

Tanulmány

Kálmán C. György

A holokauszt és a magyar líra

A holokauszt szó magába foglalná a zsidóüldözést, a koncentrációs táborokat, a megsemmisítést – mostanra eléggé elterjedt kifejezés, holott eredeti jelentése, az „égőáldozat” számos helyen úgy szerepel a Szentírásban, hogy az kedves az Úr előtt. Mégis, kényszerűségből, olykor használni kell, mindenekeelőtt a zsidóüldözésekre, a haláltáborokra alkalmazva, az egyelőre nem eléggé elterjedt *soá*, vagy a suta *vészorszak* helyett. A holokauszt szépirodalmi feldolgozásainak kérdésével pedig évtizedek óta küszködik az irodalomtörténet-írás, s bizonyos, hogy a probléma számtalan át- meg átfogalmazása hosszú ideig napirenden marad. Nem mindig egyszerű ugyanis elválasztani a memoár-, napló- vagy dokumentumirodalmat a szépirodalomtól (gondoljunk csak a legjelentősebb teljesítményekre: Szép Ernő, Zsolt Béla, Ember Mária, Kertész Imre, Konrád György, Sándor Iván műveire), s különösen nehéz a helyzet a líra esetében, ahol sokkal bajosabb rámutatni a történelmi esemény és az irodalmi szöveg kapcsolatára, tehát gyakran az életrajzra hivatkozik az értelmezés.

A mítoszoktól a közhelyekig és pusztá felsorolásokig számtalan próbálkozás történt arra, hogy Auschwitz és az irodalom lehetséges vagy lehetetlen kapcsolatát formába öntsék. („Auschwitz” emlegetése ismét a „holokauszt”-problémát idézi fel: Auschwitzon kívül igen sok koncentrációs tábor létezett, kényszermunka- és kifejezetten megsemmisítő-táborok is; ez a név a továbbiakban metonimikusan valamennyi táborra vonatkozik, holott tudható, hogy a közöttük levő különbségek igen nagyok voltak.) Paradox módon – mármint Adorno hírneves mondatának előterében látszik ez paradoxnak, amely a „költészetről” szólt – az „irodalom” itt többnyire az elbeszélő irodalmat jelenti. Mintha költészetet mégiscsak lehetne, sőt sokkal inkább lehetne írni Auschwitz után, mint elbeszélő művet –, de vajon miért?

Előzeteskérdéslehet az is, hogy mi indokolja a máramárig elterjedt „holokausztirodalom” kategóriának a használatát – egyáltalán: létesítését és létezését. Az efféle tematikus csoportosítások erős gyanút kelthetnek – nemcsak a hivatásos értelmezőkben vagy az elmélettel foglalkozókban, de még a műveltebb nagyközönségben is. Elvégre a „háborús regény” vagy a „szerelmes regény” talán még létezhet, de „a harmincéves háborús-regény” vagy „megcsalós-szerelmes regény” már aligha; állatmese van, de nyúlmeze nincs; nem is szólva az olyan abszurdumokról, mint a „kutyatörténet” (pedig példák bőven lennének rá). Tehát az egyedi, egyszeri, kivételes történelmi pillanat, az irodalom „ábrázoltjaként”, vajon jelent-e bármilyen kohéziót azok között a művek között, amelyeknek ez a „témájuk”?

Ez esetben, a holokauszttal kapcsolatosan, feltehetőleg érdemes felfüggeszteni ezeket az aggályokat. A huszadik század eme kataklizmája valóban alkalmas arra, hogy gyújtópontja legyen olyan irodalmi alkotásoknak, amelyeket értelmezők az élet és halál dimenziói szerint hajlamosak interpretálni. A népiertás korának új és új megjelenítései részint az emlékezés (és emlékműállítás) morális parancsának felelnek meg, s ennyiben nem is feltétlenül szépirodalmi igényűek (s különösen nem szépirodalmi funkciójúak); a holokausztirodalom egy része nem irodalom, egy másik része pedig nem jó irodalom. Más a funkciója. Ami megmarad a kategóriában (színvonalas és irodalmi holokausztábrázolásként), azt pedig feltehetően nem pusztán az ábrázolt világ hasonlósága kapcsolja össze, hanem a küzdelem az ábrázolhatóság, az elmesélhetőség, az átadhatóság problémáival, a nyelv roncsolt vagy megszépítő természetével, a megfelelő elbeszélő hang megtalálásáért, a lírai kifejezés hitelességéért. A „holokausztirodalom” kategóriáját érdemes akként is kitágítani, hogy annak ábrázolt világába a népiertás előzményei és feltételei is beleférjenek – vagyis a munkaszolgálat, a diszkrimináció, a megaláztatások, a gettó.

