

A holokausz ábrázolásának problémái

KKD 930

Tartalom

<i>Bevezetés</i>	<i>2</i>
<i>A holokauszt generációi</i>	<i>8</i>
<i>Holokausztosdi – Amir Gutfreund: A mi holokausztunk</i>	<i>14</i>
<i>Detektív a rajzasztalnál – Art Spiegelman: Maus</i>	<i>21</i>
<i>Konklúzió.....</i>	<i>26</i>
<i>Hivatkozások</i>	<i>29</i>

Bevezetés

Nincs elbeszélhetetlen történet. Ugyanakkor sokáig élénk viták folytak arról, hogy a holokausz narratívába foglalható-e, és ha igen, megengedett-e narratívába foglalni. Sokan az abszolút felfoghatatlan, hagyományos hermeneutikai módszerekkel megközelíthetetlen és hagyományos reprezentációs eljárásokkal ábrázolhatatlan eseményt látják benne. Mégis – ahogyan ezen felfogás mellett Kisantal Tamás holokausz-reprezentációkról szóló monográfiájában is érvel – már a holokausz-reprezentációk első generációjában, a genocídiumot személyesen átélők írásaiban (Jean Améry, Elie Wiesel, Primo Levi) is felfedezhetők az utólagos értelmezés, történetté formálás eljárásai (Kisantal 2009: 79). Ahogy pedig a holokausz mint történelmi esemény egyre inkább átlép az assman-i értelemben vett kommunikatív emlékezetből a kulturális emlékezetbe, mintha erősödne az igény, hogy bizonyos archetipikus elbeszélési sémákat alkalmazzanak az alkotók a holokausz ábrázolásakor (Assman 2004). Dolgozatomban amellett próbálok majd érvelni, hogy a holokausz-reprezentációk második generációjának két alkotásában – a *Maus* című képregényben és *A mi holokausztunk* című regényben – a szerzők egy ilyen archetipikus narratív sémát, a nyomozás narratíváját alkalmazzák. Ez alapján megpróbálom majd beilleszteni a két szöveget a tágabban értelmezett detektívtörténetek sorába, illetve összevetni és hasonlóságokat keresni annak egy speciális, William Spanos által *anti-detektívtörténet*nek nevezett változatával (Spanos 1972). Ezt a fogalmat veszi át Bényei Tamás is, aki detektívregényekről szóló monográfiájában maga hívja fel a figyelmet arra, hogy milyen könnyű a kutatónak abba a hibába esni, hogy a valóban rengeteg szövegben fellelhető detektívszűzsé elemeit minden alkotásba belelássá: „...aki akar, mindenhol detektívtörténetet talál, s könnyen úgy járhat, mint Borges lelkes krimiolvasója... aki még a Don Quijótét is képes krimiként olvasni, vagyis az állandó gyanakvás által krimivé változtatni.” (Bényei 2000: 15). Ennek figyelembevételével próbálom majd én is felépíteni a két szöveg elemzését.

Az ehhez szükséges elméleti keret felvázolásához a fent említett Bényei-monográfiára támaszkodom, mely vizsgálódásom szempontjából hasznos áttekintést ad az anti-detektívtörténet általános jellemzőiről elhelyezve azt a posztmodern irodalom kontextusában, illetve összevetve a klasszikus detektívtörténettel. Bényei konkrét irodalmi műveket elemez és ehhez a filozófiai hermeneutika, narratológia és pszichoanalitikus elméletek módszereire támaszkodik.

Több oka is lehet annak, hogy miért ideális narratív séma a detektívtörténeté az általam vizsgált második generációs holokausz-szövegek számára. Erős Ferenc a túlélő-generáció és

gyermekeik (az általam is vizsgált második generáció képviselői) pszichológiai és kommunikációs kapcsolatait vizsgálva arra jutott, hogy a szülők az átélt trauma hatására az ún. „*strategy of silence*”-t, a nem-kommunikációt választják (Erős 2012: 199). Nem beszélnek az átélt borzalmakról, sem a holokauszt előtti életükről. Ezáltal egy törés/hiány keletkezik a családtörténetben, ez pedig sokakat sarkall a szüleik múltja utáni nyomozásra (Erős szerint az eddig elhallgatott/eltitkolt zsidó identitásra való újra rátalálás fájdalmas, problematikus élményt jelenthet a második generáció tagjainak). Egyfelől ez a konok (szándékos vagy öntudatlan) hallgatás/titkolózás hatására elindított nyomozás tematizálódhat az említett szövegekben. Erős egyébként még arra is kitér, hogy a második generáció képviselőinek célja a koherens élettörténet kialakítása, gyakorlatilag egy hiányzó narratíva alapján. Ezt a folyamatot Dominick LaCapra fogalmaival írja le (1999). A második generáció a szülői hallgatás miatt rákényszerül a hiány veszteséggé alakítására: először narrativizálja a hiányt, tehát a nem létező narratívát beépíti a saját élettörténetébe, majd a mégis meglévő töredékes narratíva-részletekből, tér- és időbeli meghatározottság nélküli anekdotákból („*loss stories*”) rekonstruál egy (sok esetben fiktív) családtörténeti folyamatosságot. Ahogy Erős Jan Assman fogalmaival élve összefoglalja: kommunikatív emlékezetet alkot a család kollektív emlékezetének hiánya alapján (idézi Erős 2012: 201 – 202). (Egyébként pontosan ilyen hiányból való rekonstrukciót és hasonló „nyomozást” ír le Bán Zsófia is *A hiány negatívja* c. esszéjében is [2004]).

Maga Bényei az anti-detektívtörténetek vizsgálata kapcsán nem szentel kiemelt figyelmet a műfaj és a holokauszt-reprezentációk esetleges kompatibilitásának, csak futólag említi ezt az aspektust. Én ennek bővebb kifejtésére teszek kísérletet dolgozatomban. A következőkben az ő anti-detektívtörténetekkel kapcsolatos meglátásait igyekszem az általam vizsgált Spiegelman- és Gutfreund-szövegekre adaptálni. Bevezetésként sorra veszem Bényei főbb állításait a műfajról és néhány, a két szövegből vett példával igyekszem kimutatni azok analógiáit. Ezekre a hasonlóságokra a dolgozat későbbi fejezeteiben részletesen is kitérek majd. A krimi kapcsán Bényei „alapító erőszakról” beszél, mely egyszerre alapítja meg a regényvilágot és egyúttal szét is robbantja/megsemmisíti (Bényei 2000: 55) (ez a klasszikus krimiben egy látható, kézzel fogható bűntett). Az anti-detektívtörténet ráadásul „elrejt” a bűntényt, láthatatlanná/hiánnyá teszi (mint a holokausztról hallgató túlélő-szülők). A holokauszt szintén értelmezhető egyfajta láthatatlan, elrejtett bűntettként, ami még jobban megnehezíti a felderítését. A krimi mindenkori bűntényéhez hasonlóan a holokauszt is csak hatásaiban mutatkozik meg, nem lehet ábrázolni (lásd a holokauszt művészi „ábrázolhatatlanságát”, sőt egyes esetekben tilalmát). A holokauszt mint bűntett így „nem az

elbeszélést lehorgonyzó pillanat, hanem negatív bizonyosság, antiközéppont” lesz (Bényei 2000: 60). Másrészt a detektívtörténetben (mind a klasszikusban, mind a posztmodern változatban) is a cél az elveszett történet rekonstruálása, csakúgy, mint a vizsgált második generációs szövegekben. Az általam vizsgált holokausztról szóló művekben is egy „bűntett” indítja el a cselekményt – mint a krimiben – mely csak ahhoz képest létezik, az által nyeri el értelmét. Bényei szerint a detektívtörténet a legtipikusabb elbeszélőforma, állandó ismétlésre ítéltetett (a nyomozást is a bűntett/trauma szimbolikus megismétlésének tekinti), a detektív a klasszikus krimiben is rituálisan elismétli/elismélteti a bűntett lezajlását, ahogy Spiegelman és Gutfreund szövegbeli alteregói is rituálisan „vallomásra” bírják, elisméltetik a túlélőkkel történetüket (ezek tulajdonképpen a szövegtestbe integrált tanúságtételek, az első generáció paradigmatisztikus műfajának képviselői). Az „elveszett történet” rekonstruálása közben a detektív megfjéttől konstruktórré válik, lényegében ő találja ki azt, ami után nyomoz (Bényei 2000: 70). Amir és Art, a holokauszt-szövegek főhősei is ilyen konstruktórré válnak. További analógia vonható még az általam vizsgált holokauszt-szövegek és az anti-detektívtörténet között abban az értelemben, hogy mindkettőben történet és elbeszélés összemosódik, a múlt beáramlik a jelenbe, az elbeszélés konstruálása a jelenre is kihat (Bényei 2000: 71). A „detektívek” mindkettőben egy elveszett eredetpont (bűntett/holokauszt) után nyomoznak, nem valamilyen megnyugtató megoldás feltárása a cél. A krimiben is versengő történetverziókat találunk (tanúvallomás-tanúságtétel analógiája), ezek mind narratív formájú értelmezések, melyek közt a detektívnek kell igazságot tennie, el kell döntenie, melyik segíti nyomozását (ha van ilyen egyáltalán). A krimi egyfajta rendkultusz működteti, ahogy a második generáció tagjai is valamiféle rendet akarnak teremteni a számukra ismeretlen, elrejtett világban. A klasszikus krimiben végül, a bűnügy megnyugtató felderítésével helyreáll a világ felborult rendje, (Bényei 2000: 108) ám Spiegelman és Gutfreund szövegeiben, ha kapunk is valamiféle megoldást, a modernitás értelmében vett rend már soha nem áll helyre (ez az ijesztő konklúzió pedig szintén az anti-detektívtörténethez közelíti a szövegeket). Ami az anti-detektívtörténet nyomozófiguráját illeti, Bényei szerint az abban tér el a klasszikus krimi detektívjától, hogy bevonódik az ügybe, érzelmileg érintetté válik (Bényei 2000: 133). Talán felesleges is kiemelni, hogy ez az érzelmi involváltság, megszállottság mennyire jellemzi a „holokauszt detektíveit”. Csakúgy, mint az anti-detektívtörténetben, itt is lehetetlenné válik a kívülállás, őket is átformálja az „ügy”, a holokauszt ügye. Az elbeszélők magukévá teszik a traumát (tulajdonképpen a két vizsgált szöveg felfogható úgy is, mint a Marianne Hirsch által *utóemlékezetnek* nevezett stratégia „megtanulásának” története. [Hirsch 2003: 118]) A két vizsgált szövegben sem az ügy

megoldása a cél, hanem – akárcsak az anti-detektívtörténetben – a szubjektum/detektív önmegismerése¹ (Bényei 2000: 133). Lényegében mind az anti-detektív, mind a „holokausz-detektív” önmaga után is nyomoz, az ügy felderítésé(nek kísérletével) párhuzamosan, saját megváltásukat is keresik.

