



KISANTAL TAMÁS

Holokausztirodalom Magyarországon

*Módszertani megjegyzések egy magyar holokausztirodalom-történethez**

Ha a magyar holokausztirodalom történetét szeretnénk megírni, első lépésben számot kell vetnünk néhány elméleti és módszertani kérdéssel. Tulajdonképpen az előző mondat első részének minden szava problémát rejt (talán a „ha” kivételével), vagy legalábbis problematizálható. A névelő, valaminek „a” történetét megírni eleve olyan, mára már kissé elkoptott kétségeket szül, amelyekről nyugaton főként az 1980–1990-es években, itthon pedig nagyjából egy évtizeddel később folytak le nagy viták: létezik-e „a” (végső, tökéletes, lezárt) történet, vagy csak történetek sokaságáról beszélhetünk? Nem véletlen, hogy az új évezred elején megjelent háromkötetes összefoglaló magyar irodalomtörténeti munka már e tapasztalattal számot vetve a reflexív és óvatos *A magyar irodalom történetei* címet viseli, és a könyv hagyományostól eltérő, alapvetően évszámok és témák köre csoportosuló struktúrájában is igyekszik a lehetséges történetek, megközelítések sokféleségére utalni.¹ E problémát egyelőre ennyiben hagyom (tekintsük végig úgy, hogy az alábbiakban általam vázolt történet nem „a”, hanem „egy” történet), és inkább a következő szavak implikálta módszertani kérdésekre koncentrálok. Van-e magyar holokausztirodalom, amelynek meg lehetne írni a (egy) történetét? Ha van, akkor (egy) története is van – azaz felfűzhető olyan narratívára, amelynek megtalálhatjuk a kezdőpontját, és egyes elemei egymásból következnek? Mennyiben specifikusan magyar az ilyen típusú irodalom, azaz mennyire lehet más országok holokausztirodalmával összekapcsolni, illetve összefüggésbe hozni a (egy) magyar irodalom irányzataival, alakulástörténetével (alakulástörténeteivel)? Alkalmazható-e egyáltalán a magyar fejleményekre a holokausztirodalom kifejezés, amely egy viszonylag későn, nyugaton keletkezett terminus? Az alábbiakban néhány elméleti téma és egy esettanulmány rövid ismertetésén keresztül igyekszem e kérdések némelyikére felelni, vagy legalábbis a problémákat alaposabban körüljárni.

E tanulmány a holokauszt magyarországi irodalmi ábrázolásait vizsgáló könyv készítése során felmerült metodológiai problémákra reflektál. Témája tehát első pillantásra csak mellékesen kapcsolódik a historiográfia tárgyához, mivel egy szűkebb, irodalomtörténeti problémára fókuszál. Azonban úgy vélem, mivel manapság több tanulmány is kimutatta az irodalomtörténet-írás és a modern historiográfia problémáinak párhuzamait,² valamint több történész is reflektált a holokauszt kutatásának olyan dimenzióira, amelyek alapvető-

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ *A magyar irodalom történetei*. Főszerk. Szegedy-Maszák Mihály. Budapest, 2007.

² Lásd például: Szegedy-Maszák Mihály: *Irodalomtörténeti elképzelések a New Literary History című folyóiratban*. In: *Az irodalomtörténet esélye*. Irodalomelméleti tanulmányok. Szerk. Veres András. Budapest, 2004. 215–231.; Szegedy-Maszák Mihály: *Kulcsszavak az irodalomtörténet-írásban*. *Literatura*, 29. évf. (2003) 3. sz. 235–245.

en a művészeti szférát érintik (a fikcionalitás kérdéseire, az ábrázolás etikai és ideológiai dimenzióira stb.),³ így talán egy alapvetően *ábrázolástörténettel* foglalkozó tanulmány historiográfiai jelentősége is legitimálható.

A holokausztirodalom összehasonlíthatósága

Az „összehasonlíthatóság” terminus ebben a kontextusban talán megtévesztő lehet, ugyanis a holokausztdiskurzusban általában magának az eseménynek az „egyediségét”, más történelmi eseményekkel való összevethetőségét jelöli, és e kérdéshez még a holokausztirodalom sajátosságai, más irodalmi jelenségekkel való összekapcsolhatósága (vagy annak problematikussága) is járulhat. A fogalom használata itt nem ezekre a problémákra utal, hanem egy másik, specifikusabb kérdéskörre, az irodalmi komparatív szempont érvényesíthetőségére vonatkozik. Ez több szinten is vizsgálható: egyfelől a nemzetközi összehasonlítás legitimitására, másfelől pedig a hazai irodalmi fejleményekkel való összevetés nehézségeire is rámutathat. Az előbbi probléma látszólag egyszerűbbnek tűnhet, illetve első pillantásra a komparatív irodalomtörténet-írás kérdésköréhez kapcsolható. Ám speciálisabb a helyzet, mivel a holokauszt művészi és irodalmi ábrázolásaival kapcsolatban általában már eleve egy nemzetközi diskurzus és kánon érvényesül. Beszélhetünk (és gyakran beszélünk) ugyan például német, francia, angolszász stb. holokausztirodalmakról, de sokkal gyakrabban használatos az egyes szám: azaz általában a holokausztirodalom kerül szóba. Ugyanúgy nemzetközi és nemzetek feletti globális irodalmi tendenciáról van szó, ahogy maga a tárgyául szolgáló esemény globális, a nemzeti, nyelvi, adott kulturális kereteken átívelő volt. Emiatt a nemzetközi szakirodalom, bár nem feltétlenül tekint el a közvetlen nyelvi, kulturális kontextusok fontosságának hangsúlyozásától, mégis egyfajta nagyobb, a nemzeti kereteken átívelő, a lokális környezet tendenciáit felülíró jelleget lát a holokausztot tematizáló művek korpuszában, vagy lát abba bele.

Viszonylag pontosan behatárolható az 1970-es évek végére kialakult kánon, amelybe olyan szerzők tartoznak, mint Elie Wiesel, Primo Levi, Jorge Semprun, Tadeusz Borowski, Jerzy Kosinski, Jan Améry, Anne Frank, Sylvia Plath, Paul Celan vagy Nelly Sachs. A lista természetesen nem teljes, inkább jelzésértékű: francia, olasz, spanyol, lengyel, német, holland, angol nyelvű szövegeket egyaránt tartalmaz, túlélők memoárszerű beszámolóit ugyanúgy megtalálhatók benne, mint naplók, esszék, költemények. A szakirodalom is e sokféleség felől vizsgálja a témát. Például az angolszász holokausztirodalom-történetének egy viszonylag korai, klasszikus szövegét, Alvin H. Rosenfeld eredetileg 1980-as (magyarul három évtizeddel később megjelent) *Kettős halál* című művét megnézve szembevetődik a kötet kánonképző szándéka. A könyv teoretikus fejezeteiben a szerző megfogalmazza e kánon egyes természetének legfőbb indokát: véleménye szerint a holokausztirodalom annyiban sajátos, amennyiben maga az esemény is az volt. Ahogy a holokauszt törést képez, és újraírja a kultúráról, a történelemről és az emberről korábban gondoltakat, úgy a téma irodalma is e kulturális tapasztalatot, valamint a korábbi hagyományra épülő irodalmi nyelv önfelszámolását közvetíti. Ahogy a szerző egy helyütt fogalmaz: „...a holokausztirodalom voltaképpen nem más, mint nyelv a súlyos elapadás és hanyatlás állapotában, ugyanakkor mégis képes hatalmas igazságok kifejezésére – ha semmi másra nem, akkor azoknak az igazságoknak a kifejezésére, amelyek magának az életnek az elapadó és hanyatló állapotát tükröz-

³ Vö. Hilberg, Raul: *I Was Not There*. In: *Writing and the Holocaust*. Ed. Lang, Berel. New York – London, 1988. 17–25.; Ginzburg, Carlo: „Unus testis”. *A zsidók kiirtása és a valóság elve*. In: uő: *Nyomok, bizonyítékok, mikrotörténelem*. Budapest, 2010. 273–291.

zik.”⁴ Az amerikai kutató ezen irodalomszemlélet alapján elemzi az általa legfontosabbnak tartott műveket: Wieselt, Levit, Kosinskit, Celant; és e kritériumrendszer felől mutatja be a szerinte rossz reprezentációkat: Rolf Hochhuth, Peter Weiss vagy William Styron bizonyos műveit.

Jelen pillanatban nem az a legfőbb kérdés, hogy Rosenfeldnek igaza van-e a holokausztirodalom alapvető természetével kapcsolatban, és állításának történetfilozófiai előfeltevéseit sem célozom feltárni.⁵ Inkább a könyv kánonalkotó törekvése és ennek különleges természete érdekes: e kánon nemzeti, nyelvi és elsődleges kontextuális szempontokat kevésbé (szinte egyáltalán nem) vesz figyelembe, összeállításának legfőbb kritériuma az, hogy az adott mű mennyire képes irodalmi nyelvvé tenni a holokauszt tapasztalatát (pontosabban miként jeleníti meg önmagában e nyelvívététel lehetetlenségét). Vagyis a fent emlegetett holokausztirodalmi kánon szerzőinek nyelvi-kulturális háttérével jóval fontosabb a közös élmény, illetve e tapasztalat kifejezésének intenciója. A holokausztirodalom ezen előfeltevés szerint lényegében összefüggésbe hozható az esemény unikalitásával: olyan történelmi tapasztalat, amely egyfajta irodalomfeletti (vagy alatti, de mindenképpen a hagyományostól eltérő) ábrázolásmódot kíván. Emiatt pedig az adott reprezentációt nem annyira saját (történelmi, műfaji, kulturális) kontextusa, sokkal inkább a tárgyához képest felvett pozíciója határozza meg.