Ha a „feldolgozáson” a tényfeltárást, az emlékezést, a történelmi számvetést értjük, a holokauszt nagyon sokáig nem volt tárgya a közbeszédnek; különösen alaposan fojtotta el az 1948 utáni diktatúra a magyaroknak (csendőröknek, rendőröknek, a közigazgatásnak és magánszemélyeknek) a deportálásban játszott szerepéről és a történetekért viselt felelősségéről szóló diskurzust. A holokauszt a történelemkönyvekben és a kötelezően előírt közbeszédben egyaránt elsősorban a világháború része és a fasiszta Németország bűne volt. Magyarország tehát ebben a háború utáni korszakban – szemben például a német törekvésekkel és Bibó István javaslataival – nem nézett szembe azzal, amit állampolgáraival tett. Egyáltalán, évtizedekig a zsidóságról nemigen illett beszélni, nyilván nem függetlenül attól, hogy 1957 után a Szovjetunió és Izrael viszonya egyre feszültebbé vált. Másodszor, irodalmi feldolgozásról szó sem volt. Ahol a zsidóüldözés, a munkaszolgálat vagy a népiertás megjelent, ott szemérmesen épült be a háború általános ábrázolásába; például az 1960-

as évek híres zenés játékában, Hubay Miklós, Vas István és Ránki György művében, az *Egy szerelem három éjszakájában*. A (nem irodalmi) emlékezések, dokumentum-kötetek, történeti munkák a haláltáborokról, a népirtásról, a zsidóüldözésről vagy a hősiesség ellenállást emelték ki, vagy nem a magyar történelem részeként tárgyalták a holokausztot – és nem volt szempont a művészi megformálás. Az a kezdemény, amit Szép Ernő és Zsolt Béla művei jelentettek (jelentettek volna), az 1950-es évektől kezdve teljesen elenyészett, önként elfojtott – még csak nem is tiltott, s ezért édes – hagyománnyá vált, amelyet csak a hetvenes évek *Sorstalansága* folytat – ha nem érdektelenség közepette, akkor megütközést és értetlenséget okozva. A magyar zsidóság huszadik századi története abban a korszakban kezd az elbeszélő művek „legitim” tárgyává válni, amikor az írók új nemzedéke – Spiró, Nádas, Bereményi, Lengyel Péter – általában a közelmúlt magyar történelme felé fordul, s néhányan ezt a családragény segítségével vélik megragadhatónak. Nem véletlen, hogy ez a nemzedék (történetesen Spiró György) fedezi fel Kertész Imre művét.

Az egyik legfontosabb kérdés, amire maguk az irodalmi művek is igen sokszor utalnak – nagyon erősen leegyszerűsítve – a haláltábor elmesélhetősége, elmondhatósága, megjeleníthetése vagy történetesíthetősége (s ráadásul ezek mást és mást jelentenek). Ehhez kapcsolható teoretikus kérdésként tevődik fel, hogy vajon mi és hogyan *ábrázolható* mindabból, ami a haláltáborokban történt; s ez a kérdés akkor fogalmazódik meg egyáltalán, amikor az első olyan művek napvilágot látnak, amelyek *valamilyen formában* tematizálják a holokausztot.

Szép Ernő műve (*Emberszag*), ami első ízben 1945-ben jelent meg, nem szól haláltáborról, Auschwitznak legfeljebb a hátszögét érinti; ha úgy tetszik, a történet kezdetét. Ugyancsak nem a szó szoros értelmében vett holokausztregény a Zsolt Béláé (*Kilenc koffer*). Mégis mindkettő reprezentatív és jelentős műve a holokausztirodalomnak. Amiképpen Radnóti Miklós utolsó költeményei sem koncentrációs táborban íródtak, ennek ellenére joggal tekinthető Radnóti a magyar holokausztlira első és legjelentősebb alkotójának (ahogyan erről Szegedy-Maszák Mihály írt). Nem a történet elmesélése a legfontosabb, hanem akár az előzmények, akár a lelkiállapotok, akár a hatalmi viszonyok vagy magatartásformák megjelenítése, felidézése teszi az irodalmi szöveget a holokausztirodalom részévé; éppen ezért még a szerző életrajzi adataira sem kötelező hagyatkozni. Nem szükségképpen az átélők azok, akik számot adhatnak a holokausztról – hiszen el lehetne-e mondani mindezt? És mi volna az, hogy átélni a holokausztot? Létezik ilyen?