A másik ok, amiért azt feltételezem, hogy a holokausz-szövegek számára ideális narratívát kínálhat a detektívtörténet az a holokausz univerzális büntettként való értelmezése. Futólag maga Bényei is rámutat erre monográfiájában, ám az anti-detektívtörténet és a holokausz reprezentációjának esetleges összekapcsolódására nem tér ki részletesen. Annyit állít, hogy holokauszt lehetséges anti-eseményként szemlélni, mely tökéletesen irracionális, egész világot elárasztó bűn, mely végső soron kinyomozhatatlan² (Bényei 2000: 196). Ezt a gondolatot fogom az általam vizsgált szövegek esetén központi állításként kezelni. Az általam vizsgált két szöveg főhőse – akiket itt az egyszerűség kedvéért holokausz-detektíveknek nevezek – folyamatosan kísérletet tesznek (és kell is tenniük) a holokausz kinyomozhatatlan bűntényének kinyomozására, ugyanúgy, ahogy a művészek eleve kudarcra ítélt kísérleteket tesznek az esemény ábrázolására (a két vizsgált holokausz-szöveg főhősei ráadásul művészek is: Art képregényrajzoló, Amir író, ennek fontosságára később még kitérek). Véleményem szerint könnyen belátható, hogy a holokausztal kapcsolatos nyomozás elbeszélésére – pontosan a folyamat meddősége, a megoldás bizonytalansága/problematikussága miatt – az anti-detektívtörténet a legalkalmasabb. Mivel a holokausz mint esemény nehezen megragadható, problematikus (egy speciális büntett) a klasszikus krimi hermeneutikai módszerei nem alkalmazhatók rá. Ezek a krimik Bényei szerint az európai modernség racionális, logocentrikus világgépét tükrözik. A detektív is az ész erejében bízó, rendszeralkotó tudós, aki hisz abban, hogy a büntett felderítésével helyreáll a kizökent világ rendje (Bényei 2000: 37). Az anti-detektívtörténet pontosan ezt a pozitivist, világ megismerhetőségében bízó világgépet borítja fel. Nincs megnyugtató megoldás, a detektív is elveszetten térfereg a sok lehetséges, összezavaró megoldás között és a végén talán rá sem bukkan a végső válaszra. Hayden White történész vezeti be a *'modernista esemény'*³,

¹ Bényei is Oidipusz királyt tekinti az „ős anti-detektívnek”, aki olyan nyomozást végez, melynek ő az alanya és a tárgya is (lásd a delphoi jósdá feliratát: Ismerd meg önmagad!).

² A holokausz és a krimi tökéletes, szinte tankönyvbe illő összefonódása Patrick Modiano Bényei által is említett műve, a *Sötét boltok utcája*. Itt az amnéziás anti-detektív, aki saját múltja után nyomoz, maga is a holokausz túlélője, bár ez a regényben csak utalások szintjén mondatik ki.

³ Scheibner Tamás eredetileg 'modern eseménynek' fordította White fogalmát (modernist event), ám én dolgozatomban inkább 'modernista eseményként' utalok rá és használom a továbbiakban (a modernist fordítása általában modernista, nem pedig modern. A modernista a művészeti korszakra/irányzatra utal, nem a modernitásra). White a holokauszhoz hasonló, 20. századi traumatikus események kapcsán írja, hogy maga a megtörtént esemény és annak jelentősége, értelme összeomlik/egybeolvad/megkülönböztethetlenné válik.

fogalmát. Ezek olyan – főleg 20. századi – események, melyek meghatározzák önnön reprezentációs lehetőségeiket, az eddigi történelmi tapasztalatok alapján értelmezhetetlenek, még nem váltak történelemmé, traumatikusak. Megtörik a 19. század folyamatos, rendezett, értelemben bízó történelemképét, nem lehet lezárni, megnyugtatóan múlttá tenni őket. White szerint ennek paradigmatis példája a holokauszt: széttöri a nagy narratívákat, a történelem fejlődésébe vetett hitet. Egy lyuk, egy hiány a történelem szövetén. Ezáltal a holokauszt és az anti-detektívtörténet is az addigi európai kultúra alapvetéseit kérdőjelezi meg (White 1996: 18–24).

Ahogy dolgozatomban elején is említettem, az anti-detektívtörténetet Bényei a posztmodern irodalom emblematikus műfajának nevezi (Bényei 2000: 32). Könnyen összekapcsolhatjuk a műfajt és a holokausztot, ha azokra a kultúrtörténeti értelmezésekre gondolunk, melyek összekapcsolják ezt az eseményt a posztmodernizmussal⁴. A leginkább posztmodern esemény reprezentációja a leginkább posztmodern műfaj által.

A krimi legfontosabb hermeneutikai, narratív sajátosságának Bényei a rejtélyt nevezi (Bényei 2000: 82). Ez szervezi a krimi időszerkezetét: egyszerre akarjuk megtudni, mi történt az elején, és mi lesz a vége. Úgy jutunk közelebb a múlthoz, hogy fizikailag egyre távolabb kerülünk tőle. Ez érvényes a holokauszt-szövegekre is. Itt is kettős szerkezet működik: az olvasó meg akarja ismerni a túlélők történetét, azaz magát a holokauszt eseményét, és az elbeszélő önmegismerésének/alkotói munkájának történetét. Az anti-detektívtörténethez hasonlóan nyomozás és „büntett” itt is összefonódik, átszüremkedik egymás szövetébe (ellentétben a klasszikus detektívtörténet gondosan elkülönített szálaival). Ugyanakkor fájó

Az ilyen, megszokott értelmezési keretekben felfoghatatlan események maguk is bizonytalanok, fluidak, szinte képzeletbelivé válnak, mintha fiktívek lennének. Az ilyen események reprezentációjához White a modernista irodalom narratív eljárásait tartja megfelelő eszköznek (pl. a tényeket a fikcióval keverő és a kettő határait elmosó műfajok, mint a dokudráma vagy a történelmi metafikció). White nem a modernitás kereteiben tárgyalja a *modernist event* jelenségét, hanem a modernizmusban (mint művészeti irányzatban). Főleg arról beszél, hogyan reprezentálhatjuk a hagyományos módszerekkel megragadhatatlan történéseket és mennyiben kompatibilisek ezek a modernista elbeszélés eszközeivel.

⁴ Pl. Dominick LaCapra *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma* c. kötetében a posztmodern jellemző vonásaként írja le a holokauszthoz hasonló traumák és az ezekkel kapcsolatos veszteség- és megfosztottságérzet, apória iránti fokozott érdeklődést. Robert Eaglestone *The Holocaust and the Postmodern* c. munkájában amellyel érvel, hogy a posztmodernizmus értelmezhető a shoah-ra adott válaszként (ezt főleg Emmanuel Levinas és Jacques Derrida munkásságával támasztja alá). A Saul Friedländer szerkesztésében megjelent *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "final Solution"* c. tanulmánykötet a holokauszt reprezentálhatóságának kérdésével foglalkozik, melyet jellegzetesen posztmodern problémaként azonosít. A kötet több esszéje úgy tárgyalja a holokauszt problémakörét, hogy közben a posztmodernizmus természetéről is felvet kérdéseket. Victor J. Vitanza pedig *Negation, Subjectivity and the History of Rhetoric* c. könyvében írja, hogy Lyotard a *Le Differend* c. művében Auschwitz-ot egyszerre tekinti a történelem végének/lehetetlenségének (és paradox módon egyben kezdetnek is.) A *posztmodern állapot* c. munkájában Lyotard maga határozta meg a posztmodern egyik jellemzőjeként a nagy narratívák – ebben az esetben a haladáselvű történelemfelfogás – iránti bizalmatlanságot. A holokauszt ténye ezt a nagy narratívát törte szét.

ellentmondás is felfedezhető a krimi imperatívuszával (a rejtélyt meg kell oldani/világ rendjét helyre kell billenteni, különben bármikor megismétlődhet a bűntett). A holokausz az azt át nem élők számára megoldhatatlan, örök rejtély marad, ennek ellenére azon kell dolgozniuk, hogy soha ne ismétlődhessen meg. Ennek egyik módja pontosan a folyamatos, eleve meddő megismerési, „nyomozási” kísérlet, a túlélők történeteinek fáradhatatlan kutatása.

A holokausz generációi

Mivel dolgozatomban második generációs holokausz-reprezentációkkal foglalkozom, ezért a második fejezetben megpróbálom határozni, mit értek a kifejezés alatt, mi jellemzi e generáció tagjait és holokausz-reprezentációit, illetve miben térnek a túlélő generációtól. Először magának a második generációnak mint csoportnak néhány szociológiai-pszichológiai jellemzőjét mutatom be, utána pedig az ehhez a csoporthoz köthető reprezentációkkal foglalkozom. S. Nagy Katalin a holokausz második generációjának nevezi az 1945 és 1966 között született nemzedék tagjait, akiknek nincsenek saját tapasztalataik a holokauszról, csak rokonaik, szüleik közvetítésével érintettek, ám maguk is kénytelenek számot vetni a traumatikus élménnyel (ő a túlélők leszármazottait érti második generáció alatt) (S. Nagy 2008: 244). S. Nagy kitér a második generáció holokausz-reprezentációira is, és rámutat, hogy alkotásaikat jelentős mértékben családi tapasztalataik határozzák meg. Identitásuk alapja a hiány lesz – és ahogy arra már Erős Ferenc is rámutatott tanulmányában (2012) – a szülői hallgatás folytán elvesztik/nem tapasztalják meg a családtörténeti folytonosságot. Alkotásaikban is állandó kísérleteket tesznek arra, hogy ezt az elveszett/hiányzó folytonosságot visszaállítsák. S. Nagy az Erős által szintén leírt elhallgatásokat, homályos utalásokat, hiányzó kollektív/kommunikatív emlékezetet emeli ki a második generáció alapélményeként. A töredékes információkból nem tudnak koherens, folyamatos történetet alkotni (korán szembesülnek az „igazságkeresés reménytelenségével”), (S. Nagy 2008: 246) ráadásul megtapasztalják a „mások helyett való születés”, a háborúban elvesztett, sosem ismert testvérek nyomasztó jelenlétét, mely megfosztja őket a szabad identitásválasztás lehetőségétől, külsőleg meghatározva őket. Marianne Hirsch tanulmányában részletesen elemzi a másodgeneráció holokausz-émlékezetét is (2003). Ezt a fajta emlékezetet *utóémlékezetnek* nevezi, melyben a tragikus azonosulás, projekció és gyász stratégiai keverednek. Ő is azt hangsúlyozza, hogy a holokausz után született nemzedékek identitását mennyire meghatározzák a születésüket megelőző traumatikus emlékek, melyeket bár csak elbeszélésekből ismernek, olyan erősek, hogy saját jogon is emlékké válnak. Ez nem a hagyományos emlékezés útján történik, hanem a belehelyezkedés, kivetítés által. Hirsch Kaja Silverman-t idézi, aki ezt a jelenséget „*eltávolított azonosulásnak*” nevezi. Ez azt jelenti, hogy távolság van az én és a másik között, nem az élmény kisajátítása vagy beépítése zajlik, sosem lehet teljesen megérteni a személyesen át nem élt traumát.

