



# A HOLOKAUSZT-IRODALOM ZSÁNERE

„Tükörbe nézel, s egyik szemedből nagyapád tekint vissza  
reád különösen, s másiktól megholt testvéred. Szüntelen  
sírok nyílnak meg benned, amikre ráömersz, s hány  
mozdulat és nyíló sír, amelyekről sejtelled sincs!”

(Pap Károly: *Zsidó sebek és bűnök*, 1935)

## (IV. rész)

**A** kör lassan bezárul, és visszajutunk Adorno téziséhez, hogy tudniillik lehetséges-e Auschwitz után verset írni, és ha mégis, az nem jelent-e barbárságot? És persze ott a másik kérdés, amiről eddig kevesebb szó esett, hogy vajon lehetséges-e Auschwitzról, vagyis az *Endlösung*ról verset írni? Magyarán: azt láttuk és naponta tapasztaljuk, hogy létezik holokauszt-próza, mégpedig igen nagy, szinte már fölös számmal. Létezik a holokauszt-film is. E területeken kialakult a téma jól bejáratott és szerföltött sikeres zsánere. De létezik-e holokauszt-költészet?

### A holokausztnak nincs lírája

Az 1950-es években, sőt voltaképpen egészen a mai napig Paul Celan tevékenysége jelentette és jelenti a pozitív választ. A *Halálfüga* (Todesfuge) című verse a „holokauszt-líra” ünnepe, paradigmátikus esete lett, úgyszólván Adorno fényes cáfolata; és még az olyan finom ízlésű irodalmár, mint a költemény egyik fordítója, Lator László is a XX. század legnagyobb versei

közé sorolta. Fokozta a forró hangulatot, hogy voltaképpen a témához tartozó első versek egyike volt, ráadásul az események kellős közepén keletkezett: az irodalomtörténet kutatásai szerint Celan már 1944-ben dolgozott rajta, vagyis abban az időben, amikor a munkatáborból visszatérhetett szülővárosába, Csernovicba; ám végső alakot a költemény csak 1945 tavaszán, Bukarestben öltött. De ez sem volt az utolsó verzió: szinte meghökkentő, de tény, hogy ez a velejéig németnek tűnő vers először románul (!! ) jelent meg 1947-ben, Celan barátja, Petre Solomon fordításában, mégpedig *Tangoul mortii*, azaz *Haláltangó* (!! ) címen; egyébként ez volt Celan élete első publikációja. (Megjegyzendő érdekesség, hogy a tangó Borowski egyik KZ-novellájában is felbukkan: „s míg odébb állok, a »krematórium-tangó«-nak keresztelt divatos slágeret dúdoló”. Vagyis szinte bizonyos, hogy a tangó mindennapos táncnak számított a táborokban. Hogy zenekar sok helyen működött, azt eddig is tudtuk, és feltűnik Halasi Zoltán később megbeszélendő Katzenelson-könyvében is.)

Később Celan már *Halálfüga* címmel vette fel debütáló kötetébe (*Der Sand aus den Urnen*, 1948), ám akkor inkább csak ellenérzéseket keltett. Az emlékezések szerint, amikor a háború utáni legfontosabb német irodalmi csoportosulás, a *Gruppe 47* 1952-es ülésén Celan felolvasta versét, kollégái szabályosan kiröhögtek a pályakezdőt, annyira patetikusan, komikusan, szinte üvöltve kántálta a szöveget, „tisztá-

ra, mint valami Goebbel”, mondta utólag az egyik fültnú. Később ismét kiadta az 1952-es *Mohn und Gedächtnis* című kötetében, és ekkortól számíthatjuk a vers sikerének kezdetét. Hogy hirtelen mitől lett ennyire híres, azt nehéz megmondani. (Mindenesetre talán nem véletlen, hogy a *Todesfuge* akkor kezdte elfoglalni kanonizált helyét a német lírában, amikor Németországban megkezdődött a náci bűnök feltárása/bevallása, és ezzel együtt a morális lelkiifurdlás. Még inkább meglepő, hogy komolyan argumentált alakban talán csak Hans Egon Holthusen 1954-es esszéjében merült föl először vers közvetlen összekapcsolása a zsidóság meggyilkolásával. A korábbi interpretációk közül sokan egyenesen szürrealizmusról beszéltek vagy a *poésie pure* fogalmát említették, ami szinte abszurd, de lélektanilag nem egészen indokolatlan esztétikai süketsegről, magyarán a hátrásról árulkodik...)

Celan mindmáig a holokauszt-líra prominensének számít, ami már pusztán azért is téves, mivel a *Halál-fúga* egyszeri jelenség az életműben, és majdnem minden tekintetben radikálisan más, mint azok, amelyeket manapság tipikusan Celan-verseknek érzünk, és amelyek miatt sokan az egyik legjelentősebb 1945 utáni (német nyelvű) költőnek tekintik. (Celan annyira idegesítette műve egyoldalú sikere, hogy a *Szűkmenet* című versét egyesek szerint éppen a *Halál-fúga* részleges ellentételezésekként is írta; már a cím is erre utal, hiszen a szűkmenet zenei szakszó a fúgában alkalmazott szólamvezetés egy bizonyos eljárására. Ráadásul a német nyelvű olvasónak rögtön feltűnik az *eng*, a szűk szó, mely a *Halál-fúgában* is fontos jelző, hiszen a sírban, melyet a levegőbe ásunk, az ember nem fekszik olyan szűkösön: „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng”). Itt még nyoma sincs a későbbi kételynek, hogy vajon a nyelv alkalmas-e a lírai megszólalásra, ami aztán az elhallgatás peremére sodorta Celan költészetét.

A *Halál-fúga* amolyan sláger lett a modern költészetben, ami önmagában még nem jelent gondot, hiszen csomó igazán nagy vers is az, persze Celan műve esetében a téma rettenetessége kelt gyanút, hiszen nehezen viseljük el, hogy egy haláltáborvers andalító harmóniával gordonkázzon, mi több, voltaképpen dallamos legyen. A téma itt mintha ellenállna a megformálásnak, bizonyos mértékig igazolva így Adorno-tézisét. A zsidók gyötrelmeinek ilyesféle „megzenésítése” valamiképpen izléstelen (barbár) dolog, gondolhatja az ember. És nem is biztos, hogy tökéletes tévúton jár. Celan verse ugyanis valóban elringató hatású, és nem áll távol a giccstől: a hamuhajú Szulamit szembeállítás az aranyhajú Margittal eléggé hatásvadász eljárás, különösen a vers hangsúlyos zárataként, nem is beszélve a kígyókkal (vajon miféle kígyókkal?) játszó emberről, azaz a náci gyilkosról.

Ugyanakkor a *Halál-fúga* nemcsak a (voltaképpen nem is létező) holokauszt-líra alapító verse, de egyben lezárása is. A versben ott hömpölyög a témához kapcsolódó összes esztétikai probléma és azok leleményes, mondhatni, végleges megoldása, hiszen eléggé egyértelműnek látszik, hogy ilyen eufonikus tökélyvel és klasszikusan kiérlelt hangon csak egyszer lehet megköltöni ezt az anyagot. Kudarc a *Halál-fúga*, de diadalmas kudarc, hiszen mintegy magasfokú megformáltsága révén mutatja föl a holokauszt-líra képtelenségét, és azt, hogy nem lehet tartósan berendezkedni ebben a műfajban. Egyetlen ilyen vers ebben a témában éppen elég.