A holokauszt „elmesélhetőségének” kérdésében Kertész Imre foglalja el a legradikálisabb álláspontot, ő ugyanis a nyelvkeresés lehetetlenségéről szól, legalábbis Vári György értelmezése szerint: „A *Holocaust narratívációjára egyetlen trópus sem alkalmas, ezért nem lehet nyelve. A Sorstalanságot Kertész »nyelvkritikai regény«-nek nevezi, mert*

lebontja ezeket a cselekményesítéseket, érvényteleníti őket, érvényteleníti az ideológia nyelvét, ugyanakkor tisztában van vele, hogy maga a nyelv ideologikus, ezért maga nem kísérletezik Auschwitz adekvát cselekményformájának megtalálásával". Szép Ernő úgy fejezi be művét, hogy érzékelteti: a többi elmesélhetetlen: „*Hogy másnapról, november 10-től kezdve mi történt velem, meg mindnyájunkkal, azt már nem mesélem. Azt leírni és azt elhinni érzésem szerint nem is szabad.*” Zsolt ugyancsak félbehagyja művét; ott, ahol – az életrajzból tudjuk – még a megszabadulás előtt Bergen-Belsen következik. A leírhatatlanság tehát mindkettejük kezét lefogja. Míg azonban Szép Ernő „naiv”, „közvetlen” alapállásából nem következik, hogy reflektáljon saját történetmondásának nehézségeire (s regénye végéig nem is igen teszi), Zsolt némely megjegyzése nagyon is erősen megelőlegezi Kertész végkövetkeztetését. „*[...] Úgy éreztem, soha többé nem tudok leírni egy mondatot. Nem is akartam többé írni. Ami történt velem, úgyis leírhatatlan... Hol vagyunk már attól, hogy az írás meg tud akadályozni vagy változtatni valakit vagy valamit? – már érzékeltetni sem lehet vele, ami történik. ... A valóság ugyanis valószínűtlen lett, s ha az író hűségesen akarna ábrázolni, ordináráé, blöffölő hatásvadász. Ha azt akarnám, hogy higgyenek nekem, hazug ökonómiával kellene csoportosítanom a hihetetlen eseményeket, s az emberekbe, akikkel találkoztam, bele kellene hamisítanom emberi vonásokat*”. Később ugyanitt Zsolt a pokolhoz hasonlítja azt a világot, amelyben benne van, s amelyről számot kellene adnia – elfogadja tehát (fenntartásokkal) azt a metaforát, amelyet Kertész hőse, Köves Gyuri a *Sorstalanság* végén elutasít. S ugyancsak elutasítja – igaz, eléggé hangsúlytalan helyen – ezt a metaforát Szép elbeszélője is: „*Pokoli lárma keletkezett. (Azazhogy én nem voltam még a pokolban, nem tudom, lármáznak-e ott szegény kárhozottak)*”.

Az elmesélhetőség kérdése a lírában természetesen nem vetődik fel, de megfeleltethető ennek az a probléma, hogy vajon nem a Zsolt emlegette „hazug ökonómia” körébe tartozik-e a „szabályos”, „szép” nyelvhasználat, versszerűség, klasszikus formaalkotás; hogy vajon amikor Radnóti a „pokollal” szembeszegezi a klasszikus szépséget, az európai kultúrkincset, a humanizmust, az „érvényes” gesztus-e. A holokauszt legnagyobb lírikusának, Paul Celannak a válasza az egyértelmű tagadás, kevésbé radikális Nelly Sachsé. Mint látni fogjuk, a németől gyökeresen különböző magyar költészeti hagyomány inkább hajlamossá teszi a holokauszt magyar költőit a formával való megbékélésre.

De ismét emlékeztetni kell itt a magyar kultúrpolitikai környezetre, amely eleve megnehezítette a zsidó sors és általában a holokauszt bármiféle ábrázolását, s emellett igen gyanús volt minden „absztraháló”, a nyelvet „kiforgató” (vagyis a nyelvhasználatra rákérdező), szabad, formájában kötetlen költészet. Az elmondhatatlanul rút, gonosz, forma és líra nélküli világ vajon miféle „megszépítő”, lírai, megformált alakban válhat költészetté? És hogyan felelhet

meg a diktatúra harmóniát és világos értékviszonyokat megkövetelő művészeti irányításának? Pilinszky Jánost, akinek költészetében nagy súllyal van jelen a háború (s benne a holokauszt) tapasztalata, nagyon sokáig igencsak a perifériára szorították, a kultúrpolitika közegében afféle megtúrt csodabogárnak számított; a nyelvi megformálás maga is olyan nyomás alatt állt, ami torzította, ha épp el nem nyomta a holokauszt és a líra fő kérdéseinek feltevését. Az a szikár, végletekig lecsupaszított, a megszólalás határáig elmenő nyelvhasználat, ami Pilinszkynek nagyon hamar a sajátjává vált, nemcsak József Attila poétikai öröksége, hanem a felfoghatatlan történelmi kataklizma hatása is; ismét igazolván, hogy nem a személyes érintettség vagy a tapasztalat közvetlen megélése, hanem az emberiség legszörnyűbb tetteinek érzelmekkel telített átgondolása, megértésük kísérlete, elhelyezésük kétségbeesett vágya is elvezethet a holokauszt hiteles lírai megragadásához.