A holokausz művészi reprezentációinak vizsgálatakor én nemcsak a szigorú értelemben vett túlélők gyermekeinek alkotásait értem a második generáción – jóllehet, mindkét általam

elemzett mű holokauszt-túlélők gyermekeinek alkotása – hanem a holokauszt után született, nem zsidó alkotók shoah-val foglalkozó műveit is. Hirsch is kiemeli, hogy nemcsak a holokauszt-túlélők gyermekeinek, hanem tágabb értelemben, az azonosulás és kivetítés útján bárkinek hozzáférhető az utóemlékezet, egyfajta kulturális/közéleti emlékezeti térként (Hirsch 2003: 118). Erre a szélesebb értelemben vett utóemlékezetre Hirsch inkább Silverman „heteropatikus emlékezet” fogalmát használja. A *heteropatikus emlékezet* feltételezhet időbeli, térbeli és kulturális távolságot is, és nem kell, hogy az én és a másik (azonosulás tárgya) között bármilyen szorosabb (pl. rokoni) kapocs legyen. Hirsch kategóriájában viszont az én és a másik között családi/csoportbeli kapcsolat áll fenn, így ott inkább csak egy időbeli távolság van jelen (az utóemlékezet fogalma így inkább a traumákat személyesen átélők leszármazottainál alkalmazható) (Hirsch 2003: 120). Mint már említettem, a traumák teljes mértékben sosem válnak hozzáférhetővé olyasvalakinek, aki nem élte azt át. Dominick LaCapra erre hívja fel a figyelmet mikor, különbséget tesz kétféle emlékezői pozíció között. A túlzott azonosulás, a trauma kényszeres ismétlése, újratraumatizálás (*acting out*) során fennáll a veszély, hogy az, aki azonosul egy trauma áldozatával, végül helyettes áldozatként kezd tekinteni magára. LaCapra megelőzőbbnek tartja a feldolgozás/gyász stratégiáját (*working through*), mely lehetőséget ad az önreflexióra és a traumatikus eseménytől való kritikai eltávolodásra. Ezáltal úgy tudjuk magunkat beleélni a másik (áldozat) helyébe, hogy közben nem sajátítjuk ki pozícióját. Ez a holokauszt esetében különösen fontos, mivel ha nem-áldozatként átvesszük az áldozat helyét, könnyen elfeledkezhetünk a felelősség tudatosításáról, mely visszatart attól, hogy az esemény megismétlődjön (LaCapra 1999).

Hogy jobban megérthessük a másodgeneráció holokauszt-reprezentációit, érdemes Kisantal Tamás főleg irodalmi holokauszt-reprezentációkkal foglalkozó monográfiájához fordulni, mely az elmúlt húsz év holokauszt-irodalmának átalakulásával, hagyományoshoz képest „formabontó” új ábrázolási módjaival foglalkozik (2009: 301). Ebben az időintervallumba esik az általam vizsgált két szöveg is. A következőkben ezzel az ábrázolásbeli váltással foglalkozom majd, és röviden arra is kitérek, hogy mihez képest beszélünk változásról.

Amikor holokauszt-reprezentációkról beszélünk, látnunk kell, hogy maga az ábrázolt esemény nyilvánvalóan felvet bizonyos etikai és ábrázolási problémákat. Eleve egy traumatikus, közösség számára identitásképző/fenntartó elbeszélésbe nehezen integrálható, még mindig feldolgozás alatt lévő történelmi eseményről van szó (Kisantal 2009: 35). A traumatikus események (így a holokauszt) irodalmára általában véve vonatkoznak bizonyos reprezentációs tabuk, ám némely művek ezeket a határokat kitolják. Ezek a határátlépések

később kanonizálódhatnak, így átalakítva a diskurzust (Kisantal 2009: 320). A második generációs holokauszt-reprezentációkra gyakorta jellemző a játékosság vagy a humor/írónia, melyek eleinte botránykeltőek voltak, ám mára elfogadott ábrázolási eljárásokká váltak. Mi indokolja ezeket a látszólag blaszfémikus módszereket? Erre keresi a választ E. Van Alphen egy főként holokausztot tematizáló képzőművészeti alkotásokat elemző tanulmányában (2003). Kifejti, hogy a fiatalabb (másod-, harmadgenerációs) művészek játékos módszerekkel dolgozzák fel a traumát (Van Alphen nem zsidó, de a holokauszt után született, azt témául választó alkotókat is másodgenerációként definiál szövegében). Kiemeli, hogy a holokauszt-reprezentációk feladata etikai okokból jó ideig az emlékezés és oktatás volt (ennek értelemszerűen a legalkalmasabb műfajai a dokumentumfilm, tanúságtétel, visszaemlékezés). Alapvető elvárás volt velük kapcsolatban a minél pontosabb történelmi dokumentáció és a fikcionalitás kerülése. Ezen elvárás mögött a pedagógia 'tudás általi kontroll' ideája állt, mely által a társadalom biztosítottak látták, hogy a holokauszt nem ismétlődik meg. A borzalom állandóan ismételt képei/történetei, a rengeteg lexikális adat azonban megszokást, majd unalmat szültek. Ez mindenfajta azonosulást megakadályozott. Van Alphen szerint a játék behozása a reprezentációkba azonban épp a belehelyezkedést, azonosulást ösztönzi. A megjelenítés pontossága itt már nem elsőrendű (ám nem is tűnik el teljesen), a hangsúly az affektív, érzelmi elsajátításra helyeződik a kognitív megismerés helyett. Ebből is látható, hogy a játék ugyanúgy egy pedagógiai funkciót lát el, ám másfelől közelít a traumához. Adott esetben sokkal közvetlenebb, identifikációt jobban elősegítő viszonyt alakíthat ki a holokauszttal. Mindezek ellenére bizonyos ábrázolási dogmák még mindig érvényben vannak (ami nem feltétlen mond ellent a fent vázolt játékosságnak). A történelmi tényekhez való minimális ragaszkodás nem megkerülhető, mivel a teljes fikcionalizálás a holokauszt esetén komoly etikai problémákat vet fel. A holokauszt ábrázolása sosem tudományos vagy esztétikai kérdés, hanem elsősorban etikai (Kisantal 2009: 321). Ettől függetlenül sok más kutatóval ellentétben Kisantal nem feltétlen egyedi, történelemben elhelyezhetetlen eseményként értelmezi a holokausztot, hanem inkább olyanként, mellyel kapcsolatban erősebb morális konszenzus van jelen a társadalomban. Jörn Rüsen történelmi tapasztalatokról szóló felosztásában a katasztrofális/traumatikus események körébe sorolja a holokausztot, melyet ily módon nem lehet a tradicionális elbeszélés kereteibe illeszteni, ám újakat sem lehet rá alkotni (2004). Az ilyen tapasztalat zavaró, ezért megpróbálják a hagyományos keretekbe helyezni, így elfojtani, detraumatizálni. Ám Rüsen szerint sem az esztétizálás, sem a moralizálás nem megfelelő eljárás (ebben Adornoval rokonítható). Az egyetlen helyes stratégia a retraumatizálás: az esemény újból és újból való megjelenítése, az emlékezetben

tartás, a termékeny gyász. Kisantal szerint ezért nem lehetséges a teljes fikcionalizálás, mert ez a gyász helyett a detraumatizálás felé vezetne (Kisantal 2009: 324). Traumatikus eseményeket feldolgozó művek esetén a metafikció vagy az önreflexivitás abban jelenik meg, hogy megkérdőjeleződik az adekvát reprezentáció lehetősége, ám ennek ellenére újra és újra meg kell kísérelni az ábrázolást (akkor is, ha az kudarcba fullad) (Kisantal 2009: 329).

A rüseni katasztrofális/traumatikus eseménnyel némileg rokon Hayden White *'modernista esemény'* fogalma. Ő ez alatt főleg olyan 20. századi eseményeket ért, melyek meghatározzák önnön reprezentáció lehetőségeiket és az eddigi korok (főleg a 19. század) történelmi tapasztalatai alapján értelmezhetetlenek. Még nem váltak történelemmé, traumatikusak és feldolgozásra/értelmezésre szorulnak. Széttörik a 19. században biztosnak hitt, koherens, logocentrikus történelem-képet, és csak az állandó emlékezetben tartás – azaz reprezentáció – útján kerülhet sor a feldolgozásukra (White 1996). White ilyen modernista eseményre hozza paradigmátikus példaként a holokausztot. Az ilyen eseményeket szerinte nem lehet tradicionális ábrázolási módszerekkel megjeleníteni, csak modern narrációs technikákkal (pl. olyan ábrázolásmód, ahol az író és az esemény nem válik el, hanem az író belül van a történetben, írással magát is alkotja – értelmezésem szerint a *Maus* és *A mi holokausztunk* pontosan ezt valósítja meg.) White tehát modernista esemény irodalmi ábrázolásához modernista (esetleg posztmodern) írásmódot javasol (éppen ezért gondolom a Bényei Tamás által a posztmodern irodalom paradigmátikus műfajaként leírt anti-detektívtörténetet megfelelő közegnek a holokauszt ábrázolásához). White arra is rámutat, hogy a modernista eseményt nem lehet megnyugtatóan lezárni, a befogadóban saját múltához való viszonyával kapcsolatban kell kérdéseket ébreszteni. Ezáltal válik az ábrázolás etikai tétté. Mások, például a Kisantal által is idézett Terrence Des Pres szintén a történelem menetébe beilleszthetetlen eseményként értelmezik a holokausztot, épp ezért a reprezentációknak a lehető leghűségesebbnek kell maradniuk a történelmi tényekhez és csak komoly, szakrális szemlélettel közelíthetnek a történetekhez (Kisantal 2009: 45). (Többek közt ezen ábrázolási kódex szabályait rúgja fel sok másodgenerációs reprezentáció). Ennek megfelelően pl. Elie Wiesel is csak a tanúságtételt fogadja el legitim ábrázolásként, amely műfaj a holokauszt-irodalom alapító és sokáig egyetlen helyesnek vélt reprezentáció-típusa lesz. (White némileg megengedőbb: szerinte nincsen rossz reprezentáció, tehát akár a holokauszt komikus ábrázolása is megengedett, amíg nem ferdíti el a történelmi tényeket). Sok alkotó abban látta teljesítettnek a holokauszt-ábrázolás morális imperatívuszát, hogy az minél közelebb áll a történelmi tényekhez, egyfajta tudósítássá válik a borzalmakról. Ennek ellenére – ahogy arra Kisantal is rámutat – az első generációs holokauszt-irodalom alkotásai is

megformáltak (Kisantal 2009: 53). Az első generáció írói főként a tanúságtétel műfaját alkalmazták (pl. Elie Wiesel, Primo Levi, Jean Amery munkái), mely szándékuk szerint lehetőleg objektív tudósítás a lágerek tapasztalatairól, mindent úgy ír le „ahogy volt”, minél kevesebb művészi megformáltsággal. Ám ezek a művek is konstruáltak abban az értelemben, hogy alkotójuk saját élettörténetét későbbi tapasztalatai felől, utólag értelmezi, sőt olykor egészen metaforikus keretbe illeszti (pl. Wiesel *Az éjszaka* c. művében a hit elvesztésének, Amery a kultúra halálának, míg Primo Levi a kultúrtörténet nagy archetipikus narratíváinak keretébe illeszti saját holokauszttal kapcsolatos élményeit [Kisantal 2009: 78–97]). A holokauszt bár kulturális-történelmi törésként értelmeződik, az csakis a már létező kulturális hagyományokba ágyazva jeleníthető meg. Bár az itteni tapasztalatok széttörik a nagy narratívákat, történelmen kívüliek, mégis csak a már bejáratott narratívákban vagyunk képesek azokat ábrázolni. Az első generáció esetében ez a bejáratott narratíva Kisantal értelmezése szerint anakronisztikus módon a fejlődésregény, mely a nagy elbeszélésekben, célulvű történelemben hívó felvilágosodás korának reprezentatív műfaja. Ám holokauszt-reprezentációként a fejlődésregény átalakul: az egyén negatív nevelődését mutatja be, a hit elvesztését (Kisantal 2009: 110). A későbbi, második generációs holokauszt-szövegek már a hagyományos elbeszélés/ábrázolás képtelenségét tematizálják, maga a megjelenítés/a múlt megírásának története kerül középpontba (Kisantal 2009: 121). Ezek a művek már meg kívánják haladni elődeik formai paradoxonát (miszerint azt, amit nem lehet elbeszélni, mégis hagyományos narratív eszközökkel ábrázolják). Lebontják a lineáris elbeszélést, a múlt beszüremkedik a jelenbe és egy közvetlenebb, személyes elbeszélői jelenlét kap helyet a szövegekben. Maga a szöveg létrejötte sem rejtett többé, az írás folyamata is megjelenítődik (Kisantal 2009: 330). Ám azzal sem áttatják magukat, hogy bárki – akár a második generációs művész, akár a túlélő szemtanú – közvetlenül hozzáférhetne a traumához. Megállapítják, hogy ábrázolhatatlan, mégis újra és újra megpróbálják, mert így biztosított, hogy a holokauszt nem ismétlődik meg. Véleményem szerint pontosan ennek a hagyományos elbeszéléssel való szembefordulásnak, problematikus kifejezésnek a paradigmatis műfaja az anti-detektívtörténet, melynek jegyeit a két vizsgált szövegben igyekszem majd kimutatni. Ahogyan az első generáció írói kifordítják a fejlődésregényt, úgy a második generáció általam vizsgált alkotói is kifordítják a klasszikus detektívregényt (bár egyes elemeit megőrzik, sőt bizonyos pontokon a tanúságtétel klasszikus műfajához is visszakapcsolnak).