Tehát a holokausztirodalom diskurzusa és kánonja kialakulásától fogva nemzetközi, és később is az marad. A holokausztirodalom történetében (vagy legalábbis a viszonylag bevett narratívában) valamikor az 1980-as évek közepétől figyelhető meg erőteljesebb változás, ami szintén globális tendenciaként mutatkozik meg. Ekkortól kezdve látnak napvilágot azok a szövegek, amelyek a korábbi kánon kialakulásához képest, sokszor azzal ellentétben, a szabályokat megszegve ábrázolják a múlt eseményeit és emlékezetüket. Ezzel párhuzamosan maga a kánon is átrendeződik: a hitelesség problémája miatt félig-meddig kicsúszik Kosinski műve, ahogy ugyane miatt okoztak botrányt Helen Demienko (valódi nevén Helen Dale) *The Hand that Signed the Paper* (1993) és Benjamin (Bruno Dössekker) *Bruchstücke* (1995) című munkái is. A korszak és a változás talán legparadigmatikusabb példája Art Spiegelmann híres albuma, a *Maus* (1986; 1991), amely egyszerre testesített meg bizonyos átalakulásokat és járult hozzá a kánon bővüléséhez, illetve átformálódásához: képregényes formája és a másodgenerációs túlélői tapasztalatot problematizáló tartalma bizonyára egyszerre járult hozzá hatalmas sikeréhez.

Nem akarom az utóbbi két évtized holokausztirodalmát és -kánonját röviden felvázolni, hiszen ez még formálódóban van. Valószínűleg kijelölhető lenne néhány sarkalatos, gyakran visszatérő téma, szemléletmód – az 1990-es évektől kezdődő egyre erőteljesebb popularizálódás, a Marianne Hirsch által utóemlékezetnek (*postmemory*) nevezett jelenség gyakori tematizálása és poétizálása,⁶ az áldozatok mellett az elkövetők, illetve a kívülállók előtérbe kerülése stb. – és olyan jelentősnek tekinthető szerző (Marin Amis, W. G. Sebald, Jo-

⁴ Rosenfeld, Alvin H.: *Kettős halál. Elmékedések a holokausztirodalomról*. Ford. Peremiczky Szilvia. Budapest, 2010. 65.

⁵ Rosenfeld könyvének magyarországi megjelenése kapcsán írt kritikámban igyekeztem a mű szélesebb kontextusát bemutatni, bizonyos előfeltevéseire rávilágítani. Vö. Kisantal Tamás: *Kimondani a kimondhatatlant*. Jelenkor, 54. évf. (2011) 3. sz. 345–351.

⁶ Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory*. Poetics Today, vol. 29. (2008) No. 1. 103–128. Fontos megjegyezni, hogy Hirsch már az 1990-es években az utóemlékezet fogalma segítségével elemezte Spiegelman *Maus*-át. Vö. Hirsch, Marianne: *Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory*. Discourse, vol. 15. (1992–93) No. 2. 3–29.

nathan Safran Foer, Laurent Binet stb.) is, akik, amelyek az utóbbi évtizedek holokausztirodalmát alapvetően meghatározzák. Az mindenesetre biztosnak látszik, hogy az utóbbi két és fél évtized gyökeresen formálta át a holokausztirodalmat, nagyban kibővítette, és a korábbi kánont is átalakította.

Tisztában vagyok a fenti irodalomtörténeti narratíva elnagyoltságával, és hogy ez is csupán *egy* holokausztirodalom-történet. Nyilván más tendenciákat is ki lehetne emelni, másfajta kánont és alakulástörténetet is fel lehetne vázolni. De a fenti eszmefuttatásból látható, a holokausztirodalom alapvetően *nemzetközi*, megítélésében, kritikájában sokkal erőteljesebb ez a transznacionális attitűd, mint a szövegek közvetlen, saját kulturális kontextusukhoz képest történő vizsgálata. Tanulságos ebből a szempontból például egy 2002-es, a holokausztirodalomról készített angolszász kézikönyvet, az *Encyclopedia of Holocaust Literature* című munkát megnézni. E kötetben majdnem húsz nemzet képviselői kaptak önálló szócikket, és a könyv igen lazán kezeli a nemzetiség kérdését. A kötet végén lévő egyik függelékben a szerkesztők országok szerint is kigyűjtötték a szereplő holokausztszerzőket, és a listán végigtekintve érheti néhány meglepetés az olvasót. A gyűjtés alapja ugyanis nem a nyelv, nem is egy adott nemzethez tartozás, hanem az, hogy melyik országban született az illető. Például Elie Wiesel a magyarok közt szerepel, holott bár Máramaroszigeten látta meg a napvilágot (amely egyébként Wiesel születésének évében, 1929-ben már – vagy még – Romániához tartozott), de 1945 után nem sokkal emigrált, műveit pedig sokféle nyelven írta: főként franciául, jiddisül és angolul – magyarul egyetlenegy sem, sőt maga Wiesel is többször hangoztatta, hogy nincs magyar identitása. Ezenkívül a lista szerint magyar író még Szenes Hanna, aki 1939-ben kivándorolt Palesztinába (bár kétségkívül kapcsolódik országunk történetéhez, hiszen 1944-ben a brit hadsereg ejtőernyőseként megpróbált hazatérni, de a határon letartóztatták, és Budapesten börtönözték be, majd itt kínozták meg és végezték ki). Szenes Hanna verseit magyarul, illetve héberül írta, ám igen csak kérdéses, hogy költészete mennyiben kapcsolható a holokausztirodalomhoz (persze e kérdést, mondjuk, Anne Frankkal kapcsolatban is feltehetnénk). A nem túl hosszú listában két olyan szerző szerepel csupán, akik a magyar holokausztirodalmi kánonnak is részei: Nyiszli Miklós és Radnóti Miklós. Tanulságos, hogy Kertész Imréről nem esik szó – a kötet anyagának lezárása nyilván megelőzte a Nobel-díj kihirdetését, és a magyar író ekkor még nem volt széles körben ismert az angolszász diskurzusban.⁷

A holokausztszövegek működése, kánonjuk és értelmezéstörténetük nem különíthető el a holokauszt elméleti diskurzusának különböző irányzataitól, fejleményeitől – amely pedig nem választható le az utóbbi fél évszázad legfőbb humán- és társadalomtudományos tendenciáitól. Mindez azzal a következménnyel is jár, hogy a holokausztirodalom műveinek vizsgálatát legalább annyira (ha nem jobban) meghatározza a téma saját kánonja és teoretikus kerete, mint a konkrét nemzeti, kulturális irodalomtörténeti kontextus. Bizonyára ugyanúgy problematizálható például Primo Levi helye a huszadik század második felének olasz prózairodalmában, mint ahogy vizsgálhatjuk, mondjuk, Elie Wieselt a kortárs francia (esetleg jiddis, netán amerikai) irodalom keretében. Sok kutató meg is teszi, ám az is kétségtelen, hogy a holokauszttal foglalkozó művek esetében nehéz lenne kihagyni a nemzetközi kitekintést és a saját kánonhoz képest történő összehasonlítást.

Ha a holokauszt magyar ábrázolásának történetét próbáljuk megírni, felmerülhet tehát a kérdés, hogy milyen kontextusokat kell figyelembe vennünk a téma kutatásakor. Megtehetjük-e azt, hogy a nemzetközi kánon és a holokauszt művészi ábrázolásának elmélete fe-

⁷ *Encyclopedia of Holocaust Literature*. Eds. Patterson, David – Berger, Alan L. – Cargas, Sarita. London, 2002. 227.

lől vizsgáljuk a magyar fejleményeket, és fő mércénkül az ottani kritériumok és művek szolgálnak? Az ilyen megközelítés legfőbb problémája az, hogy e művek jelentős része sokáig nem jelent meg magyarul, illetve rapszodikus sorrendben láttak napvilágot. Semprun *A nagy utazás* című könyvét például már alig egy évvel francia publikálása után, 1964-ben lefordították magyarra, Borowskitól 1971-ben jelent meg novelláskötet, Anne Frank naplója 1958-tól hozzáférhető itthon. Wiesel *Éjszakája* azonban csak 1990-től, Primo Levi memoárja pedig 1994-től olvasható magyarul. Spiegelman *Maus*ának első kötete igen hamar, 1990-ben megjelent, de szinte teljesen visszhangtalan maradt, a mű hazai érdemi recepciója az 1990-es évek közepén kezdődött, a teljes képregény megjelenésére pedig 2005-ig kellett várni. Megjelenések ideje sok szempontból magáról a magyar történeletről is árulkodik: nem véletlen, hogy a baloldali szemléletmódú, ellenálló Semprun és a különösebb zsidó identitással nem rendelkező Anne Frank viszonylag problémátlanul beilleszkedhetett a magyar könyvkiadásba és a hivatalos holokauszt-narratívába, míg az amerikai politikában befolyásos szerepet játszó Wiesel műve (amely ráadásul kedvezőtlen színben tünteti fel a korabeli magyar csendőroket) érthető módon nem jelenhetett meg a rendszerváltás előtt. Sőt a hazai szövegek némelyikének recepciója (és hozzáférhetősége) is meglehetősen szórványos: Szép Ernő *Emberszag* című könyve például 1945-ben megjelent ugyan, második kiadására azonban csak 1984-ben került sor (valódi recepciója pedig szintén inkább a 2000-es évekre tehető) – hogy Kertész remekművének megkésett fogadtatásáról ne is beszéljünk. Bizonyos esetekben egy magyar holokausztmű külföldön nagyobb karriert futott be, mint itthon: például Nyiszli Miklós Auschwitz-beszámolójából (*Dr. Mengele boncoló-orvosa voltam*, 1946) már 1951-ben részleteket közölt Jean-Paul Sartre lapja, a *Les Temps Modernes*, a teljes szöveg pedig 1960-ban megjelent angolul, amit a következő évben a francia fordítás is követett.

Persze lehetne érvelni amellett, hogy nemzetközi kánon kiemelt művei esetében sem feltétlenül kell figyelembe vennünk az esetleges egymásra hatást, hanem a fő mércénkül az ábrázolt eseményhez való viszony és a megjelenítés művészi értéke kínálgzik. Kérdés azonban, hogy ez esetben nem válik-e a vizsgálódás történetietlenné, mivel esztétikai, kritikai elemzés lesz irodalomtörténet-írás helyett. A probléma alaposabb körülménye végett egy témánk szempontjából központi kérdést kell megvizsgálnunk, méghozzá azt, hogy a magyar holokauszt irodalmi ábrázolásainak eddigi recepciója mennyiben azonosítható Kertész Imre recepciójával. A következő alfejezetben azt szeretném bemutatni, hogy a téma eddigi vizsgálatát alapvetően meghatározta Kertész művészete, és eddig jórészt a *Sorstalanság* recepciójában működött elöfeltevések és kritériumok felől vizsgáltak más műveket is.