A holokauszt eseményét (vagy közegét) elbeszélő művek esetében feltűnő a modalitás jellegzetessége – ez részint az elbeszélő tudásával, részint az elbeszélői hanggal függ össze. Szép és Zsolt művét éppen ez teszi valódi szépirodalomként értelmezhetővé – mert az emlékezés vagy újságírói számadás hangjától olyannyira különböző, olyannyira egyedi hangon szólalnak meg, s úgy építenek fel egy elbeszélő-képet, amennyire és ahogyan ez csakis a szépirodalmi szövegre szokott jellemző lenni. Szép esetében az elbeszélő történet és az elbeszélő hang folyamatos feszültsége az, ami a keserű irónia, az ezáltal megképződő különleges elbeszélő személy, és végső soron az irodalmiság forrása. Az elbeszélő tudása, értékrendje és megszólalási módja egyaránt erősen eltér az olvasói várakozástól. Az, amit az elbeszélő átlát, megért, felfog abból, ami körülötte történik, nemcsak ahhoz a tudáshoz képest meglehetősen kevés, amivel a vészkorszak utáni olvasó rendelkezik, s nemcsak az 1945-ös tudáshoz képest, hanem még a kortársi ismeretekhez képest is; és kevés az utólagos reflexió, amely ehhez valamiféle többlet-tudást tenne hozzá. (Az így megvalósított „naiv” elbeszélői hang önironikus és olykor csaknem humoros, ami éles ellentétben áll a történetek borzalmával.) Az elbeszélő értékrendje, amelynek alapján a történeteket megítéli, a klasszikus, polgári-értelmiségi értékrendhez áll közel, amelyben az intellektus, az udvariasság, az illem, a műveltség stb. vannak a középpontban, amely értékek nagyon távol állnak mindattól, amit a háború, az embertelen és durva üldöztetés, az emberirtás logikája diktál; voltaképpen teljesen inadekvát és időszerűtlen. (Emlékeztet majd erre Örkény István *In memoriam dr. K. H. G.* című novellája főhősének viselkedése.) Ami pedig az elbeszélő megszólalási módját illeti, az a higgadt hang, a kiegyensúlyozott és kissé keresett (irodalmias) nyelv, amelyből hiányzik a felháborodás, a düh és egyáltalán mindenféle expresszió, ugyancsak erősen ellenpontosza azt, hogy az elmesélt események valójában vérlázító, nyomasztó, pokoli történések. Zsolt megfigyelő-émlékezője az érzelemmentességet, az objektív szemlélő pozícióját próbálja magára erőltetni. Szép Ernő

főszereplő-elbeszélője meglehetősen tudatlan és értetlen; olyannyira, hogy még az elbeszélés *mostjában* is arra utal, hogy Auschwitz nem hihető számára. Ugyanekkor – talán ezért – az elbeszélői hang a gyermeki csodálkozásé és a megértésé; kíváncsisága pedig, amire reflektál is, egyszerre gyermeki és újságírói, míg Kertész művének nagyon egyedi és meghatározó vonása a főszereplő-elbeszélő teljes tudatlansága. Az elbeszélőnek soha nincs rálátása az éppen most történetekre, vagy kellő távolsága azoktól. Viszont mivel következetesen ez az elbeszélő pozíciója, sem előre nem tekint, sem nem tudja utólagos tudása segítségével az éppen történő dolgokat értelmezni. Ha Kertész és Szép Ernő elbeszélése hasonlít valamiben egymásra, akkor az az értetlenség, a nemtudás vagy nagyon szűk (mesterségesen leszűkített) tudás hangja, amely egykedvűséggel és beletörődéssel veszi tudomásul a körülötte levő világot; s ezt a világot nem *pokolnak* látja (mint Zsolt Béla), hanem inkább furcsának, különösnek és kellemetlennek, de voltaképpen természetesnek.

Külön figyelemre méltó vonulata lehet a soá irodalmi „megjelenítésének” az, hogy hogyan dolgozzák fel a holokauszt tapasztalatát a nők, s különösképpen a lírikusok. Nők tollán igen magas színvonalú líra született Magyarországon ebből a borzalmas élményből; sokkal jobb, mint a férfiaké (akik közül talán csak Mezei András volna említésre méltó). Csakhogy ebben a lírában éppen az a jellegzetes, hogy hiányként mutatja fel az *elbeszélést*, vagy legalábbis problémává teszi az elbeszélhetőséget.

Gergely Ágnes és Fenákel Judit négykezes kötetéből, a *Hajtogatós*ból (2004), amelyben a szerzők felváltva idézik fel közös gyermekkorukat, majd már külön megélt fiatalságukat, feltűnően hiányzik a második világháború eseményeiről szóló beszámoló. Végül is, mi történt a Gergely- és Fenákel-rokonsággal, miért csak utalásokból kell megtudnunk, hogy hová tűntek a férfiak a vidéki zsidó családból? Miért van az, hogy a laza időrendben előre haladó történet-morzsák között azon a helyen, ahol a történetet – a holokauszt történetét – kellene elbeszélni, éppen egy *vers* van? Amely tipikusan nem a történetmondás helye?