De milyenek akkor az első generáció műveit követő holokauszt-szövegek? Kisantal rámutat, hogy a holokauszt-irodalom újabb művei már szorosabb kapcsolatot mutatnak a posztmodern irodalommal és sok közülük a történelmi regény hagyományához is kötődik

(Kisantal 2009: 304). Ám radikálisan eltérnek a 19. század klasszikus történelmi regényétől, inkább a posztmodern történelmi regény, ál-történelmi regény vagy a történelmi metafikció műfajaival élnek. Tagadják az eleve adott, értelmes történet létét, az értelemadó narratíva csak konstrukcióként lehet jelen. Az olyan white-i „*modernista események*”, mint a holokauszt értelmetlenné tették a klasszikus, célelvű történelemfelfogást. Az ilyen újfajta történelmi regények a múlt reprezentációját problematizálják. (A fragmentumokból összerakható-e egy értelmes történet? Megismerhető-e a múlt?) A posztmodern történelmi regények továbbá gyakran keverik a tényeket a fikcióval, a történelmet egyfajta játéknak tekintik, háttérbe szorul a tényekhez mindenáron való ragaszkodás. Bevett módszerük a kanonikus múltképekkel való ironizálás, történetiséghez való mai, relatív viszony érzékeltetése (idézi Kisantal 2009: 311). Linda Hutcheon foglalkozik bővebben a történelmi metafikció műfajával (ő ezt jelöli meg a posztmodern meghatározó műfajaként) (idézi Kisantal 2009: 312). Rámutat, hogy a történelmi metafikció igazából a történelem szövegszerűségét emeli ki, azt, hogy a múltról való diskurzus mindig eleve meghatározott, konstruált. Nem magáról a múltról, hanem a múltról való beszédről szól. Ebbe a keretbe illik bele a *Maus* és *A mi holokausztunk* is. A szerzők konstruálnak egy múltról való képet, és mindkét mű ennek a képnek a születését/készülését tematizálja. Ebben az értelemben e két szöveg is tekinthető történelmi metafikciónak.

Holokausztozdi – Amir Gutfreund: A mi holokausztunk

Az eddigi részekben áttekintett elméleti háttér segítségével ebben a fejezetben Amir Gutfreund magyarul 2013-ban megjelent *A mi holokausztunk*⁵ című regényének a nyomozásnarratíva – különösen az anti-detektívtörténet – szempontjából való olvasatát fogom felvázolni. A nyomozásnarratíva vizsgálatakor arra jutottam, hogy Gutfreund több típusú detektívregény eljárásait alkalmazza művében: megtalálhatók benne a klasszikus krimi, az ún. hard-boiled detektívtörténet és az anti-detektívtörténet egyes jellegzetességei is. Ezek sokszor nem válnak el élesen, hanem egymásba fonódva, egymást kiegészítve jelennek meg. Azonban a regényt a detektívtörténetek által is középpontba állított megismerés/megismerhetőség felől olvasva e típusok között, ha nem is egy fejlődési ívet, de bizonyos mértékű átmenetet figyelhetünk meg a klasszikustól az anti-detektívtörténetig. Az egyes detektívtörténeteket jellemző nyomozási stratégiák különböző és (a főhős önmegismerése és a traumával való közvetlen kapcsolatteremtés szempontjából) egyre hatékonyabb módszerekkel szolgálnak. Természetesen nem állítom, hogy a teljes regényben direkt módon, tudatosan és szisztematikusan végigvonulnak ezek a műfaji megoldások, illetve Gutfreund művének más műfajok/narratívák alapján való értelmezését is lehetségesnek tartom. A nyomozás mint tevékenység tematikailag és narratív eljárásaként is helyet kap a szövegben.

A művön végigvonul a lexikális adatok gyűjtése, a természettudományos igényű kutatás általi megértés szándéka, bár ennek legerősebb jelenléte a főhős gyermekkori nyomozásakor tapasztalható. A főhős, Amir eleinte a tudományt tekinti a legfontosabb kulcsnak ahhoz, hogy az őt körülvevő rejtélyhez, a holokauszthoz közelebb kerüljön, és úgy véli, segítségével a maga totalitásában, valamilyen végső igazsághoz eljutva értheti meg a traumát. Ez a pozitivista, kételyt és plurális szemléletet mellőző stratégia leginkább a klasszikus detektívtörténetek sajátja. Amir egy túlélőkkel teli lakótelepen él Haifa közelében, mégis hallgatás, titokzatos, számára érthetetlen utalások veszik körül (ezt nevezhetjük Erős kifejezésével *strategy of silence*-nek [Erős 2012] vagy Mérei Ferenc fogalmával „*language of allusion*”-nek [idézi Erős 2012: 199]), el van zárva tőle az ő életét is átszövő trauma. Saját rokonai hallgatnak („Tudtuk, hogy van valami közös alap, ami magyarázatot ad mindenre, és amit úgy hívnak, hogy ’a holokauszt’, bár ezt szinte soha nem mondták ki.” [Gutfreund 2013: 80]) környezete tele van értelmezhetetlen rigolyákkal („Anyá, te miért gyűlölöd úgy a hangyákat?” [Gutfreund 2013: 80]), lelki sérülésekkel/betegségekkel terhelt, furcsa kulturális

⁵ Eredeti kiadás: Amir Gutfreund (2000): *Shoah Shelanu*. Tel Aviv: Zemorah Bitan.

Magyarul: Amir Gutfreund (2013): *A mi holokausztunk*. Ford. Rajki András. Budapest: Európa.

kódok szerint élő emberekkel. Ezek mind a bűnre utaló jelek/nyomok, amiket detektívként Amirnak kell értelmeznie. Dolgát megnehezíti, hogy nemcsak generációs, hanem kulturális szakadék is elválasztja őt a túlélőktől. Nem elég, hogy a „két és feledik generáció” tagja (Gutfreund 2013: 79) (már szülei is csak kisgyerekként élték át a holokausztot, nincsenek élénk emlékeik róla), ráadásul ő már Izraelben született, az európai zsidóság kultúrája/nyelve számára már idegen⁶. Saját rokonaitól is kulturális távolság választja el, ami megnehezíti nyomozását. Ezért a holokauszt után való nyomozás kezdeti fázisában (Amir gyermekkor) fontos szerephez jut a lexikonok, tudományos művek, dokumentumok olvasása, a könyvtárban való kutatás⁷. Amir mintha a tudomány/lexikális adathalmaz által akarna eljutni a számára felfoghatatlan traumához, ami hasonlóná teszi őt a klasszikus, bűnt/rejtélyt tudománnyal/rációval felderítő detektívhez (pl. Poe Dupin-je vagy Conan Doyle Sherlock Holmes-a). Sok esetben a szöveg szintjén is felbukkan a tudományosság: a szerző felderítendő holdhoz hasonlítja a túlélőket, ősrobbanáshoz a holokausztot, magát Amirt pedig asztronautához (G 2013: 105, 172). Emellett pedig gyakran a regény szövetébe ágyazódnak a tárgyilagos, szinte bántóan szenvtelen adatok a náci bűnösökről és tetteikről („Edmund Veessenmayer diplomata volt, a magyarországi ’végső megoldás’ megvalósításában Adolf Eichmann szorgalmas társa. 1949-ben húsz évet kapott, de két évvel később már szabad ember volt. A családnak és a munkának szentelte az életét.” [G 2013: 487]). Bár ezek sok információt tartalmaznak, a személyesség hiánya miatt nem visznek közelebb a trauma megértéséhez. Sok regénybeli szereplő is a tudományt használja fel a traumával való megküzdéshez, akkor is, ha maguk is átélték a holokausztot. Ez esetükben egyfajta kezdetleges menekülési stratégia, mely ugyanolyan kevésbé hatékony a traumával való szembenézés/önmegértés szempontjából, mint Amir tudományos alapokra helyezett nyomozása⁸. Amir „fogadott” nagyapja, József például a zsidó vallás/kultúra tudósává képezi

⁶ Az író neve is különös kulturális kettősséget hordoz és szimbolizálja „kint is, bent is” pozícióját: vezetéknéve (Gutfreund) családja európai eredetűre utal, míg keresztnéve (Amir) héber. Emellett Amir anyanyelve már a héber, így néha nehezen tud kommunikálni a lengyel anyanyelvű, héberül rosszul beszélő rokonaival. A család életmódjában, hagyományaiban is ötvöződik az európai és az izraeli kulturális örökség. A holokauszt emlékezete is egészen más a két kultúrában: Izraelben már inkább az assman-i értelemben vett kulturális emlékezet része (Assman 2004) vagy Nora kifejezésével élve *lieu de memoire* (Nora 2010) (állami megemlékezés, múzeumok, emlékművek – kialakulni látszik egy egységes narratíva), míg az európai gyökerű családban még jócskán a kommunikatív emlékezet része, élő szemtanúkkal, jelenbe beszüremkedő nyomokkal. *Milieu de memoire*-ként van jelen, mely mégis el van zárva Amirtől (itt nincs egységes narratíva, sokféle alternatív nézőpont van).

⁷ Ebben a tekintetben párhuzam vonható a nyomozás és az olvasás között, illetve a detektív értelmezhető olvasóként. Erről az analógiáról bővebben lásd: Britta Martens *Dramatic Monologue, Detective Fiction and the Search for Meaning* c. tanulmányát.

⁸ Mellesleg magának a detektívnek, azaz Amirnak is saját kultúrája jelent védelmet a nyomozás során: ő a túlélőkkel/Európából bevándoroltakkal ellentétben nem idegenként kénytelen élni Izraelben, neki megadatott

magát, sőt egyetemi disszertációt is ír a zsidó történelemről (ám ebben a tetteben is múltbeli traumája munkál): a tudomány/kultúra egzakt, megismerhető világába menekül saját feldolgozhatatlan traumája elől. Egykori mentora, az egyetemi tanár Adler, akit az egyik lágerben ismer meg szintén a tudományban keres menedéket a borzalmak elől. Dr. Perl, a volt ügyvéd mivel képtelen szembenézni saját traumájával ezért inkább tudományos vizsgálat tárgyává teszi a holokaustot (gázkamra működésének fizikai leírása, náci bűnösök adatainak gyűjtése).