Kertész Imre és a magyar holokausztirodalomtörténet-írás

Nem szorul különösebb indoklásra, hogy a magyar holokausztot ábrázoló irodalmi munkák közül miért számít alapvetőnek Kertész életműve és ezen belül a *Sorstalanság*. Kétségtől jórészt a 2002-es Nobel-díj hatására Kertész lett a magyar holokausztíró, a *Sorstalanság* pedig az a regény, amit a fiatalabb generációk már közép- (sőt időnként általános) iskolás korukban elolvasnak (vagy kellene nekik). Bár nem mondható egyértelműen, hogy a szerző korábban ne lett volna a magyar irodalmi kánon része, a 2000-es évektől recepciója érhetően ugrásszerűen megnőtt: már a Nobel-díj odaítélését követően rövid időn belül két mo-

nográfia és egy tanulmánykötet is megjelent róla,⁸ amelyeket a következő esztendőktől igen sok cikk, tanulmány és könyv követett.

Némiképp csalóka azonban e kronológia, hisz azt az érzetet keltheti (és azt a mítoszt erősíti), mintha Kertész korábban ismeretlen szerző lett volna, és e tanulmányok gyors megjelentetése a Nobel-díj utáni adósságtörlesztésként funkcionálna. Mindhárom fent említett, Kertész munkásságáról szóló kötet már félig-meddig kész volt, amikor a díjat odaítélték, a magyar író hirtelen világhíre inkább csak kedvező apropót és publicitást biztosított a megjelentetésükhöz. E könyvek és a díj szinkronicitása tekinthető szerencsés véletlennek is, ám tovább is mehetünk, hiszen valószínűleg az már kevésbé esetleges, hogy bár a kötetek szerzőinek szemléletmódja nem teljesen rokon, de bizonyos metodológiai jegyek, elemzési perspektívák hasonlóak. Számos ekkoriban íródott szövegen megfigyelhetők ugyanis azok a hazai diskurzusba a 2000-es évek elején begyűrűzött narratológiai, történelemelméleti szemléletmódok, amelyeket a szerzők a holokauszt ábrázolására alkalmaztak. Az 1990-es évek végétől jelentek meg magyarul azok az alapszövegek, amelyek a történelmi események ábrázolásának nyelvi, narratív dimenzióit vizsgálták, és a különböző (történelmi, irodalmi) megjelenítések hasonló dimenzióira helyezték a hangsúlyt. Nyugaton a történelemelméleti irányzatoknak az 1990-es évek elején éppen a holokauszt kapcsán kellett számot vetniük bizonyos előfeltevéseikkel, valamint jórészt ezen intellektuális tendenciák hatására ekkoriban számos olyan szöveg született, amely a holokauszt eseményét és ábrázolásait ilyen szemszögből vizsgálta. Hayden White nevezetes, a holokauszt cselekményesíthetőségét középpontba állító szövege 1997-ben White első (és mindmáig egyetlen) magyar nyelvű tanulmánykötetében is olvasható. Tanulságos, hogy pár évvel korábban, 1995-ben már megjelent egy, a témát ebből a szempontból vizsgáló magyar könyv, Braun Róbert műve, amely azonban talán némiképp „korán érkezett”: ha nem is maradt visszhangtalan, de a történelemelméleti perspektíva, illetve a poétikai nézőpont történelmi szövegekre (és eseményekre) való alkalmazása csak pár évvel később vált a hazai elméleti diskurzus részévé.⁹ Vagyis az ekkoriban meghonosodott elméleti nézőpontok olyan eszközkészletet kínáltak Kertész elemzésére, amely meghatározta a magyar író műveinek olvasását. Később, a szerzőnek a nemzetközi holokausztirodalomban való kanonizálását követően, Kertész életművének „erős” olvasatai hatására pedig a róla tett megállapítások gyakran más hazai holokausztiszövegekre is visszaolvasódtak.

Szirák Péter például Kertész-monográfiájában a *Sorstalanságot* elemző nagyfejezet végén hosszan értekezik a mű nemzetközi holokausztdiskurzusban való elhelyezhetőségéről. Fontos, hogy az irodalomtörténész alapvetően az 1990-es évek narratív történetfilozófiai elméletei felől, az ekkor meghonosodott fogalomrendszer bázisát (tény és esemény különbsége, a cselekményesítés konstruktív jellege, a történelem megértésének poétikai dimenziója stb.) használja, s e diskurzusban gyakran említésre kerülő példákat (*Maus*, Benigni filmje és a holokauszt humoros ábrázolása stb.) sorol fel.¹⁰ Különösen érdekes, hogy Szirák milyen magyar nyelvű holokausztművel hasonlítja össze a *Sorstalanságot*. Egy évvel Kertész regénye előtt jelent meg Ember Mária elsősorban történelmi figyelmet felkeltő, de az irodalomtörténeti kánonban sokáig alig ismert munkája, a *Hajtűkanyar*. Mint Szirák kifejti, Ember könyve annyiban mindenképpen rokonítható Kertészével, hogy nem követi a szocia-

⁸ *Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről*. Szerk. Scheibner Tamás – Szűcs Zoltán Gábor. Budapest, 2002.; Szirák Péter: *Kertész Imre*. Budapest, 2003.; Vári György: *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég*. Budapest, 2003.

⁹ Braun Róbert: *Holocaust, elbeszélés, történelem*. Budapest, 1995.

¹⁰ Szirák: *Kertész Imre*, 59–77.

lista időszakban bevett „ellenálló-antifasiszta” holokausztbeszéd normáit. A zsidóságról ekkoriban szinte egyáltalán nem, a holokausztról pedig csupán olyan metanarratíva kontextusában lehetett beszélni, amely a náciizmus ellen (és tágabban a kapitalizmussal szemben) folytatott harc egyik elemévé tette a holokausztot. Mint Szirák megállapítja, Ember könyve ki tudott lépni ebből a beszédmódból, amennyiben a magyar történelem kontextusába helyezi a zsidóüldözést, ám dokumentarizmusa, objektivitásra törekvése révén valamiféle történetírói attitűddel felruházva érteni és megértetni kívánja az eseményeket, míg Kertész azok alapvető megérthetlenségével szembesít.¹¹

Az Ember művével való összekapcsolás azért szemléletes, mert egyfelől valamiféle kortünetről árulkodik, amennyiben mindkét mű nagyjából egy időben tudott kilépni egy uralkodó diskurzusból. Másfelől azonban Ember egyfajta dokumentarista szándéktól vezetettve még hisz a történetek közvetíthetőségében és megérthetőségében, tény és fikció interakciója által nála bepillantást nyerhetünk a holokauszt magyarországi mechanizmusába – vagy legalábbis e betekintés illúzióját közvetíti a regény, amelynek legfőbb poétikai megoldása az, hogy a történetet időnként különböző dokumentumok közlése szakítja meg, ezzel mintegy a történeti diskurzusba helyezve át a fikcionális szöveget. Vagyis az összehasonlítás itt Kertész felől való olvasást is jelent: Ember Mária regénye kontextuális párhuzamot kínál, ám Szirák inkább afféle „kontrasztanyagként” használja, hogy rajta keresztül világítson rá a *Sorstalanság* holokausztábrázolásának koncepciójára.

A Kertésszel és a *Sorstalansággal* foglalkozó elemzések gyakorta használják ezt a világes és holokausztirodalmi perspektívát, ahogy a nyolcvanas és kilencvenes évek narratív elméleteit, a holokauszttal foglalkozó nagy hatású teoretikus műveket is. Vári György például White és Ankersmit munkáit idézi, Menyhért Anna a szélesebb kontextusról értekezve Benignit, a *Maust*, Zbigniew Libera Lego-installációját, Böhm Gábor szintén Benignit és a cselekményesítés koncepcióját (illetve annak gyökereként és a *Sorstalanság* filozófiai párhuzamaként Nietzsche bölcséletét).¹² E szemléletmód a korábbi művek elemzésénél is érvényesül. Az 1945 után közvetlenül megjelent szövegek közül általában kettőt szokás kiemelni, részint irodalmi értékük, részben pedig szerzőik ismertsége miatt: Szép Ernő *Emberszag* (1945), illetve Zsolt Béla: *Kilenc koffer* (folyóiratban 1946–1947, kötetben 1981) című művét. Kálmán C. György *A magyar irodalom története* 1945-ös fejezetében is leginkább e két szerzővel foglalkozik, pontosabban belőlük kiindulva igyekszik szélesebb áttekintést adni a holokauszt magyarországi ábrázolásának esztétikai-poétikai problémáiról. A tanulmány egyik legfőbb kérdése az, hogy milyen irodalmi kritériumok alapján különíthetjük el a holokausztot ábrázoló műveket, melyeket tekinthetünk irodalmilag értékesnek (vagy legalábbis figyelemre méltónak), és melyek bírnak legfeljebb dokumentatív funkcióval. Kálmán C. szerint az elbeszélhetőség problematizálása az egyik olyan jellegzetesség, amely alapján a holokauszt irodalmi feldolgozásai eltérnek a téma korabeli (memoárjellegű, dokumentatív, újságírói stb.) feldolgozásaitól. Ez az önreflexív, a holokauszt ábrázolhatóságát kérdésessé tévő jelleg a holokausztművek egyik legfőbb sajátossága, amely legtisztábban Kertésznél figyelhető meg, de amivel többé-kevésbé Szép és Zsolt művei is számolnak.

¹¹ Szirák: *Kertész Imre*, 71–73.