A legfőbb gond ilyenkor nyilván a megszólalás mi-kéntje, vagyis a modern lírai Én, egyáltalán az Én helyzete a versben. Celannál egyes szám első személy nem szólal meg, a fúga többes szám első személlyel indul, egyfajta mi-tudattal; az áldozatok beszélnek itt, akikkel egyetlen figura, a nyelvtani harmadik személy, az ő, a férfi/ember (*ein Mann*) van ellenpontként (zenei szakszóval a főtéma kontraszsubjektumaként) szembeállítva, és aki a kidolgozás egy bizonyos pontján már egyben a halál is, a kék szemű németországi mester (*Meister aus Deutschland*), és ekkor a tangó (vagy fúga) átalakul haláltáncá. Ám a *mi* és az *ő* közti kontraszt csak látszólagos, a pont és ellenpont, a *punctus contra punctum* Celan versében nem alkot valódi forma-elmet vagy kohéziós erőt. Hiszen szerfölött világos, hogy a házban lakó személyt, az őt is a mi-tudat teremti meg, az „általunk” teremtett férfi parancsolja „nekünk”, hogy ássunk sírt a levegőben, hogy húzzuk a hegedűn a tánczenét stb. A szerepek közt leleményesen elosztott képviselői líra ez (csúnya szó, de sajnós használható); az áldozatok beszélnek itt a lírai Én parancsára; maga a költői Én, mely megszólaltatja őket, nyelvtanilag tökéletesen a háttérben marad, ugyanakkor elég egyértelmű, hogy velük, a tömege-sen megszólalókkal azonosul. Persze kérdés, mennyire hiszünk manapság az efféle lírában. De talán nem is lírai vers a *Halál-fúga*. Sokkal inkább kórus szól voltaképpen Celan versében, pontosabban szólva: valami-féle drámai kórus, amely elől vagy mögül elhúzták/ki-vonták a drámát, vagy talán még pontosabban: amely számára vagy köré meg sem írták a drámát. Így sokszor inkább pusztán az üres retorika dolgozik, és ez szerfölött hiteltelenül hat. De az is lehet, hogy Celan verse mára egyszerűen elavult. Egészében úgy érzem, a *Halál-fúga* az a modern költészetben, ami a festészetben Picassótól a *Guernica*.

Megjegyzendő: a kórus és Auschwitz, a mise vagy szertartás és a holokauszt (bár akkor még senki nem ismerte ezt a szót) összekapcsolása mintha benne lett volna a levegőben a hatvanas években, amely egyébként is az irodalmi színpadok korszaka volt. Peter Weiss *A vizsgálát* című 1965-ben bemutatott drámai

művének meghatározása: „oratórium 15 énekben”, míg nálunk Pilinszky János publikált *KZ-oratórium* címmel költői művet, pár szereplővel és kórusral, 1962-ben. Ezek mára az irodalmi lomtárba kerültek, és legfeljebb a múltból megmaradt amatőr irodalmi színpadok kísérleteznek színrevitelükkel. Az emelkedett, a saját komolyságától elérzékenyült retorika mintha nem illene Auschwitzhoz; a táborok mocskához nem passzol a kilúgozott szertartás.

## Nelly Sachs esete

Bár akadtak azért ennél sikerültebb kísérletek is. Nelly Sachs (1891–1970) költészetét lehet e téren említeni, aki, bár 1966-ban Nobel-díjat kapott, ma inkább az elsüllyedt szerzők (és az elsüllyedt Nobel-díjasok!) népes táborát gyarapítja. Messze nem véletlen, hogy Sachs első érett, az NDK-ban megjelent kötetében (*In den Wohnungen des Todes*, 1947) kórusokat írt, hiszen ő költőként mondhatni teljesen distanciátlannul viszonyult a zsidók elpusztításához, számára nem volt kérdés a mi-tudattal megszólaló tömeg és az sem, hogy kiket, kiknek a szenvedését, pusztulását kell megénekelnie. Sachsot talán a túlélő már korábban elemzett büntudata is mozgatta: az utolsó pillanatban, a svéd királyi család segítségével menekült el az anyjával együtt Berlinből, és aztán haláláig Stockholmban élt. A csak közvetetten megélt traumát nemigen tudta földolgozni, a Celannak írt leveleiből világosan kisüt az üldözési mánia, a Nobel-díj utáni élet nagy részét különféle elmeosztályokon, ideggyógyintézetekben töltötte. Már Németországban is írt és publikált, de valódi költővé a vészkorszak élménye miatt vált, amit ő maga közvetlenül nem élt meg, de az utólagos azonosulása az áldozatokkal mintegy morális paranccsá vált számára. (Ezt az érzést, hozzákapcsolva a túlélő szégyenkezését, talán a magyar holokauszt-költőnek kikiáltott Székely Magda fogalmazta meg a legélesebben: „Inkább pusztultam volna el velük, / mint így élnék, halálukkal tömötten. / Le-lecsapnak rám, mint a keselyűk, és kitépik a részüket belőlem.”) És Sachs, Celannal ellentétében, nem volt aggályos, hogy nevén nevezze, kik énekelnek, vagy kiket énekel meg a költő; verscímei mindent elárulnak: *Elhagyott dolgok kórusa*; *Vándorok kórusa*; *Árvák kórusa*; *Holtak kórusa*; *Kövek kórusa*; *Csilagok kórusa*. Sachsnál, ismét egy ellentét Celannal, a vallási és „népi” kontextus is egyértelmű, *A kürtök* című versében ezt olvassuk Vas István magyar szavaival: „Ó ti kürtök, / Ó ti ujjak, / És Izrael teste a füstben a levegőn keresztül!” Sachs aztán *Izzó rejtvények* (Glühende Rätsel) című 1964-es könyvében kissé túllépett a holokauszt témáján, ekkor a szenvedés

dés mintha egyetemesebbé válna, és a könyv címadó ciklusa ma is hiteles és szép, megrázó – de ez már kivezet esszém témájából.

## Katzenelson egyszeri megoldása

Még sokkal inkább az események forró középpontjában, voltaképpen a pusztulás torkában keletkezett az 1886-ban Karelicsben (ma Fehéroroszország) született és Auschwitzban meggyilkolt Jichak Katzenelson *Ének a kiirtott zsidó népről* című poémája. Magyar felfedezője és fordítója, Halasi Zoltán így helyezi el az irodalomtörténetben: „Ez az eseményekkel egyidejű, legátfogóbb verses mű a holokausztról. Egy lengyelországi zsidó költő a varsói pokolból egy észak-franciaországi átmeneti táborba kerül, ahol kihasználva a közel egy évnyi haladékot, folyamatosan ír. Előbb drámát a földdel egyenlővé tett Karthágóról, majd zaklatott naplót, végül 1943-1944 fordulóján kirobban belőle a poéma. Mikor elkészül vele, több példányát üvegpalackokba rejtve elássa a tábor területén, egy példányát az egyik elengedett fogolytársra csempészi ki, bőrröndje fogantyújába varrva. Az *Ének a kiirtott zsidó népről* még a háború vége előtt megjelenik Párizsban. Azóta tucatnyi nyelvre lefordították.”