A regény első részében Amir alakja is a klasszikus detektív vonásait hordozza: amatőr nyomozó, a megismerés vágya hajtja, koherens, logikus narratíva alkotása a célja a széttöredezett, fragmentált traumaélményekből. Egészében akarja megérteni a holokaustot, nemcsak konkrétan a hozzá közel állók történetére kíváncsi (az ő személyes, konkrét élményeikből akarja kirajzolni az univerzális képet). Fel akarja deríteni a büntettet (holokaust) és meg akarja büntetni a bűnösöket (szabadon engedett náci bűnösök adatainak gyűjtése, a németekkel szembeni ellenséges attitűd). Ugyanakkor Amir mint klasszikus detektív kudarcot vall abban az értelemben, hogy a világ rendjét nem képes helyreállítani nyomozásával, nem tudja jóvátenni az áldozatokat ért sérelmet, nem nyeri el minden részlet a jelentését (ezt a megismerhetetlenséget vetíti előre, amikor Amir egy bizonyos náci bűnös, Kurt „A Baba” Franz története után kutat. A fiú elképzei, ahogy Franz beszél hozzá és deklarálja neki missziója hiábavalóságát: „A Baba azt mondta: Én vagyok a legholokaustabb holokaust. Én vagyok az, amit nem fogtok érteni még akkor sem, ha már mindent értetek.” [G 2013: 194] Kicsit később ezt mondja: „...én vagyok a magyarázat, ami által nem fogtok megérteni semmit sem, de nélkülem kilátásokat sincs megérteni a családokat.” [G 2013: 196]) Ezáltal a klasszikus detektívregény nyomozási eljárásának alkalmazása kudarcnak tekinthető. Hiába derít fel bizonyos konkrét részleteket, ezek nem teszik számára érthetőbbé a teljes holokaustot.

Az ún. hard-boiled vagy kemény krimi nagyobb személyes involválódást magában foglaló nyomozati eljárása és megismeréshez való viszonyulása egy lépéssel közelebb tudja vinni Amirt a holokaust (bizonyos szempontú) megértéséhez. Carl D. Malmgren Dashiell Hammet regényei kapcsán jellemzi az alműfajt. Kifejti, hogy ezekben a krimikben megkérdőjeleződik a világ pozitívista megismerhetőségének bizonyossága, a végső igazság

a kulturális otthonosság érzése, ráadásul biztos családi háttere is van, ami egyben a jövő letéteményesévé is teszi. Ez szembehelyezi őt nyomozásának alanyaival, a bűntény áldozataival (és egyben tanúival), akiket a holokaust megfosztott múltjuktól/identitásuktól és egyedül emlékeik/múltjuk által meghatározva kénytelenek élni egy kulturálisan idegen környezetben.

kiderítésének lehetősége, mely a klasszikus krimit jellemezte⁹, az emberek többé nem azok, akiknek látszanak. Ezt a világot kutatással/tudományos vizsgálattal már nem lehet kiismerni. Rengeteg az eltérő interpretáció, nincsen egy stabil viszonyítási pont. A detektív alakja is megváltozik: már nem tart távolságot a nyomozása tárgyától, maga is belekeveredik az ügybe. A detektív maga is a törvény és a bűn határmezsgyéjén áll, kötődik ahhoz a világhoz, melyben nyomoz, ugyanakkor kívülálló is (Malmgren 1999). Todorov a hard-boiled krimik kapcsán azt írja, hogy a bűn története összefolyik a nyomozás történetével, a detektív már nem képes eligazodni a világban (Todorov 1971).

Amir a hard-boiled krimik detektívjeihez hasonlóan gyermekként összezavarodik a túlélők különös viselkedésétől, sokszor egymásnak ellentmondó megjegyzéseitől. Mikor később már felnőttként rögzíti ismerősei/rokonai háború alatti élményeit, a traumatikus emlékezet/feledés játéka miatt a tanúk sokszor felcserélik az idősíkokat, fragmentáltan, nem koherensen mesélik el élményeiket¹⁰, emiatt megbízhatatlan elbeszélőkké válnak. Ezek mind megnehezítik nyomozását és lehetetlenné teszik a vágyott végső igazság elérését. Amir kamaszként egy másfajta nyomozási stratégiát próbál meg alkalmazni, mely a hard-boiled detektívhősökkel rokonítja. Úgy dönt, hogy átélés/teljes involválódás által kísérli meg megérteni a holokaustot. A tanúk elbeszélései alapján Amir azt a következtetést vonja le, hogy a légerek legmeghatározóbb élménye az éhezés volt (G 2013: 149). Arra jut, hogy csak úgy értheti meg a traumát, ha maga is éhezni fog, egyszóval ő maga is traumatizálódik. Elméje helyett (holokaust tudományos kutatása) testével próbál tapasztalatot szerezni. Ő tudatosan választja a teljes involválódás útját, melyre a hard-boiled detektív akaratán kívül kényszerül. Egyébként ez a módszer sem viszi közelebb Amirt a megértéshez, pusztán testi szenvedést okoz magának és végül elbukik. (Az érzelmi involválódás végig megmarad Amirnál, az elbeszélés szintjén is megmutatkozik erősen szubjektív nézőpontja, ám később már mérsékeltebb/reflektáltabb formában, mely hatékonyabb nyomozási eljárásnak bizonyul). Ez a fajta intenzívebb érzelmi involválódással járó nyomozási eljárás már közelebb viszi Amirt a holokaust egyfajta megértéséhez azáltal, hogy ő maga is traumatizálódik, azaz személyes tapasztalatot szerez a büntényről. Elhagyja a klasszikus detektív hűvös objektivitását, ám a teljes beleélést túlzásba is viszi (egészen a fizikai fájdalomig): ez

⁹ Ennek egyik oka, hogy a hard-boiled műfaji ciklus a 30-as évek gazdasági válságának idején született, mely nagy társadalmi törésként megbontotta a világ rendjébe/megismerhetőségébe vetett hitet. Ezt tükrözték a regények is. Sartre *Qu'est-ce que la littérature?* c. esszéjében felveti, hogy a háború/holokaust traumája is hasonló hatást gyakorolhatott az irodalomra (pl. Hemingway, Steinbeck, Faulkner műveiben).

¹⁰ Menyhért Anna *Elmondani az elmondhatatlant* c. könyvének előszavában pontosan így jellemzi a traumatikus emlékezetet.

ugyanúgy a megértés útjába áll, mint a pusztá lexikális adatok felhalmozása. Így a hard-boiled detektívtörténetek eljárása sem bizonyul tökéletesnek a holokauszt megértéséhez.

A regény vége felé, ahogy Amir férfivá érik, egyre inkább az anti-detektívtörténetek stratégiája felé fordul nyomozása közben és megtanulja elfogadni, hogy egyetlen igaz, koherens holokauszt-narratívát nem fog találni. Totalitásában és kívülről szemlélve nem, legfeljebb saját traumatizálódása és bevonódása által juthat valamennyire közel a traumához. Amir ugyan talál válaszokat bizonyos kérdésekre, melyek gyermekként foglalkoztatták (Apa, Dr. Perl, József nagypapa személyes történetei, Kurt „A Baba” Franz rémtettei), ám ezek sem mind befejezettek/minden részletükben világosak, ráadásul maga a nagy rejtély/bűntény, a holokauszt – már csak traumatikus volta miatt sem – érthető meg teljes egészében soha. Nem alkotható róla egy lineáris, koherens narratíva (ami Amir és a klasszikus detektívregények célja is lenne), mindig hézagos és töredezett marad. A regény végére – mire maga is befejezi holokausztról szóló könyvét – ezt érti meg és fogadja el Amir is (sok anti-detektívtörténet nyomozójához hasonlóan önként adja fel misszióját, meghajol a bizonyos fokú megismerhetetlenség előtt, amikor a regény végén leitmotifként ismételteti: „Mennyi csoda, mennyi kincs! Mennyi titok, mennyi rejtély, mennyi kérdés.” [G 2013: 568, 570, 575, 577]). Az anti-detektívtörténetekhez hasonlóan Amir nyomozásának sikere sem az ügy – azaz a holokauszt – teljes körű felderítése lesz, hanem saját önmegismerése. Nem várt módon maga is a nyomozás „tárgya” lesz: saját eredetét is felderíti (apja történetében, melynek során kiderül, milyen közel volt ahhoz, hogy ne születhessen meg), ráadásul kiderül, hogy közvetve saját felesége és fia is kötődik a nácihoz. Sikerül személyes viszonyt kialakítania a traumával, jelképesen maga is traumatizálódik (a traumatikus történetek/tanúságtételek végighallgatása és ezek lejegyzése/az írói munka által [lásd Menyhért 2008: 5]) és megtanulja elfogadni, hogy a holokausztot nem lehet egyszerű kategóriákkal leírni (ráadásul németgyűlöletén is sikerül felülemelkednie). Megtanulja elfogadni a rejtélyt/befejezetlen történetet, amit nem mindig lehet megoldani/lezárni, ezáltal a regény Amir nevelődéstörténetévé is válik. (A regény vége felé ezt mondja feleségének: „Úgy gondolom, hogy itt leállok. Abbahagyom az egészet. Mindent szépen berakok egy ládába, és a ládát leviszem az alagsorba Lolek nagypapa lakása alá.” [G 2000: 562]. Egy másik helyen így ír a holokausztról mint befejezetlen történetről: „... a hatalmas anyagból megtanultam: valójában nem volt olyan sok történet, inkább ugyanannak a történetnek végtelen számú változata, ahol a változatok apró részletekben tértek el egymástól. Rájöttem, hogy el tudom mesélni Anatnak a történet folytatását anélkül, hogy sokat tévednék” [G 2013: 563]). A szövegben a holokauszt egyfajta antiközéppontként funkcionál, melyre különösen igaz a megállapítás, miszerint