¹² Vö. Vári György: *Cselekményesítés, történelmi tapasztalat és a fenséges művészete*. In: *Az értelmezés szükségessége*, 119–136. E fejezet teoretikus része egyébként Vári Kertész-monográfiájának néhány lábjegyzetében került át: Vári: *Kertész Imre*, 232–237.; *Menyhért Anna: A kilátástalanság belátása – a belátás kilátástalansága*. *Kertész Imre*: Sorstalanság. In: uő: *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*. Budapest, 2008. 61–101.; *Böhm Gábor: A holokauszt mint esztétikai probléma – Kertész és Nietzsche*. *Literatura*, 38. évf. (2012) 4. sz. 419–427.

A másik fő sajátosság pedig az elbeszélői hang modalitása: Szép Ernőnél az a különös naivitás, amely erőteljes feszültségben áll mind a szituációval, mind pedig a narrátornál többlettudással rendelkező olvasói elvárásokkal, Zsolt Bélánál pedig épp ellenkezőleg, a főszereplő-narrátor egy későbbi pozícióból a teljes tudás illúzióját kelti, ám ezt nem álcázott realizmus, hanem nagyon tudatosan megszerkesztett kompozíció nevében teszi. Az összehasonlítási pont (és a poétikailag legjobb megoldás) itt is Kertész lesz, s Kálmán C. szerint a három mű jól összekapcsolható, amennyiben „Kertész hangját Szép Ernőé prefigurálja: ha a két elbeszélés hasonlít valamiben egymásra, akkor az az értetlenség, a nemtudás, vagy nagyon szűk (mesterségesen leszűkített) tudás hangja, amely egykedvűséggel és beletörődéssel veszi tudomásul a körülötte lévő világot [...] Zsolt nézőpontját viszont annyiban idézi fel a *Sorstalanság*é, hogy az elbeszélői szubjektum [bizonyos pontokon] maga is kérdésessé válik, integritása, önazonossága, állandósága problematikus”.¹³

Hangsúlyoznám, hogy nem azért idéztem e szerzőket, mert módszerüket, a holokausztirodalom Kertész felőli olvasását hibásnak vagy terméketlennek tartanám. Inkább azt gondolom, hogy ezen nézőpontok a *holokausztirodalom* fogalma és (nálunk alapvetően a kertészi szemléletmód által meghatározott) utólagos perspektívája felől, annak előfeltevéseit mozgósítva vizsgálják a korábbi évek termését, nagyon sokszor figyelmen kívül hagyva az adott művek saját kontextusát, illetve az ábrázolt téma korabeli felfogását, megítélését. A továbbiakban egy példán, az 1945 után megjelent szövegek befogadásának vizsgálatán keresztül próbálok egy kontextualistább elemzési metódus mellett érvelni.

Holokausztirodalom kontra élményirodalom

Ha az 1945 utáni évek könyvtermésén végigtekintünk, könnyű megcáfolni azt a korábban is említett vélekedést, miszerint a magyar társadalomban sokáig elhallgatott, csak bizonyos körülmények során és szabályok alapján említhető téma lett volna a náci korszak atrocitásai vagy a zsidóüldözés. Csupán mennyiségi adatokat tekintve sokkal inkább az ellenkezője látszik, legalábbis az első pár évben: a kérdéskör ekkor még nemhogy tabunak nem számított, hanem egyenesen könyvkiadási dömping jellemezte a korszakot. 1945 után néhány éven keresztül kifejezetten nagy számban láttak napvilágot a közelmúltról, a háborús tapasztalatokról, az egyéni szenvedésekről és az országot ért sorscsapásokról szóló művek. A megjelent szövegek mennyiségi arányát jól mutatja Geyer Arthúr 1958-ban kiadott, a zsidóüldözésről szóló szövegeket összegyűjtő bibliográfiája, amely több mint kétszáz tételt tartalmaz az 1945 és 1948 közötti időszakból.¹⁴

A műfajok és témák különbözősége mellett a szerzők kulturális és társadalmi pozíciója is erősen eltérő. Pár neves író megírta a maga beszámolóját, amelyek gyakran kanonizálódtak is (legalábbis a többihez képest): ilyen Déry Tibor *Alvilági játékok* című novellafüzére vagy Nagy Lajos *Pincenaplója*, Darvas József történeti-szociográfiai munkája, a *Város az ingoványon*, Tersánszky Józsi Jenőnek néhány évvel későbbi, az ostrom idején játszódó fikciós művei (*III. Bandika a vészben* [1947]; *Egy kézikocsi története* [1949]). Ide sorolhatók Szép Ernő és Zsolt Béla korábban említett könyvei is, bár azok recepciója, ahogy már szó volt róla, jóval későbbi. E művek ismertségének fő oka a szerzők irodalomtörténeti kánonbeli helyzete, bár ez sem jelent feltétlenül garanciát, hiszen Déry ekkor keletkezett

¹³ Kálmán C. György: *A túlélés poétikai problémái*. In: *A magyar irodalom története*. 3. köt. 418–427.

¹⁴ Geyer Arthúr: *A magyarországi fasizmus zsidóüldözésének bibliográfiája 1945–1958*. Budapest, 1958.

drámája, *A tanúk* (1945) sokáig szinte ismeretlen maradt, ahogy például a *III. Bandika* sem tartozik Tersánszky leghíresebb szövegei közé. Számos újságíró és politikus memoárja is napvilágot látott, amelyekben jórészt összekapcsolódott a szenvedések bemutatása és az ellenálló szerep hangsúlyozása. A szerzők többsége ugyanis nem származása, hanem közéleti tevékenysége miatt került lágerbe – ilyenek például Parragi György, Millok Sándor és Buchinger Manó Mauthausen-beszámolóí vagy *A toll mártírjai* című gyűjteményes kötet bizonyos szövegei. Rajtuk kívül pedig rengeteg olyan szerző van, akik sohasem tartoztak az irodalmi vagy a közéleti kánonhoz, munkájuk erősen személyes – a korban pedig sokszor inkább amatőr próbálkozásokként emlékeztek meg róluk. Persze ezek eltűnése sem feltétlenül törvényszerű és a szerzőnek az irodalmi mezőn kívüli pozíciójából adódó logikus tény, hiszen, mint láttuk, Nyiszli Miklós például félig-meddig kanonizálódni tudott (igaz, főként külföldön és részben az elbeszélő különleges foglalkozásának köszönhetően).

A korai művek szinte teljes negligálása nem magyar sajtóság. Az utóbbi években többek között David Cesarani kutatásai mutattak rá, hogy a holokauszt irodalmával foglalkozó nemzetközi munkák jórészt tudomást sem vettek a háború után közvetlenül megjelent anyagokról, azt az utólagos narratívát alakítva ki, amely szerint az első éveket (esetleg évtizedeket) alapvetően a csend jellemezte volna, mivel a traumatizált túlélők a felejtésbe menekültek, a különböző országok pedig eltérő társadalmi és politikai okokból ugyan, de egyaránt a történetek szőnyeg alá söprését szorgalmazták. Az angol történész szerint a holokausztdiskurzus kialakulása tényleg későbbi fejlemény, de ez nem jelenti azt, hogy az első időszakban ne születtek volna nagy számban az eseményeket megörökítő munkák. Cesarani a „hallgatás mítoszának” nevezi e később kialakított narratívát, amelynek létrejöttében számos ok játszott közre: történetírói-tudománypolitikai belharcok, konkrét politikai tényezők, utólagos „erős” értelmezések megjelenése stb. Sőt, Cesarani a legfontosabb oknak éppen azt tartja, hogy a korai időszakban túl sok ilyen munka látott napvilágot. Ezek kegyetlen, sokszor indulatos hangnemben mutatták be a háború alatti szenvedéseket, így a brit kutató szerint a közönség egy idő után „megcsömörlött”: a rettenetes közelmúlttal foglalkozó műveket már nem tudta befogadni, igénye is egyre kevésbé mutatkozott rá.¹⁵ Bár a történész ezt nem említi, de bizonyára szerepe volt annak is a hallgatás mítoszának létrejöttében, hogy a holokausztdiskurzus egyik fontos kezdeti irányvonala alapvetően angolszász orientáltságú, a megkésett recepció pedig jellegzetesen az amerikai és az angol diskurzusra jellemző.¹⁶

A Magyarországon kiadott szövegek egységes tárgyalása azért is nehéz feladat, mert szinte minden szempontból rendkívül vegyes munkákról van szó. A műfajilag sokszínű termék közt találhatók memoárok, élménybeszámolók, riportkötetek, történelmi munkák, kultúr- és politikatörténeti könyvek, forráskiadások, szociográfiai esszék, novellagyűjtemények, drámák, illetve néhány regény is. A témák is változatosak, hiszen nem könnyű például a koncentrációs táborbeli beszámolókat összevetni a munkaszolgálatos élményeket leíró könyvekkel, de még nehezebb ezekkel összemérni az 1944 márciusa utáni magyar esemé-

¹⁵ Cesarani, David: *A „hallgatás mítoszának” megkérdőjelezése. Háború utáni reakciók az európai zsidóság pusztulására*. Ford. Gyuris Kata. In: *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezet-története*. Szerk. Szász Anna Lujza – Zombory Máté. Budapest, 2014. 261–287. (itt: 282–283.)