Ez a vers, az *Őrizetlenül* (1998), egyáltalán nem narratív költemény; s értelmezését Gergely Ágnes édesapjának illusztrációként a vers mellé iktatott arcképe irányítja – ám így sem tudjuk meg, hogy mi *történt* az apával. Ha efféle életrajzi információkat kívánnánk kinyerni a versből, akkor azt tudásunkkal, sejtéseinkkel kellene kiegészítenünk. Miért nem beszél el tehát a költő a történeteket? Lehet azt mondani, hogy nem szorítható elbeszélésbe az, ami a legfájdalmasabb, az, ami még ma is, az emlékezés idején is a leghevesebb érzelmeket válthatja ki – már ha egyáltalán valahogyan mégis elmondható, és nincs az elhallgatásba belefojtva? *Ekként* elmondhatatlan. Vagy: lehet, hogy a gyermekkor és ifjúság alapvetően nosztalgikus rajzába nem is férne bele, s ezért ettől külön kell tartani. Vagy: lehet, hogy ez a szerkezet éppen az olvasót akarja mozgósítani: az üres helyre tegye oda mindazt, amit

sejt, amit máshonnan tudhat, ami a saját megélt vagy örökölt élménye; még akkor is, ha esetleg közhelyes vagy általános az, amit ekként megteremt. De az is lehet, hogy ennek a szerkesztésnek a *történetmondásról* van mondandója: hogy a soá nem (nem is lehet, vagy nem elsősorban) történetmondás tárgya, hanem lírai reflexióé. És az is, hogy a *sajátos női tapasztalat* az, amit nyakoncsípni vélünk: hogy a racionálisnak és lineárisnak gondolt (s ezért „férfias”) prózai elbeszélést a pillanatnyi, szubjektív, érzelem teli, logikával megragadhatatlan (s ezért „nőies”) lírával kell ennek a megragadásához felváltani.

Ez a két utóbbi magyarázat különösen igen csábító. Vegyük szemügyre először a holokauszt és a történetmondás viszonyát. Mint korábban szó volt róla, lehetnek érvek amellett, hogy a soá nem volna „történetesíthető”. (Emellett bizonyítana az is, hogy az elbeszélő prózában Kertész művén kívül kifejezetten a haláltáborokról szóló, rangos irodalmi szöveget alig találunk.) A történeteknek van kezdetük, közepük, végük, vannak bennük indítékok, vannak okok, vannak főszereplők, hősök és intrikusok – márpedig a holokauszt ebben a sémában aligha ábrázolható. Logikus egymásra következés? Okok? Indokok? Főszereplők? És hol a vége? A megsemmisülés? Vagy ami utána következik? Maga a narratíva megszelídíti, otthonossá teszi a tárgyat, bizonyos fokig elfogadtatja, magyarázhatóvá és felfoghatóvá formálja.

Ráadásul, ahogyan az imént szóba került, senki nem élte át a holokausztot – mindenki a sajátját élte át, ha az átélés vagy megtapasztalás egyáltalán jó szó itt. (Sőt a végső megsemmisülésről végképp senki nem számolhat be.) Csak *egy*, *egyedi*, *egyéni* történetek vannak, s még azok is rendre felrúgják a történetmondás szokásos szabályait. Talán ezért olyan kevés az igazán nagy elbeszélő mű a holokausztról. Az iszonyatos tömegességet és a nagyon személyes egyedit kellene egyszerre megragadni – ahogyan talán Thomasnak sikerült *A fehér hotelben* (1990) –, a személyes fájdalmat és a történelmi méretű borzalmat.

És ki teheti ezt meg? Ki az „érintett”? Ki az áldozat? Aki túlélte a haláltáborokat? Vagy mindazok, akiknek a családját megcsonkította, kettévágta a holokauszt? Egyáltalán – nem biztos, hogy érdemes ezen gondolkodni; a hiány, a fájdalom sokaké lehet; még a későbbi generációké is, akik így vagy úgy ezt (például a továbbadás, tovább-mesélés feladatáé) megörökölték (és itt a jóval a holokauszt után született Márton László *Árnyas főutcájára* érdemes gondolnunk). Mindenesetre: mindenki elsősorban a saját fájdalmát éli meg, ha elbeszélésben vagy lírában beszél, csak erről beszélhet hitelesen.