„eredetpontja egyfajta ősrobbanás, mely egyszerre alapítja meg a regényvilágot és robbantja szét” (Bényei 2000: 55). Ez a szöveg szintjén is megjelenik, mikor Gutfreund az Ősrobbanáshoz hasonlítja a holokausztot, mely körül szilánkokként keringenek a túlélők (G 2013: 84). A műfaj másik jellemzője, hogy a történet és az elbeszélés közti hierarchia elmosódik, a múlt gyakran beszüremkedik a jelenbe és kihat rá: ennek konkrét példái a regényben, mikor Gutfreund szövegszinten is egybemossa a lágerek borzalmait a meghitt családi étkezéssel: „Orrlyukakból forró hamu és füst gomolyog”. „cukrozott almagerezdek, kettényílt, bíborszínű szilva, amit mintha egy dobermann belezett volna ki, nagy szőlőszemek, amelyek sápadt koponyákként lebegnek a tál alján” (G 2013: 43) vagy a túlélők traumából eredeztethető pszichológiai problémái. Emellett a regényben maga az elbeszélés (Amir regényének írása, azaz maga a nyomozás) is elbeszélésre méltóvá, történetté válik. Ennek a nyomozásnak pedig nem az ügy megoldása lesz a végcélja, hanem hogy eljusson a pusztá eredetpontig/az ősrobbanásig, tehát már a büntettről való tudás is hiányos, nemcsak az elkövetők kiléte rejtély (Nácik mint egyedüli felelősök? Voltak-e „rossz” zsidók a holokauszt idején?¹¹). A regényben a Bényei által is említett, anti-detektívtörténetre jellemző *chiasmus* eljárása is megtalálható (Bényei 2000: 135). Eszerint a detektív és a bűnöző minőségei felcserélődnek/megkérdőjeleződnek, jó és rossz közötti határvonal elmosódik. A detektívet gyakran megérinti/átformálja a bűn, amivel a nyomozás alatt találkozik („...az után, hogy a saját tükörképem csapdába ejtett, és rájöttem, hogy nincsenek egyszerű magyarázatok, képtelen voltam hazamenni.” [G 2000: 577]). Amir sem marad érintetlen a holokauszt traumájától, sőt abba a bűnbe esik, melyet olyan elszántan ítél el: meggyűlöli a németeket, ugyanolyan kategóriák szerint kezd gondolkodni róluk, ahogy egykor a nácik gondolkodtak a zsidókról. Lecke és az önmegismeréshez való kulcs lesz számára, amikor megismeri Hans Odermann német árvakutatót, akit először szimbolikus bűnbakként/elkövetőként kezel („Szabadon engedjük, mint egy fekete farkast, csak azért, hogy elfusson, és mi levadásszuk... Az volt a szerepe, hogy vádlottként álljon előttünk...” [G 2000: 279]) Lassan azonban rájön, hogy Odermann az ő tükörképe: ő is egy trauma örököse, ami el van zárva tőle, ezért szenvedélyesen nyomoz utána¹² („Ahogy ránézek, rájövök, mi a szerepe, tulajdonképpen már azóta, mióta először megláttam. Ő az én tükörképem... Nincs többé *mi* és *ők*.” [G 2013:

¹¹ Az író érdekesen viszonyul a bűnös/elkövető kérdéséhez a regényben: a holokausztot kollektív bűnként kezeli, elismerve, hogy zsidók/nem zsidók, a hatalmi elit és a hétköznapi emberek egyaránt felelőssé tehetők, ám nagyon gyakran konkrét személyeket (név szerint megnevezett, létező SS-tisztek/orvosok, zsidó kollaboránsok és kápók) szinte mitikussá emel, a holokauszt bűnöseinek archetipikus alakjaivá tesz.

¹² Odermann apja az ún. Lebensborn-program szülötte, melynek keretében német nőket SS-tisztekkel termékenyítetttek meg, hogy minél több és „tisztább vérű” árja gyermek jöjjön világra. Az így született gyermekeket ezután különleges árvaházakban nevelték.

576]). A férfi testén hordozza ezen titok/rejtély/bűn nyomait („De nézz rám... Ránéztem. Majdnem két méter magas, kék szem, aranyzőke fürtök.” [G 2013: 575]), mely egyfajta ellen-holokausztként/komplementereként is felfogható¹³. Az Odermannal (a bűnössel) való találkozás tanítja meg Amirnak (a nyomozónak), hogy a háború okozta szenvedés túlmutat a „zsidó áldozat/német bűnös” dichotómián és ez elérhető közelségbe hozza számára a holokauszt megértését. Ehhez magának kell megtapasztalnia a *chiazmust*. Amir végső és legsikeresebbnek tekinthető nyomozási stratégiaként a dokumentálást választja. Lejegyzi rokonai holokauszt-történeteit¹⁴, ezáltal jut legközelebb a megértéshez, mivel maga is traumatizálódik a történetek végighallgatása által (Menyhért 2008: 9). Rájön, hogy a személyesség a legjobb út saját maga megértéséhez is (a holokauszt/háború valahol saját eredete is), miközben az elmeséletlen történetek elmesélése által a halottaknak is igazságot tud szolgáltatni. Eközben rájön, hogy nincs végső válasz, végső bűnös/áldozat („A holokauszt nem volt rendkívüli. Hétköznapi emberek hajtották végre, és hétköznapi emberek voltak az áldozatai.” [G 2000: 579]), mindenkinek egy privát traumája/nézőpontja van, melyek mind mondanak valamit a holokausztról, de nem adnak ki egy végső narratívát. Amir a lejegyzés által egy saját személyes viszonyt/interpretációt is kialakít a traumához, internalizálja azt – ezáltal nyer értelmet a cím is: *A mi holokausztunk*.

¹³ Erre utal a regény egy részlete: „Hans Odermann beszélt és beszélt, megállás nélkül, és a meséjéből a Német Birodalom két ellentétes törekvése bontakozott ki: Egyfelől egy bizarr terv a nemkívánatos elemek megsemmisítésére... Másfelől egy nem kevésbé bizarr terv a női méhek minél jobb kihasználására...” (G 2013: 573).

¹⁴ József nagypapa tanúságtételébe egy érdekes beágyazott nyomozásnarratíva van építve. Története annak egyik példája, hogy a látszólag „nyers”, elsőgenerációs reprezentációk is narrativizáltak (ahogy ezt Kisantal Tamás is kimutatja Amery, Wiesel, Levi írásaiban). József saját holokauszt-történetét a felesége után való nyomozás/kutatás narratívájára fűzi fel, mely ráadásul párhuzamosan zajlik egy SS-tiszt saját szeretője után való nyomozásával.

Detektív a rajzasztalnál – Art Spiegelman: Maus

Dolgozatom utolsó fejezetében Art Spiegelman magyarul 2005-ben megjelent *Maus: Egy túlélő története*¹⁷ c. művének a nyomozásnarratíva (ezen belül is kiemelten az anti-detektívtörténet) vizsgálatára épülő olvasati lehetőségét vázolom fel. A képregényben nem válnak el élesen az előző fejezetben már bemutatott detektívregény-típusok jellemzői és jóval áttételesebb, rejtettebb módon működik benne az (anti)detektívtörténetek narratív logikája. Mint azt látni fogjuk, az alkotó és szövegbeli alteregója a krimikre jellemző konkrét nyomozómunka helyett bűjtatottabb/metaforikus módon, az alkotói folyamat által végez egyfajta nyomozást. Vizsgálódásom során nem célokom széleskörűen áttekinteni a mű kiterjedt és sokrétű másodlagos irodalmát, többnyire csak a megközelítem szempontjából releváns szövegekre támaszkodom.

Már a *Maus* alapszerkezetét vizsgálva egyből feltűnik a hasonlóság a detektívregények struktúrájával, bár explicit nyomozás csak egy alkalommal zajlik a műben. Art az anyja által direkt neki szánt naplójegyzeteket keresi, melyekben lágerbeli élményeiről ír, ám ezeket – mint később kiderül – apja megsemmisítette¹⁸. A mű szerkezete viszont ennél áttételesebb módon hordozza a detektívregények struktúrájával való rokonságot. Spiegelman is egyszerre tárja elénk a múlt (apja második világháborús élményei) és a jelen (az apjával készült interjúk, az alkotói munka, illetve apja haláláig történt események) idősíkját, melynek során – a detektívregényekhez hasonlóan – a mű jelenidejének cselekménye tulajdonképpen magát a nyomozást jeleníti meg. A *Maus* esetében a múlt története, azaz Vladek holokauszt-elbeszélése a detektívregénybeli bűn történetének, a szövegbeli jelenidő, azaz Art dokumentáló/alkotói tevékenysége a nyomozás történetének feleltethető meg. Art adatgyűjtési stratégiája – melynek során apját irányított kérdésekkel faggatja múltjáról, miközben mindent lejegyez/magnóra vesz – szintén a detektív munkamódszeréhez hasonló, melynek során tanúkat kihallgatva próbál közelebb jutni a bűntény felfejtéséhez. Ez a fajta kihallgatási szituáció adja a mű szerkezeti vázát. Ez persze nem jelenti azt, hogy a műben minden

¹⁷ Eredeti kiadás: Art Spiegelman (1986, 1991): *Maus: A Survivor's Tale. I. My Father Bleeds History*. New York: Pantheon. II. *And Here My Troubles Began*. New York: Pantheon.

Magyarul: Art Spiegelman (2005): *A teljes Maus: Egy túlélő története*. Ford. Feig András. Budapest: Ulpius-ház.

¹⁸ Anja hiányzó naplója tulajdonképpen egy hiányzó tanúvallomást jelent, mely viszonyítási alapot szolgáltatna Vladek vallomásához. Tudat alatt ilyen alternatív, „kontroll-vallomásokat” keres Art, mikor más túlélőket is kérdez élményeikről (pl. Mala, Vladek második felesége vagy Pavel, Art pszichiáttere)

érintetlenül és abban a formájában szerepel, ahogy azt Vladek eredetileg elmondta¹⁹. Erre mutat rá Kisantal Tamás is, amikor a *Maus* keletkezéstörténetét felidézve írja, hogy Spiegelman már apja halála után írta művét és beszélgetéseiket jelentősen átszerkesztette, mivel Vladek meglehetősen csapongva mesélt (Kisantal 2009: 192). A szövegbeli Art és maga a szerző is jelentős erőfeszítéseket tesz tehát, hogy lineáris, koherens keretbe foglalja a Vladek által elmesélteket, tehát lényegében újracsелеkményesíti azokat. Ez az aspektus közös pontot szolgáltat az anti-detektívtörténetekkel, melyek szintén gyakran számolnak azzal a lehetőséggel, hogy a nyomozómunka valójában egy önkényes narratíva alkotása, nem pedig valamilyen végső, ellenőrizhető valóság/igazság feltárása (mely filozófia többnyire a klasszikus detektívtörténetek alapját képezi). Ezt maga Art fogalmazza meg: „Sok mindent sosem leszek képes megérteni vagy megjeleníteni. Úgy értem, a valóság túl bonyolult egy képregényhez...annyit kell kihagyni vagy eltorzítani.” (Spiegelman 2005: 176).