Kellemetlen ilyesmit megfogalmazni, de a végeredményt tekintve ez mégis sikertörténet, hiszen Katzenelson irtóztató körülmények közt keletkezett írása még idejében eljutott a címzettekhez, és bekerült a nagy európai irodalmakba, legalábbis látszólag. Ám annak ellenére nem éreztem a művet kortársamnak, hogy tucatnyi nyelvre lefordították, és hála istennek, most már magyarra is. Keletkezéstörténete szerint a siratóéneke amolyan üzenet a palackban, és voltaképpen esztétikai szempontból sem tekinthetem másnak. Az *Ének* egyfajta irodalmi fosszília, szinte 19. századi irodalmi eszmények alapján megírt poéma, és az sem segíti kortárs befogadását, hogy jiddisül keletkezett, egy olyan nyelven tehát, mely a számunkra elérhetetlen, lokális súlyú és nem csekély mértékben egzotikus. (Halasi a *Pódiumbeszélgetés* című fikatív dokumentumban nagyon szellemesen fel is teszi a kérdést az egyik jiddis költő szájába adva: „Hol van ma a jiddis lírában egy Eliot vagy pláne egy Auden?”) Ami azt is jelenti, hogy számunkra (magyarok, olaszok, németek, franciák stb. számára) hiányzik az irodalmi kontextus a jiddis irodalom befogadására. És valamiként egyrészt archaikus, másrészt nem európai nyelv ez, noha használói itt élnek közöttünk, naponta találkozhatunk velük az utcán, bár egyre kisebb számban, mivel úgy hírlík, a jiddis a kihalóban levő nyelvek egyike. Mindezen tények még jobban fokozzák az érzésem, amit olvasóként

átéltem, vagyis azt, hogy 20. századi holt-tengeri tekerceket olvasok. Minden nemes és finom irodalmi kidolgozottsága (amelyet persze a fordító, Halasi Zoltán hozott létre rendkívüli nyelvi erővel) ellenére inkább dokumentumot észleltem, mint autonóm műalkotást. (Ez az érzés néha odáig megy, hogy arra gondolok, persze tévesen, hogy maga a mű és szerzője, Katzenelson voltaképpen nem más, mint Halasi irodalmi koholmánya, amolyan „zsidó Osszián”. Ezt a befogadói magatartást a kötet egész felépítése még jobban erősíti, de erről később többet.)

Az *Ének* mintha az ellentéte lenne a vele szinte egy időben keletkezett Celan-versnek, a szituálás tekintetében mindenképpen. A lírai én rögtön a lelegején megjelenik, teljesen kendőzetlenül. De ez a fellépés nem a modern költői Én problematikus alakjában történik, akinek léte, mineműsége önmaga számára legalább akkora probléma, mint a vele szemben álló világ vagy a nyelv, melyben megalkotja önmagát; nem, a költő, a lírai Én Katzenelsonnál elhivatott szerepben lép föl, mint a régi eposzokban, de mintegy fordított invokáció hőseként. A klasszikus eposzokban a dalnok (úgyszólván a nemzet sorsának énekes) kér segítséget az istenektől, hogy képes legyen elzengeni énekét. (És valamiképpen ez történik még az olyan modern siratókban is, mint Juhász Ferenc 1954-es nagy műve, *A tékozló ország*, mely ezzel indít: „Árva nép, pusztaság, téged ki fog majd méltón elsiratni?”) Itt fordított szereposztást látunk, hiszen rögtön az első strófa egy felszólítás, mely eleinte mindenképpen égi parancsnak tűnik, és a költőhöz szól: „Énekelj! Fogd könnyű hárfád, üresen kongó hangszered, / pengesd meg vékony húrjait, szaggassák ujjaid, / mint szívedet a fájdalom. Zengd az utolsó éneket, / énekelj meg az európai zsidók végnapjait.”

Ám az énekes nem megtiszteltetésnek érzi ezt, úgyszólván „rühellé a prófétafogót”, inkább menekülne a feladattól, és kételyek gyötrik: „Hogy énekeljek? Hogy nyissam meg a szám? Hogyan?” Ám e bizonytalanság nem a költői eszközeinek elégtelensége miatt érzett szorongásból fakad; a költő nem attól retteg elsősorban, hogy művészi képességei hiányában vagy elégtelenségében nem képes végbevinni költői munkáját, azaz szorongása nem esztétikai-művészi jellegű (nem arról van itt szó, hogy „hosszám már hűtlen lettek a szavak”, hogy ismét Babits Jónás-alakjára hivatkozom), hanem sokféle egyéb érzelemből és megfontolásból áll össze. Itt van mindenekelőtt a magánjellegű gát, a személyes élettörténet által emelt akadály: „Hogy énekelhetnék? Hogy emelhetném ég felé fejem? / Elvitték nőmet, és Ben Ciont és Jomelét – egy kisgyereket!” És aztán a metafizikai kétely, hogy nincs már isten, de a parancs szerint az éneknek úgy kellene szólnia, mintha lenne: „Akkor is: énekelj! Az égre, az egekbe vakon tekints! / Minthogyha volna Is-

ten ott és nagy örömet hozva, ím / akár meg is jelenhetne; ints neki, minthogyha volna, / aki nincs, így ülj és énekelj kiirtott néped romjain!”

Látnivaló, hogy itt nem a nemzet dicsőségét, a hősök példátlan tetteit kell eldalolni tanulságul és példaként az utódoknak, éppen ellenkezőleg. És ugyan mi lehetne rettenetesebb eposzi feladat, mint az, amikor a költőnek saját népe pusztulását kell eldalolnia. A lírai Én ezért is menekül a feladattól. De eközben valami ördögi tapasztalatra tesz szert. Ha nincs isten, se eposzi (művészi), se metafizikai értelemben, akkor a költőn kívül valaki másnak kell átvennie az invokáció címzettjének szerepét. És a lírai Én megtalálja ezt, és ez nem lesz, nem lehet más, mint a halottak, népe elpusztított holtteste. A halottakat hívja tanúnak, őket állítja az istenek helyére: „Hallasd a hangodat, / kiirtott zsidó nép! Üvöls! Hatalmas hangot akarok! / Üvöls, de ne az égre! Mert mint e földi szemétdomb, süket az ég. / Jelenj meg nékem bizonyosságul! A kilométer hosszú, mély / gödrökből, hol összepréselődöttél, nyújtsd ki a karod! / Leöntve mésszel, összeégyve, rétegről rétegre, mint aki él, / sorban, ti legalsók is, a mélyből szálljatok ki, mozduljatok!” Mert ha nincsenek istenek, akkor csak a halottak jelenthetik az egyetlen bizonyosságot, és csak ők garantálhatják a költő vállalkozás sikerét: „Jelenjete meg, mind egy szál! Kelletek nekem, támaszul. / Egy pillantást hadd vessek rátok, végighordozva a tekintetemet; / az én kiirtott népemen hadd nézzek végig szóltanul. – / És... igen... énekelek... ide a hárfát... már pengetem!”, és a kör ekkor bezárul. Hiszen a halottak lesznek ekkor befogadói is a róluk, a saját elpusztításukról szóló siratóénekeknek. A poéma halott közönsége a saját halálhírének zengő eposzát hallgatja. Mintha a mai befogadást szimulálná ez.