Másodszor, röviden, a holokauszt női tapasztalatáról – hogy tudniillik volna az igazságnak legalább egy morzsája abban, hogy Gergely Ágnes és Fenákel Judit könyve éppen emiatt váltana lírába azon a ponton, ahol a holokausztemlékezés helye volna. Lehet azt állítani, hogy van sajátlagos női tapasztalat, van a világnak olyan szelete, amelyet főleg vagy elsősorban a nők tapasztalnak meg, és vannak olyan attitűdök, látásmódok, érzékelések, amelyek

elsősorban a nőkre jellemzőek a világ megtapasztalásakor. Ez bizonyára általánosságban így van, de olyannyira így, hogy ez az állítás éppen ezért tetszik meglehetősen üresnek. Ráadásul csakis afféle „fordított jóslásra” lehet használni – előre ugyanis nem valószínű, hogy megmondható volna, mi lesz a „női tapasztalat” tárgya, ahogyan azt sem, hogy mi lesz a specifikuma ennek a „női tapasztalatnak”. Talán többet érünk azzal, ha a nőktől elfogadott – a férfiak számára viszont tiltott vagy „férfiatlannak” tekintett – magatartásformákra gondolunk; a családi veszteség, a testvér, az anya vagy az apa, vagy akár valamelyik szeretett, távolabbi rokon elvesztése fölötti fájdalom kimutatása sokkal inkább „szabad”, „engedélyezett” a nők, mint a férfiak számára. A siratás, a hiány „kiéneklése”, a kétségbeesés kimutatása – ráadásul mindezek hosszú ideig történő fenntartása – a mi kultúránkban afféle „nőies” dolognak számít. Vonzó elképzelés volna tehát azt állítani, hogy a holokauszt lírai megfogalmazása – ahol az elbeszélés okszerű és racionális szerkesztése helyett az érzelmek kerülnek az előtérbe – éppen a nő-íróknak való. S hogy tehát a Gergely–Fenákel könyvben nem csupán a „történetesítéstől” való óvakodás, hanem sajátos női szempont (a gyász és prolongálása, örökítése) az, ami a holokauszt lírai megidézését előhívja.

Vajon van-e bármi specifikus a soá női megközelítéseiben? Azt nyilvánvalóan butaság volna állítani, hogy éppen a nők ódzkodnak a holokauszt *elbeszélésétől* – részint azért, mert hiszen Ember Mária, Bruck Edith és még nyilván sok más jeles szerző ennek az ellenkezőjét bizonyítja, sőt akár Székely Magda interjúkötete is; részint mert persze jelentős líra is született e tapasztalathoz férfi írók tollán (ha – furcsa módon – a magyar lírában ennek nincs is nyoma). Az elbeszélés és a líra megkülönböztetése mégis hasznos lehet. A hiányt, a veszteséget, a fájdalmat *elbeszélni* talán nem is igen lehet, csak megérezkíteni, jelzésekkel (Gergely Ágnes „jeleivel”) átadni valamit belőle; s különösen igaz ez a megalázottság, a rettegés, az idegenség tapasztalatára. A „dolog”, a „történés” maga ugyanis banális, brutálisan egyszerű. Mármost a gyász, az anya vagy az apa elvesztésén, hiányán érzett fájdalom a férfiak számára *hosszú távon* le van tiltva. Nem szabad nyafogni, a veszteséget érzelmileg, értelmileg fel kell dolgozni, az áldozatot nem kell ugyan elfelejteni, de egy bizonyos idő elteltével egy bizonyos polcra kell tenni (*el*-helyezni, a helyére tenni, el, szem elől). A család elvesztése (az apa vagy az anya hiánya) nem olyasmi, ami hagyományosan a férfiak dominálta költészet tárgya (még ha vannak is kivételek). Ez a konvenció kultúránkban igen régi, és persze nem számol a holokauszt *feldolgozhatatlanságával*, a felfoghatatlansággal, az egyéni sors borzalmas tömegességével, tehát itt férfiválaszt nagyon nehéz adni. Székely és Gergely siratása, szembenézése a hiány abszurdításával és élethosszig tartó súlyával ezért felfogható női látásmódként is.

De lehetséges olyan értelmezés is, hogy a holokauszt lírai megidézése, amelyet a sajátos női szempont (a gyász és prolongálása, örökítése) tesz lehetővé, inkább szemérmesen vagy

szomorúan a háttérbe húzódik, s ezért válik verssé; hogy nem akar középpont lenni, inkább hiány. Ahogyan Gergely Ágnes első kötetében (1963) is ez a jellemző. A kötet címadó verse, az *Ajtófélfámon jel vagy*, mintha éppen ezt mondaná, rögtön az első sorokban:

*Nincsenek emlékeim,
és ha vannak sem őrzöm őket.*

Az 1963-as kötet arról tanúskodik, hogy az apa elvesztése, ami Gergely Ágnes számára a holokauszt személyes történetének középpontja, nem válik ennek a költészetnek a fő szervező elvévé is egyben. Hogy Gergely Ágnes lírája nem ebből a fájdalomból építkezik elsősorban, nem az „örzött” emlékek szervezik (éppen *Őrizetlenül* a címe a holokausztra vonatkozó versnek a Fenákellel írott kötetben), de amikor és ahogyan mégis megidéződik a múltnak ez az apokaliptikus pillanata (az *Emlékezés egy szomorú férfira* vagy a *Legenda a negyedikről* című versekben) annál erőteljesebb, annál nagyobbat szól. Vagyis ahogyan a *Hajtogatásban* a holokauszt elhallgatása, a rá való nem emlékezés egyszerre központként és hiányként van jelen, úgy Gergely Ágnes költészetében is – az első kötettől kezdve.

