást azokról a gazdasági problémákról és politikai bonyodalmakról, amelyek a történelmi elkövetők és tetteik későbbi szemlélői esetében azonosak lehetnek. Sokkal csábítóbb, legalábbis a mai Nyugaton, az áldozatokkal azonosulni, mint megérteni a történelmi kontextust, amelyen a véres övezetben az áldozatok osztoztak az elkövetőkkel és a passzív szemtanúkkal. Az áldozattal való azonosulás az elkövetőtől való radikális elhatárolódást fejezi ki. És korántsem egyértelmű, hogy az áldozatokkal való efféle azonosulás gazdagítja-e a tudásunkat, mint ahogy az sem világos, vajon etikusan gesztus-e a gyilkostól való efféle elhatárolódás. Nem magától értetődő, hogy erkölcsössé válik az, aki a történelmet moralitássá csupaszítja. (...) Az áldozatok emberek voltak; ha igazán azonosulni szeretnénk velük, inkább az életüket kellene megértenünk, mint a halálukat. Politikai akciókat vagy eszmei azonosulást igen könnyű az áldozatok halálával szentesíteni. Kevésbé tetszetős, de erkölcsileg fontosabb megérteni az elkövetők tetteit. Elvégre erkölcsi szempontból soha nem az a veszély, hogy mi is áldozatok lehetünk, hanem az, hogy elkövetőkké vagy passzív szemlélőkké válunk.” (Tudomásom szerint az utóbbi erkölcsi konfliktus ábrázolását eddig egyedül Jonathan Littell kísérelte meg a *Jóakaratiúk* című regényében.)

Mindezek után talán lehetséges ilyesfajta válasz Adorno roppantul megalapozott és a maga világképe szerint már-már kötelezően feltett, öngyötrő kérdésére: igen, lehetséges Auschwitz után verset írni, lehetséges még a művészet e tudás fényében is, noha ez a művészet/kultúra talán radikálisan más lesz, mint az Auschwitz előtti. De látva a zsidók szisztematikus meggyilkolásának történetét zsánerre változtató, az élet teljességét uraló, a mindent magához hasonító, a maga képére formáló posztmodern kultúrpar totális uralmát, nem lehetetlen, hogy Adorno kérdése kissé szarkasztikus áthangszerelésre szorul. Mégpedig így: lehetséges-e Hollywood után, Hollywood közben verset írni? Az esszé harmadik részében ennek megbeszélésére teszek kísérletet. ■ ■ ■

■ **Bán Zoltán András** (1954): irodalmár. Csont András néven zenei írásokat is publikál. Korábban a *Beszélő* és a *Magyar Narancs* szerkesztője. Legutolsó kötete: *Keserű*, Bookart, 2014.