¹⁶ Az amerikai (elsősorban) nem szakmabeli, inkább közéleti holokausztrecepcióról bővebben: Mintz, Alan: *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. Seattle, 2001. A korai évek brit helyzetéről és a holokauszt viszonylagos kicsiny publicitásának legfőbb okairól: Holmila, Antero: *Reporting the Holocaust in the British, Swedish, and Finnish Press, 1945–50*. New York, 2011. 21–35.

nyeket, az itthoni zsidóüldözéseket ábrázoló szövegeket vagy a Budapest ostromáról írott különféle megemlékezéseket. Ám elkülöníteni is bajos őket egymástól, hacsak nem szigorúan tematikus alapon akarjuk ezt megtenni, mivel e szövegek a korszakban egymás mellett, nagyjából ugyanazon jelenségcsoport különböző megnyilvánulásaiént léteztek. Jól mutatja ezt például a Müller Károly Könyvkiadó Vállalat nyolckötetes *Magyar Golgota* című, vegyes műfajú könyveket (a riportkötettől – Izsáky Margit *Ország a keresztfán* –, a történeti beszámolókon – Lévai Jenő művei – és memoárokon – többek közt Fóthy János és Vajda Zoltán József kötetei – a regényig – Gyenes István: *Élet a föld alatt*) tartalmazó sorozata, amelyben a sokszínűség mellett valamiféle egységes kiadói koncepció is fellelhető, amennyiben az egyes művek a közös sors, a teljes ország által egyaránt átélt szenvedéssorozat különféle stációit ábrázolják.¹⁷

Történetek már kísérletek a háború befejezte után közvetlenül megjelent művek bemutatására, társadalomtörténeti és historiográfiai vizsgálatukra, osztályozásukra elsősorban Laczó Ferenc és Zombory Máté tollából,¹⁸ illetve érdemes megemlíteni Tibor Szabó Zoltának az erdélyi korai holokauszt emlékezetéről szóló tanulmányát is.¹⁹ Itt azt szeretném megvizsgálni, hogy mi lehetett az oka e művek gyakorlatilag nyomtalan eltűnésének, a kulturális emlékezetből való teljes kirostálódásuknak. Ugyanis már megjelenésük idején is többnyire hűvösen fogadták őket, már viszonylag korán olyan kritikák jelentek meg a szövegekkel kapcsolatban, amelyek nemcsak kanonizálódásukat akadályozták meg, hanem egyenesen megkérdőjelezték kulturális legitimitásukat is.

A korszak kritikájában gyakran botlunk bele az „élményregény”, illetve „élményirodalom” fogalmaiba. A terminusokat nagyjából azokra a szövegekre alkalmazták, amelyeket ma „holokausztirodalom” címszóval illetünk: főként a túlélői memoárok, munkaszolgálatos és deportált beszámolók tartoznak ide.²⁰ Mint az elnevezés is mutatja, e művek önéletrajzi jellegűek, ábrázolásmódjukban a közvetlen tapasztalat a domináns. A legfurcsább az, hogy az „élményirodalom” legtöbbször negatív kategóriaként, problémás irodalmi irányzatok, szemléletmódok összességeként szerepel. Például az *Új Idők* szeptemberi száma egy Barabás Tibor-vezércikkkel indított, amelyben a szerző egyszerre igyekezett meghatározni a korábbi magyar irodalom legfőbb problémáit és a továbblépés lehetőségeit. A baloldali Barabás, aki a következő évben már a *Szabad Nép* kulturális rovatának vezetője és az Írószövetség főtítkára lett, viszonylag kiegyensúlyozott, ebben az időszakban messze nem radikálisnak számító álláspontot képviselt.²¹ A szöveg vége felé, miután felmérte és kritikával illette

¹⁷ A sorozat háttéréről és a művek által képviselt múltrepresentációs stratégiákról bővebben lásd: Zombory Máté: *Magyar Golgota. Politikai közösség és múltrepresentáció 1945 után*. Szociológiai Szemle, 25. évf. (2015) 1. sz. 66–88.

¹⁸ Laczó Ferenc: *Alvilági társasutazások keresztúti állomásai. A háborús évekbeli üldözöttség korai elbeszéléseiről*. Betekintő, 8. évf. (2014) 3. sz. http://www.betekinto.hu/sites/default/files/2014_3_lacz0.pdf (letöltve: 2016. aug. 30.); Laczó Ferenc: *A holokauszt feldolgozásának első hulláma – és ami belőle következik*. Élet és Irodalom, 59. évf. (2015) 1–2 sz. 17.; Zombory: *Magyar Golgota*, id. mű.

¹⁹ Tibor Szabó Zoltán: *A holokauszt emlékezet korai erdélyi alkotásai*. In: a Bevésett nevek című konferencia anyaga: http://emlekhely.btk.elte.hu/wp-content/uploads/2015/11/ELTE_BEVESETT_NEVEK_Konferenciakotet_12_176-193_Tibori_Szabo_Zoltan.zip (letöltve: 2016. aug. 30.)

²⁰ Egy 1948-as könyvészeti kiadvány egy francia bibliográfia összeállítására felsorolja, mik tartoznak az élményirodalom körébe: „hadifogoly, deportált, résistance stb., továbbá ilyenmű illusztrált könyvek, mint például Budapest ostromát bemutató művek”. Vö.: *Corvina*, 1948. április 16. 5.

²¹ Vö. Scheibner Tamás: *A magyar irodalom szovjetizálása. A szocialista realista kritika és intézményei 1945–1953*. Budapest, 2014. 106.

a kortárs irodalmi irányzatokat, a szerző így írt: „Előttünk áll az egész magyar mult s az utolsó, szomorú harminc év. S előttünk a demokrácia jövője. Nem élményirodalomra gondolok. Az az író, aki élményregényt ír, csak a saját sebeit gyógyítja, csak a saját multját vallja meg. Az igazi írónak egy nép sebeit kell begyógyítania.”²² A *Szabad Szó* hasábjain a parasztpárti, kriptokommunista Darvas József a terminus említése nélkül, de egyértelműen e szövegkorpuszra vonatkozóan a következőket írta: „Nap mint nap kettesével-hármasával kapok könyveket ebben a papírszük világban: egyik a deportálás szörnyűségeit írja le, a másik a munkatáborokét, a harmadik az itthoni borzalmakat, a negyedik... mindegy, hogy mit, – betűmilliók irtózatossá vitustánca rángja körül a közelebbi vagy távolabbi *multat*, mindent és mindenkit elítélve, de a *máról* és a *holnapról* hallgatnak a könyvet írók és nemírők.”²³

Még ennél is radikálisabb a baloldali irodalomkritikus, Czibor János egyik cikkében olvasható vélemény. A szerző a felszabadulás óta megjelent könyveket szemlélve három csoportra osztja az 1945-ös termést: a tudományos, ideológiai művekre (konkrétan nem mondja ki ugyan, de egyértelműen a marxista-leninista szellemű munkákra gondol), a háborús élményirodalomra, valamint a szépirodalomra. Czibor is megjegyzi, hogy a szépirodalom jelenleg kevesebb, de ő ezt nem tartja feltétlenül problémának, mivel némi hurraóptimizmussal azt állítja, hogy azok az írók, akik a múlt rendszerben nem kompromittálódtak, most inkább a konkrét cselekvést választották: „Az írásból tett lett. Forró múzsa a szabadság is, annyira az, hogy toll helyett néha földosztó mércét ad a kézbe”.²⁴ Vagyis a szerző a társadalmi jelentőséggel bíró aktust legmagasabbrendűnek, még a művészi alkotásnál is fontosabbnak tartja. Ezért is lehetséges, hogy szerinte a három kategória közül az első, azaz a tudományos művek megjelentetése a legörvendetesebb, hiszen cselekvő, népnevelő funkciójuk van. Az általa is élményirodalomnak nevezett könyvek nagy számát viszont ellentmondásos jelenségnek tekintette:

„Itt kell aztán rátérnünk a könyvek második csoportjára: a háborús élményirodalom termékeire. Alig jutottunk el oda, hogy ismét működhettek a nyomdagépek, vad burjánzással verték fel a piacot a »deportált-internált«-irodalom remekei, annyira, hogy ma már – a legnagyobb papírhiány idején – mindenképpen hasznosnak látszanék valamiféle korlátozás ebben az irányban.

Igyekezünk azonban megértéssel nézni, mi történik. Utolsó éveink a legrettenetesebb élményeket zúdították az emberiségre, annyit, amennyi máskor egy évszázadnak sem jut. Emberi szempontból is érthető, hogyan [sic!] sokan lázasan igyekeznek elmondani szenvedéseiket, – (bár ez a megértés részünkről nem jelent biztatást.) Inkább szeretnénk, ha azok mondanák el szenvedéseiket, üldözöttségüket, akik nem adták meg magukat a sorsnak, akiknek személye és elnyomás alatti működése az egész nemzet szempontjából fontossá teszi történetük elmondását. Ezek azonban hallgatnak, mert az újjáépítés munkája fontosabb számukra, mint »tökésíteni« az elmúltakat.

Vajjon mire számítanak a kiadók, mikor örömmel és sietve adják ki ezeket az »irodalmi eseményeket«? Félős [sic!], hogy a kiadók azért látnak ebben üzleti lehetőséget, mert számításuk szerint – és valóban, – igen sokan vannak, akik személyesen nem vehettek részt az ártatlanok üldözésében, ezeken a könyveken keresztül legalább kiélhetik hajlamaikat.

²² Barabás Tibor: *Irodalmunk válaszúton*. Új Idők, 1945. szeptember 1. 129–131. (itt: 131.)

²³ Darvas József: *Új szobrot a ledölt helyébe!* Szabad Szó, 1945. augusztus 19. 1.

²⁴ Czibor János: *Az új magyar könyvtér mérelege*. Valóság, 1. évf. (1945) 2. sz. 67–70. (itt: 67.)

S a közönség? – a közönség korszerűt akar, érdekeset akar, »ha már pénzt ad ki könyvre«, s van-e korszerűbb olvasmány ma egy »Halálút« regénynél?”²⁵

Sok szempontból szimptomatikus Czibor vélekedése. A kritikus a korszakra jellemző és aggasztó jelenségnek tekinti az ilyesfajta szövegek nagyszámú elterjedését. A korban valóban erőteljes papírhány Darvasnál és nála is előkerül mint érv e munkák terjedése ellen. A papír feletti rendelkezés kérdése a korszakban politikai tételt bírt, gyakran még a Kommunista Párt kivételezett helyzetű saját kiadóvállalata is csak ügyeskedések révén tudta papírkészletét biztosítani,²⁶ így a probléma e kontextusbeli emlegetése a háborús élményirodalom más könyvekkel szembeni „haszontalansága” mellett érvel. A szenvedések „tőkésítésének” vádjá kapcsán mintha némi alig burkolt antiszemitizmus is megjelenne, amely így pár mondaton belül egy fiktív közelmúlt- és jelenkortörténetet vázol fel: a passzív szenvedők most (nyilván reflexből) tőkét kovácsolnak múltjukból, míg a társadalmilag felelős, hajdani ellenálló „igazi” írók jelenleg inkább a munkát, mint a művészetet választották. Talán a leg súlyosabb szemrehányás mégis a közönséget éri, hiszen szerinte saját vágyaikat, hajdan elfojtott szadista hajlamaikat élik ki e művek olvasásában.