Látszólag jócskán eltér ettől a magatartástól Székely Magda esete. Az *Éden* című prózakötet (1994) mintha a gyerekkori éden *helyett* mondaná el a soá történeteit – Székely Magda személyes soátörténetét. Ahogyan Gergely Ágnes és Fenákel Judit majd *mindenütt* fellelik gyermekkorukban az Édent, Székely Magda az idillt, a boldogságot csakis a háború legvégén, hazakerülése első napján, egy kockacukor-szopogatásban találja meg. Ami ehelyett van: a félelem, az idegenség, a megaláztatás és kirekesztettség. Székely Magda bizony részletesen elmondja, mi történt vele, és a vele történeteket személyisége alakulása szempontjából meghatározónak, feltétlenül és szükségszerűen központinak tartja. A kérdésre: „Lennél-e depressziós akkor is, ha anyádat nem viszik el?”, így válaszol: „Az ilyen kérdésekre nem lehet igazán válaszolni”, és kifejti, hogy saját lelkiállapota elválaszthatatlan mindattól, ami történt vele. Holokausztember, ahogyan (más értelemben) Kertész mondaná. Olyan, aki nem tud, és nem akar szabadulni a legborzalmasabb emlékektől, hiszen ő éppen ez – magától tehát hogyan is szabadulna?

Ha azonban Székely Magdát ekként szembeállítanánk Gergely Ágnessel, rögtön hozzá kell tennünk: az *Éden* történetmondás ugyan, de nem is egészen az: voltaképpen Mezei Andrással folytatott beszélgetés – tehát nem arról van szó, Székely Magda esetében *sem*, hogy történetté akarná formálni személyes holokauszt-történetét. Az emlékezet áradását partner irányítja (s talán utólag át is alakítja, nem tudhatjuk); „provokált” szöveg, tehát sem a narratíva, sem a női megtapasztalás szempontjából nincsen bizonyító ereje. Ami érdekes, az

éppen az, hogy a jelek szerint Székely Magda sem gondolja, ahogyan Gergely Ágnes sem, hogy éppen *elbeszélésben* kellene megfogalmaznia mindazt, amit zsidóként és nőként átélt. Pedig, mint mondja, „*Én zsidó vagyok a köbön, mint nő is zsidó vagyok*”. (S felvetődhet, itt a háttérbe szorítottság, esetenként kirekesztettség, félelem érzése azonosítja a zsidó és a női tapasztalatot.) Ennek viszont, úgy látszik, a lírában van a helye.

De Székely Magda megfogalmazza akár Gergely Ágnes helyett is (hiszen Gergely Ágnes megrendítő vesztesége éppen az apa-nélküliség), hogy miben áll az a trauma, amit ő megélt. „*Végső soron a legnagyobb ártalom, ami ért, mégis az anyám elvesztése volt. Maga az árvaság és az elárulás módja*”. Vagy másutt: „*Későbbi gyerekkoromban úgy tapasztaltam, hogy azok a velem egykorú kislányok vagy kisfiúk, akik akár Mauthausent is megjárták, de úgy, hogy apuka, anyuka is velük volt, és apuka meg anyuka is életben maradt, azok úgy felejtették el az egészet, mintha sosem éltek volna meg. Tehát ha ott van a szülő, mind a kettő, akkor a gyerek védettnek érzi magát, akkor is, ha objektíve halálveszélyben van. De ha magányosan kell megélnie, és a gyerektől, gyerektudat maga kell hogy közvetlenül elviselje a halálfélelmet vagy a veszélyt, az pusztító*”.

Ha most vetünk egy pillantást Székely Magda első kötetére (1962), ott a soátapasztalat a Gergely Ágnesénál sokkal erősebb, intenzívebb, voltaképpen mindent átható jelenlétét érzékeljük; alig-alig van nyoma bármi boldogságnak, derűnek, akár iróniának. A kötet címe (*Kőtábla*) – csakúgy, mint Gergely Ágnesnél – az Írást idézi; de Székelynél sokkal több a nyílt hivatkozás a zsidóságra, a pusztulásra csakúgy, mint a vallásra. Ha Gergelynél az őrzés akként került a középpontba, hogy az emlékek őrizetlenül maradnak, s hogy éppen ezen őrizetlenség lesz a holokauszt mementója – akkor Székelynél megvan ez az őrzés, sőt éppen ez Székely személyiségének és költészetének lényege. Így szól a *Hogy tűz ne hulljon* című – a későbbi kiadásokban Benoschofsky Imrének ajánlott – vers első szakasza:

*A mindenektől elhagyott
Csontok fölött magam vezeklek.
Mert szólottak a koponyák,
S én rendeltettem őrizetnek.*

Székely versvilága ettől a kezdőponttól kezdve – s azóta is – komor, szikár, csaknem kilátástalan. Mintha a soá úgy íródott volna bele mindörökkre ebbe a költészetbe, hogy árnyéka alól nem is lehet soha kimenekülni.