A 15 énekben aztán különféle szinteken jelenik meg a népiítés. Egészen konkrét, a varsói utcákat erős realizmussal megjelenítő, szinte dokumentarista leírásokon át a IX. vers nagy, metafizikai panaszáig (*Az egekhez*), melyben már nincs isten, és amely hihetetlenül keserű szarkazmussal és öngyötrő gúnnyal így eljut az istentagadás (vagy istenyűlölet) szélére:

„Nincs Isten bennetek, egek! Hát nyissátok meg, tárjátok ki kapuitokat! / Engedjétek be népem meggyötört, megölt gyermekeit. Van bőven helyük. / Egy egész megfeszített nép, mely kínhalált halt, s szenvedett sokat, / megy hozzátok, a mennybe. Gyermekek. Istenné válhat bármelyikük. /

Örvendjétek, egek! Szegények voltatok, most a gazdagság ideje jön! / Micsoda bolt, egek! Micsoda áldás! Egy egész nép az öletekbe hull! / Örvendjétek, a németekkel együtt, és ők is veletek, legyen kölcsönös öröm: / lobogjon földi tűz az égre, csapjon le égi tűz a földre, irgalmatlanul.”

De az istentől elhagyott és a zsidó halottakkal benépesített ég látomása megnyitja az utat egy új irodalmi formálás számára, megnyitja az utat Halasi Zoltán művének: *Út az üres éghez*.

## Halasi Zoltán rendkívüli tette

Hogy Katzenelson műve mégsem marad pusztán irodalmi fossziliának, arról Halasi Zoltán gondoskodik. Ő adja meg nekünk azt a kontextust, amelyben Katzenelson kilép az egzotikum köréből, és parciális műből, dermesztő témájú irodalmi őskövületből valamiként mégis európai műalkotássá válik. (Vagyis a miénk lesz, valahogy úgy, mint Weöres hatalmas eposza, a *Mabruh veszése*, noha az egy több millió évvel ezelőtt létező hatalmas birodalom végéről szól, de mégis a miénk, mivel irodalmi-szellemi összefüggésrendszerre teljesen átélhető számunkra is.) Ha az *Ének* önállóan jelent volna meg, egy vékonyka kötetben, Halasi fordításában és az olvasót eligazító jegyzeteivel (mint ahogy ez volt az eredeti terv), akkor a költemény feltehetően megmaradt volna üzenetnek a palackban; és a befogadás a véletlenre lett volna bízva. Most viszont egyetlen, egységes könyvet tartunk a kezünkben, két szerzővel, három majdnem egyenlő terjedelmű résszel. Az első maga a fordítás, Katzenelson poémája. A második rész különféle műfajú prózai művek egyvelege, melyet Halasi írt a jegyzetek helyett. A harmadik pedig Halasi *Függelék* című versciklusa, mely, mint Katzenelson *Éneke*, ugyancsak 15 részből áll, és amely a középkori zsidóüldözést festi le, amely Halasi szerint a modern zsidóüldözés kezdetének tekinthető történelmi szempontból. Maga Halasi épülethez hasonlítja a megformált egészet: „A három végül is egy. Egy fizikailag, mivel egy kötet fogja össze. Egy szellemileg: nem úgy, mint a szentháromság, hogy azonos lényegű volna. Inkább úgy, mintha egy épület nőtt volna a poéma köré. A poéma maga az átriumos közép, azt járja körül az utószóból kinőtt próza tömbje, ehhez csatlakozik előcsarnokszerűen a versciklus.”

Egészen unikális vállalkozás ez, és bár vakmerő és esztétikailag szinte istenkísértés, mégis igazolja önmagát. A második rész, a hosszabb-rövidebb prózák ciklusa első és felületes látásra valóban inkább roppant mértékben kibővített jegyzetanyagnak hat. Megvilágítja az előidőket, feltárja a lengyel zsidóság hallatlan kultúráját, aztán a gettót világába vezet, végül, az utolsó „novellákban”, a *Megsemmisítés* című V. részben eljut a népi ábrázolásáig. Mindez nem lenne más, mint Katzenelson művének tudós áthangszerelése. Ám Halasi valami mellbevágó ötletességgel és tehetséggel, a lehető legváltozatosabb formákban és stílusokban formálja újra az anyagot. Van itt szakszerű művészettör-



téneti tanulmány az elpusztult zsidó fazsinagógákról (*Müemlékvédelem*); van útikalauz az 1939-es Varsóról (*Muranówi séták*); egy állítólag 1937-ben lezajlott varsói irodalmi est a jiddis költészetről (*Pódiumbeszélgetés*); de az ellenség hangja is megszólal: szó esik a náci pénzügypolitikáról, az ideológiáról (*Világnézetünk alapjai*), a gyilkosok szemszögéből megélt tisztogatásokról (*Szüret*), végül pedig azokról, akiknek sikerült megmenekülni (*Fuga*), és ezzel a ciklus mégis voltaképpen a remény hangjával zárul. Talán e vázlatos felsorolásból is kitűnik a 18 darabból álló prózasorozat félelmetes műfaji változatossága. Halasi fantasztikus képzelőerővel, kimeríthetetlen ötletgazdagsággal teremt meg a Katzenelson-vers kontextusát, miközben összes „novellája” (jobb híján nevezem így) maga is az összefüggések rendszerében áll és él: számtalan utalás, valamint költött, illetve tényszerű tény elegye. Bizonytalanul fogalmazok, mivel sok esetben egyszerűen nem tudni, mi az, ami tisztán az írói képzelet terméke, és mi az, ami valóságos, a realitáshoz tartozó faktum. És azt sem tudjuk, a beszélők, szereplők közül ki történeti személy, és ki a tiszta fantázia teremtménye; persze egy idő után ez természetesen nem is érdekli az olvasót, hanem hagyja magát vitetni, és rábizza magát e roppant hajlékony és szinte minden nyelvi réteget anyanyelvi szinten beszélő, meghökkentően sokszólamú próza sodrására. Gyanítom, Halasi összes szereplőjének és minden adatának van valami ténnyel alátámasztható, dokumentálható alapja, de minden és mindenki átmegy a művészi formálás elvarázsolt kastélyának tükörfolyosóján, hogy onnan aztán más lényként kerüljön ki, de mindig megőrizve-megtartva-felfüggesztve a formát, az „eredeti” alakot, ahonnan vétetett. A *Pódiumbeszélgetés*ben például nem tudni, valóban léteztek-e ezek a költők, és az általuk bőséggel idézett versek valóban valóságosak-e, vagy Halasi költötte („fordította”) őket. Mindez szinte mindegyik prózai darab-

ra igaz; Halasi mehökkentő természetességgel imbolg az *fiction* és a *non fiction* világai között, kifordít és újrateemt olyan megcsontosodott és „unalmas” prózai formákat, mint az interjú (*Feketegazdaság. Interjú egy közgazdással*), az állásinterjú és munkahelyi eligazítás (*Beiskolázási tanácsadás*), a kutatási jelentés (*Éhségkór*); költői dramoletteket kohol (*Mélypont*), és mintegy mellékesen költői prózában újírja, pontosabban új összefüggésbe helyezi Celan *Halálfügőjét*, csakhogy ezúttal a füga a szó eredeti jelentésében szerepel, azaz menekülést jelent. Hogy mindez valami hihetetlenül keserű, morbid és kétségbeesett humorral, szarkazmussal van megformálva, az csak fokozza az élvezeteket, hogy néha aztán elszégyellje magát az ember, hogy esztétikus énje miféle borzalmak megjelenítésének tapsol és nyújt irodalmi pálmát.