Az élményirodalom fogalma gyakorta előkerül a kiadók ajánlóiban is, ám általában ilyenkor is negatív kategóriaként. Például Millok Sándor újságíró, politikus, a *Népszava* egykori munkatársa 1945-ös Mauthausen-memoárját, *A kínok útját* előszó nyitja, amelyben a kiadó reagál az élményirodalom ellen szegezett érvekre, a műfaj szükségességére, majd így mutatja be az új könyvet: „Millok Sándor könyve igazi élményregény, semmit hozzá nem told, semmit el nem vesz a valóságból, valóságos kútforrás a történelmi adatgyűjtés számára, mégis tiszta irodalom, vérbeli író mesterműve, melyben az élmény és az irodalom tökéletes egyensúlya adja az igazi mintáját annak, amit a kiadó az »élményirodalomról« elképzelt.”²⁷ A mondat vége némiképp homályos, mintha az „élmény” és az „irodalom” nehezen férne össze egymással, vagy legalábbis a korabeli „átlagos” élményirodalom nem tudná megfelelően összekapcsolni. A terminus első fele leginkább a tényszerűséget, valóságosságot, a második pedig talán a megformáltságot, a hatást, a jellegzetes „irodalmi” élményt jelentheti. Erre engednek következtetni a terminus olyan említései, ahol az „élményirodalom” kapcsán a kétféle, írói és olvasói élmény fogalma állítódik egymással szembe. Ilyen például a *Magyar Nemzetben* megjelent *Új idők új szavai* című rövid cikk, amelynek célja a nemrégiben keletkezett fogalmak magyarázata. A szöszedetben egészen változatos szavakat találunk az „Atombombá”-tól a „Keretlegény”-en és a „Summás”-on át a „Vetkőztetők”-ig. A jórészt ironikus fogalom meghatározás-gyűjtemény így magyarázza az „Élményregény” terminusát: „...sem több, sem kevesebb, mint papírra vetett egyéni történetek, melyek örömet, bánatot, kielégülést talán csak írójának okoznak.”²⁸ Amellett, hogy a szöveg nyilván nem irodalomtudományos egzaktásra törekedett, retorikája árulkodó: az élményirodalom egyéni és személyes műfaj, amelynek legfeljebb terápiás célja lehet, művészi, irodalmi értéke nincs – így tulajdonképpen felesleges kiadni.

Egy másik könyvnek, Vaszilij Grosszman 1945-ben magyarul kiadott *A treblinkai pokol* című művének a fülszövege szintén az élményirodalommal szemben definiálja a bemutatandó munkát, de némiképp máshogy. A Cserépfalvi Kiadó szerkesztője a következőkkel ajánlja a könyvet: „A német barbárság nyomán egész irodalom keletkezett. A borzalom, a

²⁵ Czibor: *Az új magyar könyftermés mérlege*, 69–70.

²⁶ Scheibner: *A magyar irodalom szovjetizálása*, 51–56.

²⁷ Müller Károly: *A Kiadó előszava*. In: Millok Sándor: *A kínok útja* (Budapesttől – Mauthausenig). Budapest, 1945. 6.

²⁸ Antal Jenő: *Új idők új szavai*. Magyar Nemzet, 1946. március 28. 3.

nagy kollektív tragédia megnyitotta az élményirodalom zilipjeit. Nem vitatjuk e jelenség szükségyszerűségét, de meggyőződésünk, hogy a méltó indulatnak hangot adni, a nagy vádiratot megfogalmazni, a sebeket begyógyítani ma is az írók feladata. Vaszilij Grosszman a legjelesebb orosz írók közé tartozik. Nem élmények, hanem a tárgyi és művészi igazság alapján írott könyve egy szabad szellem vádirata a barbárság, a rabság világa ellen.”²⁹

Mintha e szövegek megítélésénél még nem érvényesülne a holokausztkánon későbbi szabálya, miszerint csak az írjon, aki maga is ott járt, aki megélte az eseményeket. Grosszmannál a tárgyi és a művészi igazság összekapcsolódása adja a szöveg hitelét, azaz a konkrét élmény, maga a tárgyi tényanyag nem elég a jó műhöz. Az „élményirodalommal” kapcsolatban éppen a szövegek megmunkálatlansága merül fel kritikaként, vagyis az, hogy a puszta élmények rátelepszene az adott műre. Nagyjából e gondolatmenet mentén halad a kiadói előszó Vajda Zoltán József *A lapátos hadsereg* című munkaszolgálatos beszámolójának elején is. Mint olvashatjuk, sokat töprengtek a mű megjelentetésén, mert Vajda nem elég jó író (ahogy fogalmaznak: hiányzik a szöveg „írói hófoka”), de a beszámoló hiteles, ezért dokumentumértéke van. Egy jó író sokkal jobban meg tudná talán ezt az élményt írni, állítja az előszó, de ilyen szövegek nem születtek, így azt kell kiadni, ami van.³⁰ Valószínűleg éppen az írói szerepből adódóan számíthatott Grosszman munkája magasabb rendűnek, mint a „puszta” túlélői beszámolók. Hiszen a szovjet író többet tett az *egyedi* élmények leírásánál: szövege *általános* képet ábrázol, a treblinkai borzalmak nem csupán egyvalaki életútja és szenvedése szempontjából fontosak, hanem a náci rend szinekdochéjaként funkcionálnak.

Vagyis az élményirodalom „átlagos” képviselőivel szemben a legfontosabb kifogás éppen az lehetett, hogy művük *nem több*, mint saját sorsuk, szenvedéseik szubjektív leírása, s mint ilyen, nem képes szintézisre – nem helyezi szélesebb történelmi perspektívába az eseményeket, nem kínál magyarázatot rájuk, alapvetően az érzelmekre kíván hatni, rosszabb esetben egyenesen hatásvadász. Ha valaki passzívan, az eseményekkel sodródva, áldozatként és puszta túlélőként élte végig a szörnyűségeket, és „mindössze” ezt a történetet tudja megírni, akkor szövege alkalmatlan az irodalom ekkoriban nagyon markánsan megfogalmazódó közösségi funkciójának betöltésére, azaz *nem* irodalom, *csupán* élményirodalom. Az ilyesfajta művek szándéka akceptálható, ahogy azt a legtöbb kritikus igyekszik hangsúlyozni, ám ez legfeljebb egyéni szempontból lehet fontos, az ország és az irodalom jövője szempontjából e szövegek súlya elhanyagolható.

A másik erőteljes vád a művek megformáltságával kapcsolatos. Mint láttuk, gyakran szemet szűrt, hogy mennyire alulírtak, a kor irodalmi színvonalához méltatlanok e könyvek – Déry Tibor egy, a korabeli magyar nyelvről írt cikkében például egyenesen azt állította, hogy az élményirodalomnál „szennyesebb hullám még nem söpört végig a magyar stíluson”.³¹ Azonban nemcsak (és nem is annyira) az írók és munkáik amatőr volta szűrt szemet, sokkal inkább az, hogy e könyvek tobzódnak az erőszakos, brutális, hatásvadász jeleketekben. Czibor János idézett szövegében olyan jellegzetességeket látott e művekben, amelyek miatt egyenesen az *irodalom alatti* regiszterbe helyezte őket: a ponyva és az újságírás (méghozzá a szenzációhajhász zsurnalizmus) diskurzusába. Nagyon gyakran épp az számított dicséretnek, ha egy szöveg nem ilyen, ha visszafogott megoldásokat alkalmaz, ke-

²⁹ Grosszman, Vaszilij: *A treblinkai pokol*. Budapest, 1945. – a könyv hátsó borítóján olvasható kiadói ajánló.

³⁰ *Az olvasóhoz*. In: Vajda Zoltán József: *A lapátos hadsereg*. Egy munkaszolgálatos élete a német és nyilas rémuralmon át az orosz felszabadításig. Budapest, 1945. 2.

³¹ Déry Tibor: *A stílusról*. Új idők, 1946. március 23. 205.

rüli a véres és borzongató jelenetek nyílt elbeszélését. Igen érdekes például, hogy az 1945-ös könyvnapon megjelent kötetek címlapjait vizsgálva a *Magyar Nemzet* újságírója, Fedor Ágnes dicsérően említi, hogy „ötletesen kerül ki a rémregénystílus fenyegető lidércét *Bánó Endre*, egy élményregény-sorozat címlaptervezője, tárgyilagos, száraz és egykedvű rajzmódorával”.³² A sorozat minden bizonnyal a *Magyar Golgota*, és Bánó címlapjai kétségkívül sokkal visszafogottabbak a legtöbb élményregény borítójánál. Nem elhanyagolható szempont ez, hiszen ahogy az olvasástörténész, Roger Chartier egy helyütt megfogalmazta: a szerzők nem könyveket, hanem szövegeket írnak, e szövegekből különböző technikai műveleteken keresztül válnak könyvek – az olvasók pedig már e könyvekké formált, adott kulturális mezőben értelmezendő szövegeket vehetik kezükbe.³³

A háborút ábrázoló művek címlapja olykor valóban kifejezetten harsány, figyelemfelkeltő, már képi ábrázolásukban hatásosságra törekvő borítók – még a Fedor által dicsérően emlegetett Bánó Endre-félék is. Sz. Palkó Vilma könyvét például fekete alapon barnás színű, vicsorgó (vagy vigyorgó) halálfejek borítják, *Izsáky Margit Ország a keresztfán* című riportkötetének elején a romokkal körülvett Országházat láthatjuk, előtte temető, amelyből egy hatalmas, félig eldőlt kereszt emelkedik ki. Még látványosabb Királyhegyi Pál memoárja, a *Mindenki nem halt meg* borítója, amelyen egy szétszakadt szögesdrót mellett halott vagy legalábbis legyőzött német katona fekszik, aki előtt egy szakadt ruhás kisfiú kezeit az ég – és az alapvetően sötét tónusú festmény háttérében ragyogó fény – felé emeli. A címlapon lévő jelenetnek gyakorlatilag semmi köze a könyvhöz, sem a kép hangulata, sem az általa ábrázoltak nem jellemzők a műre. A borító Sebők Imre munkája, ahogy a könyv illusztrációi is tőle származnak. Sebők, aki később képregényrajzolóként ismert, ebben az időszakban főként füzetes regények, krimik, kalandtörténetek címlapjait készítette, és a könyv illusztrációi sokkal tragizálóbbrak, mint maga a szöveg.