A művet végig átszövő, annak szerkezetét, elbeszélésmódját és vizuális kialakítását is szervező elem a múlt és jelen egybefolyása, illetve egymáshatása, mely az anti-detektívtörténeteknek is domináns aspektusa. A múlt- és jelenbeli eseményeket felváltva ábrázoló panelek az egymás mellett/egymásba folyva létező idősíkok legnyilvánvalóbb manifesztációi. A múltat felidéző képkockákban párhuzamosan látjuk a párbeszédet és Vladek „jelenbeli”, így sokszor utólagosan értelmező narrációját. Sokszor olyan információkat oszt meg a jelenben Art-tal és az olvasókkal, melyeket akkor még nem tudhatott: ilyen események pl. Vladek apósáéknak, illetve elsőszülöttjüknek, Richieu-nek a halála. Magát a halált a képen nem látjuk, Vladek csak a jelenbeli narrációban utal rájuk (S 2005: 89, 111). Ám ennél finomabb, a szöveg szövetét és olykor ábrázolásmódját is átformáló megoldásokat is találhatunk. Ezekkel a művészi gesztusokkal Spiegelman képes érzékeltetni a holokauszttól évtizedeken átnyúló traumatizáló hatását, mely kihat a túlélőkre, sőt leszármazottaik további életére is. A mű egyes helyein a szerző a képregény műfajának sajátos eljárásait használva más módon tudja ábrázolni a múlt és jelen kapcsolatát, mint a hagyományos értelemben vett irodalmi szövegek. Ezek a megoldások egyszerre tudják vizuálisan megragadni az emlékezés és a múlt jelenbe való beszüremkedésének működését, rámutatni a képregény mint művészeti forma lehetőségeire, illetve a szerzői játékosság elemeinek is tekinthetők. A múlt vizuálisan is betüremkedik a jelenbe, mikor Vladek mesélés közben (valószínűleg a feltörő emlékek hatására) kiborítja gyógyszerzeit, melyek a képkockán kívülre,

¹⁹ Pl. a Vladek által használt különös angol – mely tartalmaz német és jiddis elemeket is – bizonyos fókig Spiegelman kreációja. Erre Nancy K. Miller hívta fel a figyelmet, mikor összehasonlította a magnófelvételeket az azok pontos transkripciójának tűnő szöveggel (idézi Orbán 1995: 25).

az olvasó „területére” esnek (S 2005: 32). Hasonló megoldás, amikor a Repül az idő c. fejezeten szinte allegóriaként végigvonuló legyek, melyek a jelenbe betörő traumatikus múltat testesítik meg, metaleptikusan a lap szélére, azaz az olvasó világába hullanak, miután Art lefújta őket (S 2005: 234). Ez nemcsak a szövegbeli jelenbe, hanem a befogadó jelenébe is kényelmetlenül behozza a holokaust emléket, ezzel jelezve, hogy ez nem holmi fikció, hanem nagyon is valós történelmi trauma. A képregény formai sajátosságainak segítségével képes az emlékezetet vizuálisan is megjeleníteni, egy alkalommal például fotókká „változtatja” a képkockákat, átmenetet képezve jelen és múlt idősíkjai között (S 2005: 275). Néhol az idősíkok egybefolyását a szerző azzal érzékelteti, hogy szereplőit egy hibrid térbe helyezi, mely magában hordozza a múlt és a jelen elemeit is. Ilyen hibrid teret hoz létre, mikor Art new york-i lakásába beleszövi Auschwitz elemeit: az ablakban a koncentrációs tábor körvonalai látszanak, a rajzasztal mellett pedig egérfejű halottak halma áll (S 2005: 201). Egy másik alkalommal pedig Vladek a múlt felidézése közben szó szerint „sétát tesz” a múltba: Art-tal a new york-i utcáról a gettóba lépnek át (S 2005: 107). Ezek mintegy térben jelenítik meg az egybemosódó idősíkok problémáját. Ehhez hasonló megoldás, amikor Vladek egyes jelenbeli cselekedetei, mintha a múlt megrázó emlékeinek hatására/azokat bevégezve következnenek be. Vladek látszólag csak egy tényért tör össze, (S 2005: 233) vagy csak kifulladás a szobabiciklizéstől, (S 2005: 93) de ezek a banális jelenbeli események mintha a múlt borzalmainak hatására/folytatásaként következnenek be.

Az az értelmezés, miszerint Art apja háborús és holokausszal kapcsolatos emlékeinek lejegyzése közben tulajdonképpen saját identitását keresi, szintén a *Maus* anti-detektívtörténetként való olvasását teszi lehetővé. Ahogy az anti-detektívtörténetekben a nyomozás a bűntény megoldása helyett sokszor önmaga megtalálásához vezet el a nyomozót, úgy a *Maus*ban is az alkotói/forrásgyűjtési munka során Art inkább saját magával, mint a holokaust végső igazságával szembesül. Sokat elárul Art (talán öntudatlan) énkereséséről apja történetében, hogy arra kéri Vladeket, hogy Anjával való találkozásukkal kezdje visszaemlékezéseit. Ezzel a gesztussal öntudatlanul is saját közvetlen eredetét keresi. Akkor válik különösen érintetté személyesen, amikor kiderül, hogy Vladek megsemmisítette Anja külön Artnak szánt naplójegyzeteit. Ez a fejlemény egyrészt újra megfosztja őt így is hiányzó anyjától, akit Vladek történetében is állandóan keres²⁰, másrészt a művészi reprezentáció

²⁰ Nem véletlenül került be beékelte képregényként a *Maus*ba Spiegelmannnak a *A Pokol bolygó rabja* c. 1972-es munkája, mely anyja halálát követő gyászáról szól (S 2005: 102-105). A korai képregény integrálása a műbe vizuálisan is felidézi azt a hiányt/traumát, amely őt gyötri: az anyja halálának emlékét. Ezzel saját közvetett érintettségét is hangsúlyozza, mivel anyja feltehetően a holokaust okozta lelki sérülések miatt lett öngyilkos. Tehát a népiítés annak ellenére vette el tőle anyját, hogy testileg túlélte azt. Ráadásul a képregény

szempontjából is fontos ez a veszteség: így nem jelenhet meg egy lehetséges alternatív nézőpont, mely kiegészítené/hitelesítené/megcáfolná Vladek vallomását. A mű jelenidejében játszódó alkotói folyamatokat követő cselekmény is meglehetősen énközpontú – az apával való beszélgetésekkel párhuzamosan feltárnak az Art-ot nyomasztó kétségek, traumák is, az alkotás folyamán ezekkel is szembenézésre kényszerül. Keserűséggel tölti el, hogy apja nem becsüli meg szakmáját (Walt Disney-vel veszi egy kalap alá [S 2005: 135]), kétségek gyöttrik, hogy ő vajon képes lenne-e túlélni a holokausztot. Emellett állandóan érzi a háború alatt meghalt, sosem ismert testvére, Richieu nyomasztó jelenlétét. Nem tud szabadulni a tudattól, hogy „mások helyett született” és csak testvére identitásának hordozója²¹, mégsem bírhatja úgy sosem apja szeretetét, mint ő. Ráadásul a II. kötetben szerepet kapnak Artnak a reprezentáció etikájával kapcsolatos dilemmái²² is, miszerint tulajdonképpen csak művészi alapanyagként és így közvetve anyagi haszonszerzés eszközeként tekint saját apjára és a holokausztra²³. Erre utal az a képkocka, ahol a szerző magát és rajzasztalát a holokauszt halottainak halmára állítja (S 2005: 201). Mindez egy időre alkotói válságba is taszítja a szerzőt. Ugyanakkor az alkotás egyszersmind önterápia is Artnak annak ellenére, hogy szenvedést okoz neki. Az egész mű felfogható Art retraumatizálódásának történeteként is azáltal, hogy végighallgatja és lejegyzí apja történetét²⁴. Ennek hatására éli át saját traumáját, a művészi válságot/etikai dilemmát is, melyre paradox módon maga az írás, a „szkriptoterápia” általi narratív gyógyulás lesz a megoldás²⁵. Pszichiátere, Pavel tanácsára Art önreflexív módon ábrázolja magát a kétséget/alkotói válságot is a műben és végül ez zökkenti ki a letargiából²⁶. A már említett white-i *modernista eseményekkel* kapcsolatos reprezentációs megkötetés, miszerint külön tudatosítani kell a velük/ábrázolásukkal kapcsolatos felelősséget, fokozottan érvényesül a *Mausban*. Spiegelman ezt azzal az alternatív narrációs technikával éri

zárványként, idegen testként ül a Maus homogén szövetében: stilisztikailag, ábrázolásmódjában és hangnemében is eltér tőle. Ez pontosan leképezi a traumák természetét: nem integrálható a koherens, tudatos elbeszélésbe/élettörténetbe, agresszíven megtöri annak kontinuitását kontrollálhatatlan emlékbetörések formájában.

²¹ Erős Ferenc a holokauszt-túlélők gyermekeinek jellemző pszichológiai állapotaként írja le az Art-ot gyöttrő gondolatokat (Erős 2012).

²² Art-ot aggasztja, hogy apja olyan lesz a készülő képregényben „mint a zsugori öreg zsidóról rajzolt rasszista karikatúra” (S 2005: 133).

²³ Art önmagával, művészi feladatával és zsidó identitásával kapcsolatos átmeneti válsága vizuálisan is megjelenik azáltal, hogy egérmaszkot visel, tehát az egérfej nem organikusan része testének (erre mutat rá Orbán Katalin „Mauschwitz avagy a hibrid esztétikája” c. tanulmányában [Orbán 1995]).

²⁴ Ezt a meghallgatás általi traumatizálódást is vizsgálja Menyhért Anna *Elmondani az elmondhatatlant* c. könyvében (Menyhért 2008: 9).

²⁵ Szintén Menyhért Anna ír a narratív gyógyulásról ugyanebben a könyvében (Menyhért 2008: 23).

²⁶ A II. kötet Repül az idő fejezetének első része (S 2005: 201-207) erről szól. Art ezzel megvalósítja a traumairodalom egyik kritériumát: a traumát nem elfedve, hanem azt tudomásul véve, megjelenítve hozza létre szövegét. Ez igaz mind apja (holokauszt), mind saját traumájára (alkotói válság).

el, hogy az író és a megírt esemény nem különül el, azaz a szerző az írás közben önmagát is „alkotja”. Ez által nyeri el magasabb rendű morális funkcióját az anti-detektívtörténet identitáskereső aspektusa a *Maus*ban mint a holokauszt-reprezentációk etikai dilemmájára adott lehetséges válasz. Art identitáskereső útja bizonyos értelemben apjával való utolsó beszélgetése végén teljeseedik ki. Vladek története – az anti-detektívtörténetek lezárásának némileg ellentmondva – boldog, kerek véget ér (Anja és ő újra megtalálják egymást), ám a *Maus* eddigi történetéből már kiderült, hogy Anja öngyilkos lett (valószínűleg a trauma okozta depresszió miatt). Az utolsó képkockán Vladek Richieu-nek szólítja Art-ot és a tévesztés által egybeolvad a két gyermek identitása, ami az én értelmezésemben egyben az apai elfogadás jele is. Art mint Vladek fia is megleli identitását. A kötetet egy szimbolikus családi egyesülés – Vladek és Anja közös sírkövének rajza, alatta Art Spiegelman szignójával – zárja le. Ezáltal Art végül nem a bűntényt/holokausztot oldja meg nyomozásával/alkotási folyamatával (azaz nem apja felett mond ítéletet vagy ad végső értelmet történetének), hanem az anti-detektívtörténetek nyomozóihoz hasonlóan bizonyos értelemben saját identitását leli meg.

Az anti-detektívtörténet narratív eljárásainak alkalmazása a műben lehet egyfajta válasz a traumák – ezen belül is – a holokauszt ábrázolásakor fellépő nehézségekre/etikai dilemmákra. Menyhért Anna írja, hogy egy trauma akkor válik elmondhatóvá, ha kialakul a hozzá szükséges irodalmi nyelv, mely megjeleníti és nem elfedi a törést (Menyhért 2008: 8). Az anti-detektívtörténet narratívája értelmezhető a műben egy ilyen speciális irodalmi nyelv elemeként.

Konklúzió

Dolgozatomban megkíséreltem felvázolni második generációs holokauszt-túlélők, illetve holokauszt után született alkotók által létrehozott holokauszt-reprezentációk egy bizonyos csoportjának sajátos olvasati módját, mely főképp a nyomozási narratíva – ezen belül is kiemelten az anti-detektívtörténet – egyedi alkalmazásának vizsgálatával próbálja meg felfejteni, hogyan lehet emlékezni egy át nem élt traumára és hogyan lehet ezt az emlékezetet láthatóvá tenni, kifejezni. Két szöveg – Amir Gutfreund *A mi holokausztunk* és Art Spiegelman *Maus* című munkái – e szempont alapján való értelmezési lehetőségét mutattam be. Arra jutottam, hogy mindkét műben a tágabban értelmezett nyomozás (pl. alkotási folyamat/dokumentáció mint nyomozás) eltérő formákban a szövegek narratív szerkezetét szervező elem. Ezt az eljárást mindkét esetben sajátosan a második generációhoz köthető ábrázolási stratégiákként értelmeztem. Rámutattam, hogy a nyomozás, még ha eredetileg valamiféle végső igazság kiderítése vagy a holokauszt traumája által felborult rend visszaállítása lett is volna a célja, valójában a nyomozást végző második generációs túlélő önfeltárására irányul azáltal, hogy megismeri az eddig rejtett, az ő életére is hatást gyakorló, de át nem élt traumát. A nyomozás tárgyának/tétjének ez az eltolódása, illetve a rejtélynek, a teljes mértékben soha meg nem érthető titoknak az elfogadása teszi leginkább hasonlatossá a vizsgált művek felépítését az anti-detektívtörténetek szerkezetéhez.