A kötet harmadik része a szerény *Függelék* címet viseli, és nem kisebb feladatot tűz maga elé, mint azt, hogy a középkor világának, eseményeinek, szellemi magatartásainak részleges felidézésével megteremtse az *Endlösung* történelmi-szellemi előzményeit, ekként „bizonyítva” az axiómaként lefektetett tétel, hogy a német végső megoldás (egyáltalán a „harcos” antiszemitizmus) nem a semmiből keletkezett, és gyökerei a középkori Európáig nyúlnak. Halasi az előszóban nyíltan beszél, és ekként tárja fel ideológiai kártyáit:

„Ha egyszer valaki mint befejezett múltra tekint majd a Jézus-vallás olyan kísérőjelenségeire, mint a vérvád, az ostyagyalázás vagy a kútmérgezés vádja, meg fogja állapítani, hogy az az ördögi torzpofo, amit a keresztények álarcként odaképzettek, később pedig beleláltak minden zsidó arcába, valójában a saját lelkük mélyéről vétetett, a kollektív félelmeknek, személyes indulatoknak és hatalmi reflexeknek abból a tárházából, amit részben nemzedékek hosszú során át töltöttek fel, részben saját egyéni életükben. Ezek a bármikor előkapható sztereotípiák évszázadokon át szolgáltak alapul zsidók tömeges meggyilkolásához.

Engem azonban a középkor megjelenítésében legalább ennyire érdekelt a keresztény társadalom önképe. Az a kasztrendszerű kultúra, amely szeretetet prédikál, holott a másik lenézésére épül. Örökölt és örökövelőnek gondolt előjogokra, konfliktushelyzetben azonnali fegyverhasználatra. Arisztokratikus tékozlásra, tömeges éhínségekre. Felelősségáthárításra, bűnbakképzésre. Vulkanikus pogromkitörésekre, emlékeztük gyors elsüllyesztésére. Úgy éreztem, a holokauszta levegőben lebegne e nélkül a kontinentális talpazat nélkül. Ennek felszínre emelését szokatlan módon versekre bízam, szám szerint tizenötre, nem véletlenül (ezek a *Függelék*ben kaptak helyet *Da capo – Középkor* címmel).”

Nem vagyok biztos abban, hogy ez a helyzetértékelés megállja a helyét, ugyanakkor persze azt sem kétkeltem, hogy nem lehetetlen ekként felépitni valamifé-

le módon érvényes történetfilozófiát, amely az én ízlésemnek túlzottan teleologikus történelemszemlélet, de vitathatatlanul szuggesztív; bár kissé olcsó, de szerfölött működőképes. És némiképp rokon Kertész Imre Auschwitz-felfogásával; a számos hasonló megfogalmazás közül most legyen elég e látomásos kép felidézése a *Kaddis* lapjairól: „Auschwitz réges-rég, ki tudja, talán már évszázadok óta ott függ a levegőben, akár a számtalan gyalázat szikrázó sugaraiban érlelődő sötét gyümölcs, várva, hogy mikor zuhanhat végre az emberek fejére, elvégre ami van, az van, és hogy van, az szükségszerű”. (Ez számomra éppolyan badarság, mint Marx látomása az osztály nélküli társadalomról, mely állítólag a történelem végcélja. De tagadhatatlan, hogy Marx célelvű történetfilozófiája sem nélküli a szuggesztivitás elemeit – ha más nem, jó ideje tartó töretlen hatása talán elég érv ehhez.)

Persze egy műalkotást nem a mögötte vagy alatta álló világszemlélet minőségén mérünk, éppen ezért nem is nagyon érdekel, hogy Halasi miféle premiszszak befolyására írta meg versciklusát. E roppant változatos formákban megírt költemények (többnyire szerepversek) majdnem mindegyike nagyon eredeti és erős, és egyfajta „pánzsíró” vagy „mélyzsíró” ideológikus támasz nélkül is helytáll önmagáért. De a ciklus legnagyobb versei mégis azok, amelyek kilépnek ebből a célelvű szemléletből, és egyszerűen csak szólnak és zengenek, ahelyett, hogy igazolni vagy bizonyítani akarnának valamiféle víziót a történelemről. Ráadásul az utolsó szakasz (*Coda*) a *Hagyomány* című versében éppenséggel a fejlődés ellen beszél, persze végleteleg ironikus hangon: „Fejlődésről nehéz volna beszélni. / Fejlődésről akkor beszélhetnénk, / ha valaki barbárnak érezné Jirmija siralmait. / Ha képvilágát felül tudná múlni plaszticitásban.” Az egész versben ott visszhangzik Gottfried Benn (Celan legnagyobb német ellenjátékosa) „fejlődésidegenség” (*Entwicklungsfremdheit*) szava a *Statikus versek* elejéről, és végre megjelenik egy valódi modern költői Én is, akit Halasi az előszóban a Katzenelson-vers előfutárának nevez. Alighanem félreértve önmagát, hiszen inkább utódról van szó, ha jól sejtem. Halasi kódjának lírai Énje inkább a Benn-féle megformált, megrajzolt/megjelölt Én, akivel szemben nem áll más, mint az üresség. A Halasi *Hagyomány* verse ezzel a csodálatosan gazdag filozófiai, de ars poeticaként is felfogható képpel zárul: „Isten egy óriási árnyékszék fölé építette palotáját. / Ezt kell túlzógnod, hangszer. / Fejlődésről nem érdemes beszélni.” Ismét a megszólítás és a felszólítás tehát, ismét a Katzenelson *Ének* invokációja. De most a költő önmagát lelkesíti, túl mindenben, jóságon és gonoszszágon, túl a történelmen, és túl a művészetben, a nyelven is voltaképpen. A ciklus zárata felejthetetlen, és talán nem túlzás, ha azt írom, a kudarc diadalordítása ez: „Olyan csatakép vagyok, amin csak a vesztes látszik.”

## Beköszön, de már búcsúzik is

Hevesi Judit debütáló kötete úgy hat, mintha máris költői pályája zárata lenne. Nem csupán a téma miatt, mely a nagyon tág értelemben vett „holokauszt” (melyről a fülszöveg szerint 1990-ben született szerzőnek legfeljebb dédszülei emlékei lehetnek, ha egyáltalán), de nevezhetném ezt valamiféle önként vállalt, de személyesen át nem élt traumának is; és nem csak a cím okán, mely búcsúról beszél. Jóval fontosabb, hogy a költő kiválaszt, megragad, magára vesz, részlegesen ábrázol egy tematikát, melytől a végén úgy véli, hogy el kell válnia, el kell búcsúznia, egyszerűen „el kell engednie”, hogy a manapság divatos bulvárpszichológia nyelvvel éljek. Úgy véli, kimerítette ezt az anyagot, és innen, legalábbis ebben a kötetben, nincs tovább. Meglehetősen tudatos építkezés, és a kötet szerkezete is ezt az érzést erősíti. Az élén álló *Szokás* című vers mértéktartó, nagyon visszafogott, csendesen méltóságteljes hangon és tempóban indul; megpendíti rögtön a *mi* szólamát, de azonnal el is távolítja magától, amikor jelzi a költői Én helyzetét. Ironikus távolságtartás ez: a „mifelénk” szóból rögtön kiviláglik, hogy mi-tudatról csak fenntartásokkal beszélhetünk ebben a versvilágban, hiszen a lírai Én egyáltalán nem akar képviselni senkit a gyászoló gyülekezetben: „Elakadó szavakkal beszélni mifelénk / nem szokás.” A zárlat még drasztikusabb, amikor a gyászolókat távoztása után a beszélő egyedül marad: „Végül talán nem is mondok semmit / mert ünnepélyes pillanatokban / nem illik a dadogás / és mifelénk emlékezni különben is / egyenes háttal / szépen vasalt ingekben szokás.” De ami középen történik, az a legfontosabb ebben a versben, és talán az egész kötet alapérületét is érzékelteti: a gyászoló nem akar senkit képviselni, de a gyászolókat (és kicsit önmagát is) ki akarja elégiteni valami érzelmi pótlékkal: „idehazudok valami megfogható / hogy minden még éppen kibírható legyen / és bizonygatom majd / képesek vagyunk a gyászra”. Erre felel a könyvet lezáró vers, a *Hálátlanok búcsúja* (egyébként a költőnek megvan amaz idegesítő szokása, hogy a verscímekeket kisbetűvel írja, aminek manapság már az égvilágon semmi értelme): a beszélő nem pusztán a „mamá”-tól, de önnön „hazugság”-ától is búcsúzik: „de nem hiszek többé benned / legkedvesebb kreatúrámm”. A kötet egyik legfontosabb, sok versben visszatérő figurájától vagy teremtményétől, a „mamától” vesz ekként búcsút az Én, akiről így kiderül, amit eddig is sejtettünk, hogy csupán a költő művészi/emberi önkényének kreatúrája, nem „valóságos”, nem életrajzi, hanem szerzett (esetleg irodalmi alapú) élmények főhősnője. Ez a hazugság, a költői teremtés érdekében megtett ráfogássorozat alkotja szinte az egész könyv alapját. És noha a néhány elemből álló (mama, befalazott nagymama, tata, madarak, ház)