Ahogy a címlapokon látszik, a könyvek kiadói nagyon gyakran a populáris regiszterbe pozícionálták e műveket. Ez olykor a címadáson is érezhető: Szűts László *Bori garnizon* című műve például egyértelműen utal Markovits Rodion első világháborús beszámolójára, az 1930-as évek egyik legnagyobb könyvsikerére – miközben a két mű szemléletmódja egészen más. Királyhegyi művének fülszövege szintén igencsak „reklámízű”. Mint olvashatjuk: „Nemcsak az derül ki a [...] regényből, hogy a német gyilkosok nem tudtak megölni mindenkit, hanem az is, hogy még a borsón is lehet szépet álmodni, hogy volt humor és volt öröm még a legszörnyűbb német haláltáborokban is. Szerelem, izgalom, száguldó események, derű és borzalom váltakozik Királyhegyi Pál regényében, amely a magyar kiadással egyidejűleg jelenik meg angol, német, francia és olasz nyelven.”³⁴ Nem találtam semmilyen adatot arról, hogy Királyhegyi műve tényleg megjelent volna az adott nyelveken, ez inkább hirdetési fogásnak tűnik, jelzendő, hogy a könyv „világhírű”, vagy legalábbis az lesz. A külföldi fordítás és megjelenés mint reklámfogás és a könyv „bestseller” jellegének hangsúlyozása más könyveknél is előfordul, például már 1945 telén a *Magyar Nemzet*ben hírként szerepelt, hogy publicistájuk, Parragi György Mauthausen-memoárja nemcsak az őszi magyar könyvpiac egyik legnagyobb sikere volt, hanem Amerikában is olvassák, a *Szabadság*

³² Fedor Ágnes: *Könyvcímlapok a könyvpiacra*. Magyar Nemzet, 1945. július 19. 4.

³³ Chartier, Roger: *A világ mint reprezentáció*. Ford. Czoch Gábor és Kíla Noémi. In: *Narratívák 8*. Elbeszélés, kultúra, történelem. Szerk. Kisantal Tamás. Budapest, 2009. 35–54.

³⁴ Királyhegyi Pál: *Mindenki nem halt meg*. Budapest, 1947.

című helyi, magyar nyelvű lap folytatásokban közli, és készül az angol fordítás is³⁵ (szintén nem tudok róla, hogy Parragi könyve később megjelent volna angol nyelven).

Nemegyszer maguk a művek is reflektálnak az „élményregény” tematikájának populáris regiszterbe helyeződésére – általában sajátosan negatív módon. Az újságíró Sós Endre memoárja például nagyon tudatosan használja ki ezt az oppozíciót, az „élményirodalom” összekapcsolódását a populáris kultúrával:

„Amit írok, nem irodalom. Nem is akarom, hogy az legyen.

Tudom, hogy a modern tömegvilkosságok és tömegvándorlások korszakának *Remarque*-jai, *Markovics* Rodionjai és *Arnold Zweig*-jai talán csak századunk ötvenes évei körül jelentkezhettek, amikor már réges-régen feledés homályába merültek azok a percéleltű, a nagy élményeket aprópénzre felváltó riportkönyvek, amelyeket a ma emberei készítettek sebtiben – a tegnap »kalandjainak« irodalmiatlan lerögzítésével – nem a holnap, hanem csupán a ma számára.

Nem akartam – akaratlanul is – detektívregényhez hasonlót írni; ezért tartózkodtam attól, hogy nyilvánosságra hozzam könyvalakban 1944-es odisszeáim stációit – a hírheft »Rökk«-tól, a rabbiszemináriumba telepített koncentrációs táborból a győri katonai ügyészség pincebörtönéig. Ennek az odisszeiának az állomásai egyelőre csak a lelkemben »égnék« és testi sérülésekben, kivert fogakban mutatkoznak.

Deportálási detektívregényre nincs szükség! De igenis szükséges – sőt, nagyon szükséges! – *tanuvallomások sorozatával lerögzíteni a fasizmus minden rémségét*, hogy eljövendő idők tisztáblelkű emberei tudva-tudják: mi az, aminek sohasem lehet megismétlődni!”³⁶

Különös paradoxonról ad hírt a szöveg, amelyet nevezhetnénk akár forma és ideológia összeférhetetlenségének is. Mint az idézett rész második bekezdéséből látható, Sós is elsősorban a tanúságtétel etikájában határozza meg szövege (és minden ilyesfajta mű) fő funkcióját. Mindez még hangsúlyosabb, ha a szerző korabeli helyzetét, zsidóságát és baloldali újságírói identitását figyelembe vesszük.³⁷ A *Magyar Nemzet* és a *Népszava* baloldali publicistájaként önmagát itt nem elsősorban zsidóként, inkább baloldali értelmiségi újságíróként határozza meg, aki a korábbi rendszerrel szemben álló, a nácizmus bűnei ellen harcoló magyar intellektuális elit tagja, sorsa pedig egy nagyobb metanarratívába (haladás kontra fasizmus; ellenállók kontra passzív áldozatok) illeszthető. Csakhogy, és itt a probléma, Sós szerint nincs olyan adekvát forma, amelyben e történet leírható. Hiszen ha csak a tényekre szorítkozik, akkor is óhatatlanul átcsúszik a detektívregény ábrázolásmódjába – a szerző itt nyilván nem a krimiszűzsére, hanem a filléres bűnügyi és kalandregények erőszakos jeleneire, kendőzetlen brutalitására gondol.

A hányattatásait leíró alig négyoldalas mű is szikár hangnemben íródott, alapvetően az eseményközlésre és rabtársainak bemutatására, a velük való beszélgetések témáinak ismeretetésére szorítkozik. Egészen a végéig, amikor a kecskeméti táborból való deportálást megelőző éjszakához ér:

„A deportálás előtti éjszakán körülbelül hetvenen követtek el Kecskeméten öngyilkossági kísérletet.

³⁵ Parragi György *„Mauthausen” című könyvének sikere Amerikában*. Magyar Nemzet, 1945. december 6. 2.

³⁶ Sós Endre: *Zöldi Márton poklában*. In: A toll mártírjai. Összeállította: Mester Sándor. Budapest, é. n. [1947] 136–139. (itt: 136–137.)

³⁷ Sós korábbi és későbbi, jóval dicstelenebb tevékenységéről, zsidóságkonceptióiról bővebben lásd: György Péter: *Az ismeretlen nyelv. A hatalom színrevitele*. Budapest, 2016. III. fejezet. 65–247.

Tizenhárom koraszülés is történt. A piszkos földön, vagy – legjobban esetben – a piszkos téglákon.”

Am ezután a szöveg gyorsan megtorpan, és az utolsó, hatodik rövid fejezet már csak néhány mondatból áll:

„Nem folytatom ezt a mesét... Félek – akaratom ellenére – detektívregény lesz belőle... Pedig – *esküszöm* – keserves, véres *valóságregény*...”³⁸

Vagyis Sós olyan dilemmával került szembe, amely tulajdonképpen magát a diskurzust, pontosabban annak megítélését jellemzi. Az üldözés, a táborbeli élet és a deportálás megírása morális és politikai kötelesség, amelyhez azonban a megfelelő nyelv és forma nem áll rendelkezésre. Nem a borzalmak leírhatatlanságának problémájáról van itt szó, amely a későbbi holokausztdiskurzus egyik alapvető állítása. A tét inkább az, hogyan lehet egyszerre lokális, a borzalmakat kendőzetlenül leíró, illetve globális, azokat történelmi távlatba helyező szöveget alkotni. Sós szerint az előbbi szükségképpen felszámolja az utóbbit: a szörnyűségek ábrázolása a szenzációhajhász zsurnalizmus és/vagy a ponyvaregények nyelvhasználatát, műfajiságát hozza be, amely pedig ellentétes a téma komolyságával, valóságigényével és történetiségével.

Mint Sós szövege jól mutatja, a két szempont – az élményregények lokalitása és tömegirodalomba való pozicionálásuk – összekapcsolható, és olykor expliciten össze is kapcsolódott. Az utóbbi persze nemcsak a szövegekkel szembeni kritika eredménye, hanem, ahogy például a címlapokkal kapcsolatban is láttuk, kiadói stratégiák eredményeképp is formálódott. A téma iránti érdeklődés, a könyvek eladhatósága magával hozhatta a hatásvadász címlapokat és fülszövegeket, illetve azt is, hogy a sokszor amatőr, elsőkönyves szerzők nem mindig jól megírt (és valószínűleg gyorsan, különösebb kontroll nélkül kiadott) művei sajátos, „irodalom alatti” regiszterbe pozicionáltak az élményregényeket.