Összességében ez az eljárás tekinthető a hagyományos irodalmi eszközökkel nehezen átadható trauma kifejezéséhez szükséges újfajta nyelv/ábrázolásmód részének. Amint arra már utaltam az előző fejezetben, Menyhért Anna mutat rá egy olyan nyelv szükségességére a

traumairodalom esetében, mely nem elfedi a traumát, hanem tudomást vesz róla és megjeleníti azt (Menyhért 2008: 8). Vizsgálódásom során kiderült számomra, hogy a detektívtörténet narratív logikája különösen alkalmas a természetéből adódóan többnyire rejtett trauma megragadásához: a traumát átélők hajlamosak hallgatásba burkolózni (pl. a szégyen vagy a trauma okozta lelki sérülések miatt), sokszor elrejtik³², titkolják vagy a sokk miatt maguk is elfeledik a megrázó élményt. Az anti-detektívtörténet hermeneutikai kételyt, a sok esetben kezelhetetlen, megnyugtató módon lezárhatatlan rejtélyt szem előtt tartó narratív szerkezete ráadásul még inkább kompatibilis a trauma hagyományos narratívába beilleszthetetlen voltával és azzal, hogy sosem lesz teljesen elérhető az azt át nem élt egyén számára. Ugyanakkor a nyomozásnarratíva használata tekinthető a Kisantal Tamás által is vázolt ábrázolásbeli váltás részének a holokausztirodalomban, melynek során az utóbbi húsz év alkotói a hagyományosabb technikák felől a „formabontóbb” megoldások felé mozdulnak (Kisantal 2009: 301). Kitolják a holokauszt ábrázolását eddig övező határokat, másképp teszik láthatóvá az ábrázolást övező feszültséget/problémákat és a hagyományos narratívába beilleszthetetlen, ábrázolhatatlan traumatikus tapasztalatnak egy alternatív keretet/elbeszélésmódot biztosítanak. Ugyanakkor ezen újszerű módszer sem képes eliminálni a traumát övező reprezentációs problémákat, a művek szerzői tudatában vannak ezeknek és elfogadják a hozzáférhetetlenséget (Kisantal 2009: 320, 322, 330).

Dolgozatomban a nyomozásnarratíva alkalmazását főleg a második generációs alkotókhoz kapcsoltam – ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy egyes első generációs, holokausztot átélt szerzőknél adott esetben ne találkoznánk vele – ám csak két szöveget vizsgáltam ezen aspektusok figyelembe vételével. Véleményem szerint egyéb második generációs tapasztalatot megörökítő szövegek elemzéséhez is hasznos lehet az általam vázolt megközelítés. Ugyanakkor számos kérdés merült fel és maradt megválaszolatlanul vizsgálódásom során, melyek akár újabb kutatások tárgyául is szolgálhatnak. Felmerül a kérdés, hogy a nyomozásnarratíva mint speciális ábrázolásmód csak a holokauszt-reprezentációk esetén alkalmazhatók vagy más traumák elbeszéléséhez is megfelelő-e. Most még az sem egyértelmű, hogy a nyomozásnarratíva használata csupán a második generációra jellemző eljárás-e, vagy az elkövetkező alkotói nemzedékek reprezentációiban is felbukkan majd. Esetleg a későbbi generációk már egy hozzájuk időben közelebb eső trauma ábrázolásához/feltárásához fogják használni a nyomozásnarratívát? Elképzelhetőnek tartom,

³² Sok esetben ez az elrejtés értelmezhető a Paul Connerton által leírt új identitás felépítése érdekében történő „feledésnek” is (Connerton 2008: 61 – 63). Sok holokauszt-túlélő emigrált, új családot alapított és új életének nem kívánta részévé tenni az átélt traumát. Sok szülő egyszerűen elhallgatta gyermekei elől a történeteket.

hogy ez csupán egy sajátos, átmeneti ábrázolási jelenség, mely abból adódik, hogy a holokausztt épp most kezdi átlépni az assman-i kommunikatív és kulturális emlékezet határát: még élnek túlélők, akik meg tudják osztani személyes tapasztalataikat, ám egyre többen vannak, akik csak mások elmondásai alapján ismerik az eseményeket³³. Ezzel egyidőben a holokausztt lassan beépül a kulturális emlékezetbe: egyre inkább konszenzuson alapuló, egységes narratívákba foglaljuk (pl. ünnepségek, emlékművek, múzeumok) és megjelennek a vele kapcsolatos mitikus alakzatok. Vincze Teréz a magyar közelmúlt-filmekre vonatkoztatva írja, hogy a fiatalabb generáció a tőle távolabbi, át nem élt múltat elsősorban mitizáló formában és műfaji sémák használatával dolgozza fel (Vincze 2013: 19). Esetünkben vajon a szigorú műfaji szabályokkal operáló detektívtörténet mint elbeszélési keret használata tekinthető a mitizálódás/kulturális emlékezetbe való belépés tünetének? Lehetséges, hogy ezek után egyre több, a holokausztt klasszikus műfaji keretek között feldolgozó alkotással találkozunk majd, ami által ez a sokak által egyedinek és hagyományos narratívák által elbeszélhetetlennek tartott esemény is belép a történelmi mítoszok sorába, azaz elbeszélhetővé válik? Talán kialakulóban van a holokauszttal kapcsolatban a „mitizáláshoz szükséges, közmegegyezésen alapuló élményanyag”? (Vincze 2013: 18) Vagy az anti-detektívtörténet stratégiái felé való fordulás (a kétely, a rejtély/lezáratlanság elfogadása, múlt és jelen egymásrahatásának hangsúlyozása – ezek mind a klasszikus detektívtörténet kereteinek lebontása felé mutatnak) pontosan az ezzel kapcsolatos szkepszist fejezik ki, ezáltal megőrizve a trauma elbeszélhetetlenségét? Jelenleg még nem látható előre, milyen végleges narratív keret gyökeresedik meg a holokausztt esetén, tekintve, hogy esetében még nem léptük át teljesen a kommunikatív és a kulturális emlékezet határát. Az elkövetkezendő nemzedékek reprezentációi talán majd választ adnak arra, hogy mítoszként, örök törésként/hiányként vagy törés mivoltában mítosszá válva őrződik-e meg a 20. század legmeghatározóbb történelmi traumája a kultúrában.

³³ Az átmenetiség mellett szólhat az is, hogy mindkét vizsgált szövegben egymás mellett van jelen az első generáció paradigmatisztikus elbeszéléstípusa, a tanúságtétel és a második generációra jellemző újszerűbb formai/narratív megoldások. Sok esetben kapcsolatok, kölcsönhatások alakulnak ki a kettő között.

Hivatkozások

- Assmann, Jan (2004): *A kulturális emlékezet*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz.
- Bán Zsófia (2004): A hiány negatívja - Családi fényképek a privát és közösségi emlékezetben. *Enigma* 2004(42): 43–50.
- Bényei Tamás (2000): *A rejtélyes rend*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Bujalos István (szerk.) (1993): *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. Ford. Angyalosi Gergely et al. Budapest: Századvég.
- Connerton, Paul (2008): Seven Types of Forgetting. *Memory Studies* 2008 1(1): 59–71.
- Eagleton, Robert (2004): *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford: Oxford University Press.
- Erős Ferenc (2012): Trauma, identity and memory - long term psychological effects of the holocaust. In *Identities, Ideologies, and Representations in Post-Transition Hungary*. Heller Mária és Kriza Borbála (szerk.). Budapest: Eötvös University Press.
- Friedländer, Saul (szerk.) (1992): *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Harvard University Press.
- Gutfreund, Amir (2013): *A mi holokausztunk*. Ford. Rajki András. Budapest: Európa.
- Hirsch, Marianne (2003): Kivetített emlékezet – holokauszt-fényképek a magán- és közösségi emlékezetben. Ford. Bán Zsófia. In *Enigma* (37–38): 113–132.
- Kisantal Tamás (2009): *Túlélő történetek: ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*. Budapest: Kijárat.
- LaCapra, Dominick (1996): *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Cornell University Press.
- LaCapra, Dominick (1999): Trauma, Absence, Loss. *Critical Inquiry* 25(4): 696–727.

Malmgren, Carl D. (1999): The Crime of the Sign: Dashiell Hammett's Detective Fiction. *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal* 45(3): 371-384.

Martens, Britta (2011): Dramatic Monologue, Detective Fiction and the Search for Meaning. *Nineteenth-Century Literature* 66(2): 195–218.

Menyhért Anna (2008): *Elmondani az elmondhatatlant: trauma és irodalom*. Budapest: Anonymus: Ráció.

Modiano, Patrick (1980): *Sötét boltok utcája*. Ford. Déva Mária. Budapest: Magvető.

Nora, Pierre (2010): Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. In *Emlékezet és történelem között: válogatott tanulmányok*. Ford. Haas Lídia et al. (Szerk. K. Horváth Zsolt.). Elérhető az interneten: http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm (letöltés: 2013. március 15.).

Orbán Katalin (1995): Mauschwitz avagy a hibrid esztétikája. *Café Babel* (17): 23–32.

Rüsen, Jörn (2004): Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban (Itt elnémul a történelem értelméről szóló beszéd). Ford. Karádi Éva. In *Magyar Lettre Internationale* (54). Elérhető az interneten: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre54/rusen.htm> (letöltés: 2014. március 15)

S. Nagy Katalin (2008): A második generáció, 1946–1966. In *Hankiss 8van? : találjuk ki...! : tanulmányok Hankiss Elemér tiszteletére*. Miskolc: Ferenc (szerk.). Szombathely: Savaria University Press, 244–248.

Spanos, William V. (1972): The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination. *boundary 2* 1(1): 147–168.

Spiegelman, Art (2005): *A teljes Maus: Egy túlélő története*. Ford. Feig András. Budapest: Ulpius-ház.

Todorov, Tzvetan ([1966] 1972): The Typology of Detective Fiction. In *The Poetics of Prose*. Oxford: Blackwell, 42–52.

Van Alphen, Ernst: Szerepjátékok és játékszerek. Ford. Beck András. In *Enigma* (37–38): 39–58.

Vincze Teréz: „A múltat kell megoldani” In *Filmvilág* 2013(6): 16–19.

Vitanza, Victor J. (1997): *Negation, Subjectivity, and The History of Rhetoric*. Albany: State University of New York.

White, Hayden ([1996] 2003): A modern esemény. Ford. Scheibner Tamás. In *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*. Kisantal Tamás (szerk.). Budapest: L'Harmattan–Atelier, 265–286.

White, Hayden (1996): The Modernist Event. In *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. Vivian Sobchack (szerk.) New York: Routledge, 18–24.