motívumháló roppant sűrűre szőtt, mégsem alakul ki olyasfajta érzésünk, hogy itt egy szétrobbant regény vagy nagyobb elbeszélés szilánkjait kapjuk, amelynek képzeletbeli cselekménye valahogy ekként pöröghetne le: az első jelenetben/versben látjuk a gyászoló gyülekezetet valaki, talán a mama sírjánál; tőlük részben elkülönülve áll az elbeszélő/lírai Én, aki aztán visszaemlékezések során, töredékes képekben, emlékfoszlányokban, tárgyak felidézésének segítségével mondja el a család történetét. És végül az utolsó versben búcsút vesz az egésztől.

Ez a lefolyás elvileg valamiféle linearitást tartalmazna, és a szereplők részleges egységét, azonosságát. Ám a verseskötetben szerencsére nem ez történik. A költő valóban lírai élményeket akar közvetíteni, reflexiókat, persze az más kérdés, hogy erre milyen hőfokon képes. Hogy egyáltalán biztos-e, hogy anyagának a versforma lenne az ideális költőhelye.

A *Magyar Narancsnak* adott interjújában Hevesi Judit találóan jellemzi kötete epikus formálásának szándékolt töredékességét: „Egy egész történetné nem állnak össze, hálózattá azonban talán igen. Olyannak képzeltem mindig a könyvet, mint egy szövet: a szálak egymáson és egymás mellett is futnak, ha közel hajolsz, látod őket, de ha messziről nézed, már nem választhatók jól le egymásról, a mintát együttesen adják ki.” A minta valóban kirajzolódik, bár a motívumok némelyike, legkivált a madarak (és velük a Rilke duinói elégiáiból iderepült angyalok) szinte mániákus fellépése, inkább az anyag megerősző hatásának hat, lapos és ilyen mennyiségben túltermelési válságot okozó műfogásnak, és semmi köze ahhoz a szükségyszerűséghez, ahogy a madarak például Nyíri János regényében felbukkannak. A mama alakjáról pedig az a sejtésem, hogy nem is egy, hanem több mamáról van szó. Ami egyrészt nagyszerű ötlet, hiszen ismét erősíti a művészi célt, hogy itt nem valamiféle regényt olvasunk; rá-

adásul azt sugallja, hogy az áldozatok vagy a traumák szereplői tulajdonképpen behelyettesíthetők, másrészt típusok a szereplők, azaz a versben funkcionális szerepet visznek e kreatúrák. És ez nagyon rendben van, hiszen Hevesi Judit (aki, mondhatni, a zsidóüldözés árva) már nem mondhatja el azt, amit az *Endlösung*ban közvetlenül érintett Székely Magda még szenvedélyesen, összes rettentő tapasztalatát mozgósítva kikiálthattott: „nem enyhülhetek, mert helyettük élek. / akikben többé nem kelhet bocsánat”. Hevesi Judit nem akarja azt hazudni se önmagának, se a közönségnek, hogy élményei első kézből származnak. Morális ítéletet sem fogalmazhat meg, mint Székely Magda: „Magam vagyok az utolsó ítélet”.

De akkor feltehető a kérdés: mi a tétje ennek a traumaköltészetnek, melynek traumáit vagy határhelyzeteit a költő nyilvánvalóan nem élte meg közvetlenül, csak a vers kedvéért odahazudta magának, ám e fikcionizálást egy pillanatra sem rejtette véka alá? Miféle tétje van ennek a lírai Én szempontjából? Durvábban fogalmazva: valóban egy költő debütálásnak vagyunk-e tanúi? Olyan könyvet olvasunk, amelynek megteremtett, előzetesen elsajátított (epikus) anyaga szükségszerűen verset követel?

Ezt erősen kétlem. Hevesi Judit költői nyelve a prózai távolságtartás nyelve, itt a személyesség lángja olyanira visszacsavart, hogy alig is pislákol. Okos, tudatosan rezervált, felkészült bölcsészhangot hallottam itt, pár kivételes esettől eltekintve (és mindenképpen ilyen a könyvet nyitó vers) afféle ötösre sikerült jegyzetanyagot egy leendő prózai műhöz. Ezért aztán saját hangot, saját szenvedélyt, egyáltalán szenvedélyt nem találtam ebben a könyvben. És itt nem az úgynevezett tárgyias költészetéről vagy a személytelenséget preferáló, netán a némaság felé haladó líráról van szó, hiszen e téren láttunk már hatalmas hőfokú verseket, mi több, egész életműveket; ilyen Celané is (akinek, ellentétben Tóth Krisztina állításával a fülszövegben, abszolút semmi köze Hevesi Judit verseihez). De hogy messzire ne menjünk, Halasi Zoltán most elemzett versei is említhetők. Ilyenkor, ahogy T. S. Eliot írta, azt várjuk, hogy a gondolatok a rózsá illatának intenzitásával ingereljék az olvasót. Magyarán: személytelensége bunkerjába húzódva se mondhat le a vers (és a lírai Én) a szenzualitásról, az érzékek alkímiájáról. A varázslatról a varázsától fosztott világban, ha úgy tetszik.

Hevesi Judit a könyv utolsó versében (és persze az egész kötetben) elbúcsúzik teremtményeitől, Maga is tudja, hogy szerfölött hálátlanul, hiszen nekik köszönheti költői létezését. Az említett interjúban felidézi egy olvasmányát a helyzet jellemzésére: „Ruth Klüger a *Weiter leben* című könyvében leír egy jelenetet, ami nagyon jól sűríti magába mindazt, amiről beszéltünk: a tv-ben adják, hogy Kanada keleti részén

fókákat vertek agyon. És ahogy a nőstény fókától elszakítják a kicsinyét, akit mindaddig védett, a nőstény elvonul. Elhagyja a helyszínt, nem nézi végig. Kegyetlen, de tūpontos példa arra, hogy néha a felejtés az egyetlen, ami lehetővé teszi a túlélést. ‘A vége ez az árulás.’ És mégis, mit gondoljunk az anyafókáról?”