Minden különbségük ellenére tehát Székely Magdát Gergely Ágnesből (és fordítva) megpróbálhatjuk megérteni. Gergely Ágnes nem-emlékezése csak a történetet veti el, de

a líra intenzitását nagyon is helyénvalónak gondolja; Székely Magda narratív emlékezése pedig interjú során valósul meg, miután az ő költészetét viszont nagyon intenzíven járja át a holokauszt tapasztalata.

Ez a tapasztalat ugyanakkor nem robbantja szét a verset – Székely Magda műveiben mintha nyoma sem volna a nyelv iránti gyanakvásnak, s a nyelvben való csalódottságnak; sőt a klasszikus formák (metrum, rím) is csaknem változatlanul megmaradnak (még ha a központozás el-eltűnik is). Ez valamelyest a Székely Magdánál sokkal merészebben formabontó Gergely Ágnes költészetére is igaz. Mindketten mintha annak a Radnóti létesítette hagyománynak a követői volnának, amely az ember uralta nyelvbe vetett bizalmat, a formák regulázó és tradícióőrző erejét szegezi szembe a holokauszt felfoghatatlan és nyelvbe foglalhatatlan örületével. Szemben például Pilinszkyvel, aki a holokauszt *keresztény* megértését úgy teszi az ember egzisztenciális kérdésévé, hogy eközben nem ad esélyt az elfogadhatóságnak, az „olvashatóságnak”, a kényelmes interpretációnak. Az a paradoxon, amely így jön létre Székely vagy Gergely költészetében, csaknem botrányos: az elfogadhatatlan, a felfoghatatlan, a feldolgozhatatlan válik így csaknem „szépen”, „megszelídítetten” elmondhatóvá.

A „soá női tapasztalata” esetében lehetnek mások a *megélt* események; lehet más a kifejezés módja; és lehet más a modalitás is, s mindez talán nevezhető nőinek. Csakhogy a megélt események különbségei átadhatóak, a kifejezés különböző módjai könnyen áthidalhatóak, a modalitás pedig – ahol az egyedüli komoly különbség lehet, a letiltott és a szabad gyász különbsége – éppenséggel alkalmat ad a férfi-olvasó számára, hogy átélje azt, amit nem volna szabad neki. Hogy hozzáférjen így ahhoz, amit csak ilyen líra nyújthat neki. Túl a Radnóti-hagyományon (s általában a magyar líra formahagyományán) talán innen, ebből a „női tapasztalattól” érthető meg a borzalom és a szépség különös együttállása.

Végezetül még néhány szó egy olyan költészetről, amely minden tekintetben különbözik az eddig említettektől: Röhrig Géza férfi, nem Magyarországon él, és jóval a holokauszt után született – költészete azt példázza, hogy a kollektív trauma átöröklődik a következő nemzedékre is, és hogy hatalmas súlyként nehezedik arra, akinek veszteségeiről, a veszélyről, a háttér, a család, a kultúra eltűnéséről kellene számot adnia. Röhrig versei – ha tisztán kronológiailag „megkésettnek” tekinthetők is – ugyanúgy a borzalmas történelmi törés megannyi feltárása, a sebek újranyitása, a befejezhetetlen feldolgozás egy-egy szakasza, ahogyan a holokausztirodalom mindig is ez volt – persze, változó színvonalon, de megkerülhetetlenül és befejezhetetlenül.



Felhasznált és ajánlott irodalom

- Ember Mária: Hajtűkanyar. Szépirodalmi, Budapest, 1974
- Ember Mária: El a faluból. Múlt és Jövő, Budapest, 2002
- Gergely Ágnes: Ajtófélfámon jel vagy. Magvető, Budapest, 1963
- Gergely Ágnes – Fenákel Judit: Hajtogatós. Novella, Budapest, 2004
- Konrád György: Elutazás és hazatérés. Noran, Budapest, 2002
- Székely Magda: Kőtábla. Magvető, Budapest, 1962
- Székely Magda: Éden. Belvárosi, Budapest, 1994
- Szép Ernő: Emberszag. Szépirodalmi, Budapest, 1984
- Thomas, D. M.: A fehér hotel. Európa, Budapest, 1990
- Vári György: Kertész Imre. Kijárat, Budapest, 2003
- Zsolt Béla: Kilenc koffer. Magvető, Budapest, 1980