Hevesi Judit egyfajta anyafókaként viselkedik a kötetben, és különösen a záróversben. Elhagyja a versek helyszíneit, nem törődik többé kreatúráival. És hogy ekkor mit gondoljak az anyafókáról? Azt, hogy tudja, de legalábbis sejti: ezzel még nincs vége a dalnak. Hiszen „gyere mama segíts hogy újra kigondolhassalak”, és ott vannak még a „lyukacsos történetek / befoldoznám őket”. Nem lennék meglepve, ha a következő években prózáíróként látnám viszont Hevesi Juditot.

## Katya Petrovszkaja, avagy a véletlen zsidó

Az 1970-ben Kijevben (akkor még Szovjetunió) született, de 1999-től Berlinben él és a *Talán Eszter* című, 2014-ben az igen előkelő Suhrkamp kiadónál megjelent könyvét is németül író Petrovszkaja vállalkozásának talán éppen ez a célja, indítéka és tétje: a lyukak befoldozása. Csakhogy ezúttal valóságos lyukakról van szó, nem fiktív vagy kreált hézagokról. Ha Hevesi Juditnak a kötetében fellépő lírai Énjét teremtett vagy képzelt zsidónak nevezhetnénk, akkor Petrovszkaja esetében a véletlen zsidó lehetne a találó kategória; egyébként az elbeszélő a zsidóságot már a kötet legelején a „véletlen művének” nevezi. És a könyv legfontosabb (lét)kérdése: hogyan lesz/lehet a véletlen zsidóból szükségszerű zsidó. Az, aki Pap Károly mondataival alapozhatja meg az ősökhez (és a történelemhez) fűződő viszonyát és önnön létezésének alapjait: „Szerecsénkben, balsorsunkban az ő áldozataik vagyunk, sírköveik az oltárkövek, amelyeken a mi életünk füstje száll az égnek! Mi vagy, ha nem a bátorság, amellyel hagyod őket újra élni, gondolkodni magadban? Valamennyit. Szabadon. Ezen a bátorságon, ezen az őszinteségen, ezen a szabadságon kívül nem lehet semmi más érdemed e földön, nem lehetsz semmivel sem több ennél, akármennyi vagy; ámha ennyi lenni mérészelsz: akkor önmagad leszel egészen.”

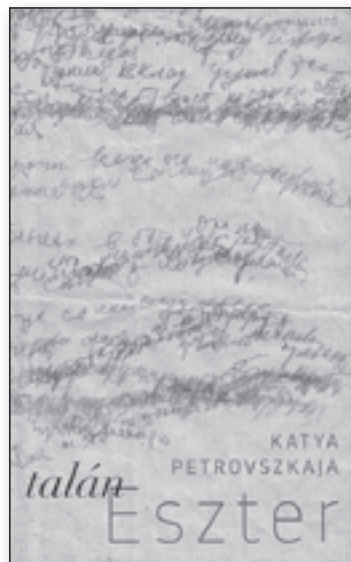
Van egy nagynéni, Lida, akitől mindössze egy kvasz-recept maradt az elbeszélőre, ám ez a recept megszólitja. „Vajon tényleg engem szólított meg Lida néném a receptjével, vagy általában véve minden embert?” Ezzel a kérdéssel indul a magánnyomozás az elbeszélő zsidósága és a család története után. De a kérdés második felében feltűnik már az univerzalizálás igénye – a vizsgálat többre tör, mint a privát élet megis-



merésére, a történelem működését kívánja megérteni. És ide is a recepten, pontosabban a recept tulajdonosának halálán át vezet az út: „Akkor értettem meg, mit jelent a történelem, amikor Lida, anyám nővére meghalt. Megérett bennem a tudásvágy, készen álltam, hogy szembeszálljak végre az emlékezet szélmalmaival – és akkor meghalt. Ott álltam visszafojtott lélegzettel, éppen föl akartam tenni az első kérdésemet – és hoppon maradtam, egy képregényben üresen maradt volna a szóbuborékom. Azt jelenti a történelem, hogy nincs többé kinek feltenni a kérdéseinket, hanem már csak a forrásokra hagyatkozhatunk. [...] Nem kérdezősködtem idejében, így hát torkomon akadt a történelem szó. [...] Úgy éreztem, ki vagyok szolgáltatva a történelemnek.” Ám az apja ellentétes oldalon áll: „Mindig is foglalkoztatott a történelem, mondta apám, azt azonban soha nem akartam, hogy a történelem foglalkozzon velem. És nincs szükségünk rokonokra ahhoz, tette még hozzá, hogy eleven viszonyba kerüljünk a történelemmel.” A lány, az elbeszélő, azaz „Katya” azonban nem tágít: „De, igenis szükségünk van rájuk, feleltem, a magam részéről szeretnék átfogó körképpé rendezni mindent, mintha mi magunk állnánk a történések szélrózsájának kellős közepén, ha csak egy tébolyult rokonnak köszönhetően is, akitől nem tanulhatunk semmit.”

Úgy tűnik, a történelem elszánt elsajátításával „Katya” a sorstalanság ellen veszi fel a harcot („ha szabadság van, akkor nincs sors, akkor mi magunk vagyunk a sors”, szól a Kertész-regény végén). Ez a „Katya” nem hajlandó beletörődni, hogy véletlen zsidó, hogy egyáltalán véletlen egyén; nem fogadja el, hogy úgy éljen és haljon, mint dédanyja, akit Talán Eszternek hívtak, de már maga az apa sem tudja a Kijevben maradt és ott aztán a Babij Jarnál elkövetett vérengzésben meggyilkolt nagyanyja valódi nevét. „Azt hiszem, Eszternek hívták, mondta apám. Igen, Talán Eszternek.” „Katya” nem akarja, hogy egyszer úgy gondolja bárki is, hogy Talán Katya volt a neve, sőt *Talán Katya*, mert Petrovszkaja, roppant mély értelműen, vezetőknévvé teszi a Talán, a *vielleicht* szócskát, és ettől kezdve a dédmama neve *Vielleicht Esther*, Talán Eszter.

Nos, Talán Eszter Kijevben meglátta a németek által kitett plakátot, miszerint „Kijev város és a környék minden zsidója köteles hétfőn, 1941. szeptember 29-én reggel 8 órakor a Melnik és a Dokterivszkij utca sarkán (a temetőknél) megjelenni”. A dédmama már ösreg és majdnem járásképtelen, de azért igyekszik eleget tenni a fölhívásnak, és bár lekési a találkózót (mely aztán Babij Jar szurdokában végződik), de mindenesetre odabiceg a kihalt városban maradt színtegyetlen őrszemhez. „*Kherr Officér* – kezdte a monológját a dédanyám a maga összetéveszthetetlen módján, jiddisül, ámde azzal a szent meggyőződéssel, hogy németül beszél –, ugyan mondja már meg, legyen oly



szíves, drága hadnagy úr, mitévő legyek immár. Látam ám a plakátokat, rajtuk a zsidókra vonatkozó parancsot, de hát nem bírom már oly jól magam, nem akar vinni ez a rossz lábam.” Ezek azok a bizonyos lépések, amelyről Kertész ír a *Sorstalanság* végén, mindenki megteszi a lépéseket, voltaképpen mindenki önként s dalolva, merő udvariasságból megy a vesztőhelyre, és aztán mindez egy világtasztrófába torkollik. És Talán Eszter története persze pontosan így végződik: „Agyonlőtték ott helyben, mintegy mellékesen, hanyag, rutinos eleganciával...” Katya Petrovszkaja éppen erre nem hajlandó, nem akarja megtenni a lépéseket, a történelem és a múltja feltárásával sorssá kívánja tenni véletlen zsidóságát.

Persze ez nem olyan egyszerű. A történelem, akár a pusztá tények szintjén is, elvonja magát, húzódozik feltárunni a mélyeit vizslató tekintetnek. Még az is kétséges, hogyan játszódtott le Talán Eszter meggyilkolása. Nincsenek szemtanúk, senki sincs. És ekkor a tényekhez ragaszkodó elbeszélő is kénytelen behelyezkedni a regényíró, vagyis a fikcióval dolgozó író szerepébe. Muszáj-regényíró lesz: „Úgy figyelem ezt a jelenetet, mint maga az Úristen, a szemközti ház ablakából. Alighanem így kell regényt írni.” Csakhogy Petrovszkaja nem regényt akar írni, pontosabban: nem akar regényt írni. Ő az igazságot, a valóságot keresi:

„Úgy gondoltam, elegendő lesz, ha mesélek arról a néhány emberről, akik véletlenül a rokonaim voltak, és máris zsebemben az egész XX. század.” Csakhogy ez majdnem lehetetlennek bizonyul, és nem csupán Talán Eszter története miatt, és nem csupán azért, mert állandóan kiderül, hogy egy biztosnak hitt tény, teszem azt, egy házsám, tévesnek bizonyul a tüzetesebb vizsgálódás végén.

Inkább arról van szó, hogy Auschwitz óta az elbeszélés ártatlannak vélt alapjai is megrendültek. Mindaddig olyan műveket taglaltam, melyeket a zsidóüldö-

zés közvetlen áldozatai írtak, olyanok, akik táborlakóként, üldözöttként éltek át és éltek túl az *Endlösung*got. (Kivételt képez talán a *Hajnali láz*, de hát ennek a hősei is túlélők, és a fiú, Gárdos Péter a szülei megmaradt, valóságos levelei, azaz közvetlen élményei alapján írta a regényt.) Nyilvánvalónak tűnt, hogy a közvetlen tapasztalat mintegy esztétikai és egyben morális alapját alkotja ilyenkor a műalkotásnak: aki nem vett részt áldozatként a megsemmisítő akciók valamelyikében, akit nem zártak gettóba, akit nem akartak meggyilkolni, az a közönség szemében nem formálhat jogot arra, hogy fikciós művet alkosson erről. Az esztétikai elemet voltaképpen megelőzi ekkor az etikai követelmény, és a fikció valamilyen értelemben megsemmisül, azaz az elbeszélői művészet létalapja válik kérdésessé. Ebben az értelemben sem abszurd Adorno tézise, amelyet úgy lehetne ilyenkor átformálni, hogy Auschwitz után megrendülnek a fikciós irodalom alapjai. Ami annyit is jelent, hogy a klasszikus értelemben vett elbeszélés válik teljes egészében talajtalanná. Adorno ezzel is számolt: „Elég, ha elképzeljük azt a lehetetlen helyzetet, hogy egy hadviselt ember manapság úgy mesélne a háborúról, ahogy régebben a kalandokról volt szokás.” Vagyis erősen úgy fest, hogy Auschwitz után nemhogy verset, de regényt sem lehet már írni. Petrovskaja csak közvetve érintett a holokausztban, azaz személyesen morális alapja nincs az elbeszéléseinek. De a történelem – amelyet birtokába akar venni, hogy leküzdje sorstalanságát – elbeszélést követel, de ez esetben az elbeszélés is megköveteli a történelmet, vagyis a történetet. A kötet alcíme *Történetek*, németül *Geschichten*. Csakhogy a németben, akár a franciában az *histoire*, a *Geschichte* egyaránt jelent történelmet és történetet. Auschwitz esztétikai csapdája bezárul: amikor Petrovskaja elbeszélője, azaz „önmaga” rájön, hogy Talán Eszter történetét – mivel nincsenek valóságosan létezett szemtanúk – regényíróként, azaz fikciónak képzelettel és meséli el, úgy érzi, vállalkozása kudarcba fulladt. És hiába nyújtózkodik a története Talán Eszter sztórija után: „Akárhogy ügyeskedem, hogy az arcukba, a szemükbe nézhessek, dédanyám szemébe, a tiszt szemébe, még lábujjhegyre is állok, nyújtózkodom, kinyújtóztatom emlékezetem, képzeletem, intuícióm izmaít – mindhiába. Nem látom az arcukat, nem értem őket, a történelemkönyvek pedig makacsul hallgatnak.” (Aztán később kiderül, mégsem hallgatnak, és a történelem az elbeszélői Én segítségére siet: makacs nyomozása a tények után felderíti, hogy mégiscsak voltak szemtanúi Talán Eszter meggyilkolásának.)

Roppantul sokatmondó mozzanat ez. Kiderül, hogy nem lehet ebből az anyagból regényt írni, ezt a valóságot (amely részben maga is utólag teremtett) csak rendkívül korlátozott mértékben lehet fikcionalizálni. És valóban: Katya Petrovskaja műve hangsúlyozottan nem regény. Az egyes történetek nem állnak össze lineáris sorozattá, és ez így van jól, még akkor is, ha maga az elbeszélő természetesen nem tud örülni ennek.

De a könyv mégis egyfajta zsánerbe tartozik, ám ez a zsáner nem a giccses, a túlhabzó, hanem a visszafogott, a finom, az elegáns, az inkább elemző, töprengő, semmint érdekes cselekményeket görgető, ábrázoló, leíró fajtából való; itt az események a reflexiót szolgálják leginkább. A jobb híján esszéregénynek nevezhető műfajról van szó, melynek W. G. Sebald (legkivált a *Kivándoroltak* és *A Szaturnusz gyűrűi* című köteteivel) volt az alapító atyja (egyébként hozzá hasonlóan Petrovskaja is számos fényképet mellékel szövegéhez), és aki csak utolsó könyvében (*Austerlitz*) jutott el a szó régi értelmében vett regényhez, de ezzel rögtön hígabbá is tette a formálást. Petrovskaja remek történeteket előadó, abszolút profi módon megírt kötetében inkább a sokféle elmélkedés (rosszabb esetben elménckedés, giccsértelmiségi jellegű fontoskodás) zavaró, és az Akhilleusz és a teknősbéka esetről vagy a *Goethe, a titkoszolga* címen közbeszúrt esszécskék még a legnagyobb sztorikat is erősen megzavarják. De ez legyen a legnagyobb bajunk, hiszen végeredményben érdekes és tanulságos könyvet kapunk Kurdi Imre kimagaslóan nagyszerű fordításában.

És amúgy? Amúgy meg *business as usual*: abban a nagyjából fél évben, amíg ezt a hosszúra nyúlt esszét írtam, legalább két tucat holokauszt-próza jelent meg magyarul, és örvendetes megtapasztalni, hogy már a kismamáknak is van sárga csillagos kötetük. A kultúripar dübörög tovább. ■ ■ ■

## IRODALOM

- Hevesi Judit: *Hálátlanok búcsúja*, Magvető, 2015, 51 oldal, 2290 Ft  
 Jichak Katzenelson: *Ének a kiirtott zsidó népről*. Fordította Halasi Zoltán. Kalligram, 2014, 235 oldal, 3500 Ft  
 Katya Petrovskaja: *Talán Eszter*. Fordította Kurdi Imre. Magvető, 2015, 291 oldal, 2990 Ft  
 Nelly Sachs: *Izzó rejtvények*. Fordította Görgey Gábor és Vas István. Európa Könyvkiadó, 1968, 195 oldal, 11,50 Ft

■ **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.