Mindehhez pedig még egy nyíltabban politikai szempont is társult. Már 1945-től kezdve egyre erőteljesebb feszültség figyelhető meg a háború alatt itthon maradt írók és egyéb közéleti figurák, valamint a deportálásból visszatérők között, amit természetesen még erőteljesebben kiélezett a harmadik, egyre nagyobb hatalommal bíró kör, a Moszkvából hazaérkezett magyar kommunisták csoportja. Sokan érezték úgy, hogy a deportált, koncentrációs táborokat megjárt személyek szenvedéseikből tőkét akarnak kovácsolni: legyen ez kulturális és politikai tőke vagy konkrét előny. Mindez sok szférában megnyilvánult: az időszakban rengeteg újságcikk tematizálta a hazatért hajdani deportáltakkal szembeni ellenségesség érzését – hol azért, mert a deportáltak, munkaszolgálatosok lassan, de folyamatosan haza kerülnek, de a hadifoglyok még nem, hol pedig amiatt, hogy a koncentrációs táborokból hazatérők szerették volna visszakapni ingó és ingatlan vagyontárgyaikat, amelyek közben gyakran már gazdára találtak. Esetenként azzal vádolták a hajdani deportáltat, hogy a koncentrációs táborbeli raboskodás „mártírpozícióba” helyezte az adott illetőt, amit aztán saját érdekeinek érvényesítése céljából kihasználhatott. Nagyjából ezért kényszerült védekező és visszatámaszkodó pozícióba Darvas József *Vissza a néphez!* című, híres-hírheft, 1945. augusztus végén elhangzott beszéde után Parragi Györggyel szemben.³⁹ Darvas itt nemcsak a zsidó sérelmek felhánytorgatásának problémáját, hanem a megtévesztett „kisnyilasoknak” való megbocsátás szükségességét is hirdette, amelyre Parragi a *Magyar Nemzet* hasábjain több vezércikkben is élesen reagált. A vita során egyik cikkében Darvas, érezve az egykori mauthauseni rab Parragi kulturális pozíciójának súlyát, visszavágásában saját hányattatá-

³⁸ György: *Az ismeretlen nyelv*, 139. [Kiemelések az eredetiben.]

³⁹ Darvas József: *Vissza a néphez!* Szabad Szó, 1945. augusztus 28. Egy részlete újra kiadva: *Kirekesztők. Antiszemita íráások 1881–1992*. Szerk. Karsai László. Budapest, 1992. 146.

sait, szenvedéseit hangsúlyozta, kiemelve, hogy a kettő igenis párhuzamba állítható. „Én, véletlen szerencse folytán, nem jártam meg Mauthausent – állítja Darvas –, de megjártam a magyar élet minden mélységeit. A legszegényebb, az ezer év óta legnyomorultabb rétegből, a parasztságból származom. Mindig értük emeltem szót: értük jártam meg Budapest összes börtöneit, jónéhányszor a toloncházat, értük lettem író és értük vagyok ma politikus.”⁴⁰ Egy évvel később a Kommunista Párt lapja, a *Szabad Nép* támadta Parragit. A meglehetősen éles és durva bíráló szempontunkból egy mondat, de még inkább egyetlen szócska miatt példaértékű. A lap meg nem nevezett cikkírója e szavakkal kelt ki Parragi ellen: „...van-e ennek az úriembernek morális joga foghegyről bírálni a demokráciát, és uszítani a demokrácia leghűbb támaszai, a kommunisták ellen? Talán Mauthausen ad erre neki jogot? Eh, internálótáborba vittek a németek csirkefogókat is. Ez magában véve nem jogcím.”⁴¹ A kiemelt mondat retorikája és főként a mintegy foghegyről odavetette „eh” jól jelzi, hogyan igyekezett a cikkíró súlytalanítani a koncentrációs tábor jelentőségét – ahova, hangsúlyozandó, Parragi nem származása, hanem újságírói tevékenysége miatt került. Fontos az is, hogy az ekkor a Kisgazda Párthoz tartozó Parragi cikkei alapján szemmel láthatóan valóban igyekezett kihasználni hajdani deportált múltját, mi több, válaszcikkében a kommunisták magatartásával kapcsolatban egyenesen új Mauthausenről vizionált.⁴²

Összefoglalva: az 1945 utáni évek háborús, deportált, munkaszolgálatos és a koncentrációs táborok világát bemutató szövegeinek – vagyis az élményirodalomnak nevezett korszaknak – tulajdonképpen kezdettől fogva ellentmondásos fogadtatás jutott. Ahogy a kritikák és a könyvkiadási kedv mutatja, kezdetben erős közönségigény jelentkezett rájuk, a piacon kifejezetten kelendőnek bizonyultak. Mindez paradox módon azzal is járt (és annak a következménye), hogy a kiadók megpróbálták meglovagolni a sikerhullámot, hatásvadász címlapokkal, fülszövegekkel, elsőkönyves szerzők gyorsan kiadott műveivel üzleti szempontokat is figyelembe véve propagálták a trendet. E jelenség azonban kontraproduktív hatással is bírt, hiszen sok szerző és bíráló eleve gyanús piaci és műfaji kódokat látott a jelen-

⁴⁰ Darvas József: *Nem vita és nem védekezés*. Szabad Szó, 1945. szeptember 8. 1.

⁴¹ Parragi úr. Szabad Nép, 1946. június 18. 1. [Kiemelés – K. T.]

⁴² Parragi György: „Parragi úr” válasza a *Szabad Néprek*. Magyar Nemzet, 1946. június 19. 3. A *Magyar Nemzet*hez közelálló *Szabad Száj* című vicclap több szövegében is gúnyolódott a *Szabad Nép* cikkén. Az egyik, „Dévaj József” ferdített névvel ellátott írás (bizonyára nem véletlenül rímelt a név Darvas Józsefre) így „érvel”: „Őszintén szólva, nekem már rég gyanús ez a Parragi úrfi. Már a náciuralom alatt sem fért a bőrébe, mialatt más fiatal emberek szép csendesen, de halálmegvető bátorsággal titkos ellenállásról sugdolóztak a hónapos szobák rejtett mélyében, vagy merő félrevezetésből behódoltak a nyilas banditáknak, Parragi úrfi gyávasága leleplezése céljából cikkek százait ontotta a hitlerizmus ellen és a szociális eszmék mellett. Most persze azt hiszi, hogy mert nem volt bátorsága hallgatni, és naponta többször is kockára tette az életét, és végül is egy kicsit elhurcolták, eh, Mauthausenba, ezzel már jogot szerzett ahhoz, hogy ma is elmondhassa a véleményét”. Parragi úrfi. Szabad Száj, 1946. június 29. 1. Egy másik cikk éppen a fent említett „eh” szócskán ironizál: „Eh, álljunk meg egy percre ennél a mondatnál” – írja a szerző. „Eddig ugyanis eh, úgy tudtuk, hogy a csirkefogókat a németek az SS és a Gestapo, valamint a náci kormányzat magasabb pozícióiban helyezték el és eh, éppen azokat a tisztességes és ártatlan embereket hurcolták el, akik nem hódoltak be nekik, de lehet, hogy tévedünk. Egyáltalában, úgy tűnik, hogy ez az egész Mauthausen egy olyan eh-dolog. Eh, hagyjuk már. Eh, bagatell. Bizonyára belátják ezt a bajt ama lelkes olvasók is, akiknek szüleit, testvéreit és gyermekeit, eh Mauthausenben, eh kínozták, eh halálra. És hogy el ne felejtjük: nemcsak Mauthausenben, hanem eh, Auschwitzban is...” Kádé: *Napjaink, lapjaink, napjaink*. Uo. 3. (A monogram bizonyára a főszerkesztőt, Király Dezsőt takarja, aki a *Magyar Nemzet*ben is meglehetősen ironikus hangnemben támadta a *Szabad Népet* és kelt Parragi védelmére.)

ségben, és a közönség „rémregényigényét” kielégítő szövegeknek vagy szenzációhajhász zsurnalizmusnak tekintették az élményirodalmat. Emellett olyan politikai és irodalompolitikai tényezők is közre játszhattak e szövegek kulturális pozíciójának kérdésességében, mint a hazatért deportáltakkal kapcsolatos ambivalens érzések (aminek egyszerre volt kísérőjelensége és következménye a háború után újra szárnyra kapó antiszemitizmus is), valamint az a képviseleti irodalomeszmény (és annak baloldali verziója), amelybe e művek nem fértek bele.

Utóhang – néhány megjegyzés

A fenti elemzés azt hivatott illusztrálni, hogy ha annak a szövegkorpusznak az előtörténetét kutatjuk, amit ma holokausztirodalomnak nevezünk, alapvetően nem a mai irodalmi terminusainkat és előfeltevéseinket kell mozgósítanunk. A holokausztirodalom preconcepcióinak, esztétikai és poétikai normáinak visszaolvasása olykor bizonyos kijelentések reflektálatlan átvételével jár – például a világháború utáni hallgatásnak, a közelmúlt azonnali tabusításának hangoztatásával vagy a keletkezett művek egyedüli forrásértékének kiemelésével. Első lépésben a korszak és a benne keletkezett szövegek *idegenségét* kell tudatosítanunk,⁴³ és azokat a különböző esztétikai, politikai, gazdasági diskurzusokat elemeznünk, amelyek e szövegek befogadását meghatározták, és érdemi recepciójukat megakadályozták. Kérdésfeltevésünk alapvetően nem irodalmi, azaz nem e szövegek kanonizálására teszünk kísérletet. Ez valószínűleg azért is lehetetlen lenne, mert *mai* szemléletünk, a holokauszt kortárs felfogásának esztétikai, morális és ideológiai alapvetései nem zárhatók teljesen ki. Magyarul, nemcsak azzal kell számot vetnem, hogy Királyhegyi, Parragi, Szűts László vagy Sós Endre szövegei idegenek, hanem azzal is, hogy nem tudom őket nem Kertészen és a kortárs holokausztirodalmon keresztül átszűrve olvasni. Azonban, amennyire csak lehet, meg kell próbálnunk azokat a diskurzív folyamatokat, esztétikai normákat, kiadás- és befogadás-politikai tényezőket feltárni, amelyek lehetővé tették azonnali eltűnésüket – ahogyan ismerjük már azokat a történeti tényezőket, amik például Kertész kései recepcióját és a *Sorstalanság* esztétikájának erőteljes irodalomtörténeti pozícióját elősegítették.

TAMÁS KISANTAL

Holocaust Literature in Hungary. Methodological Comments for a History of Hungarian Holocaust Literature

The paper discusses the methodological challenges of the historical study of Hungarian Holocaust literature. It mainly examines the specific methodological questions that arise when we want to historically analyze a text corpus the interpretation of which is greatly determined by a major discourse, which only emerged relatively late. As, from the 1970s, certain preconceptions as well as aesthetic and ethical norms were crystallized around the Holocaust, the entirety of which we may call Holocaust discourse. In Hungary, all this happened later, and it mostly got linked to the reception of Imre Kertész in the study of Hungarian literary developments, thus the harsh interpretation and description of the Holo-

⁴³ Az irodalmi szöveg történeti idegenségével és az irodalomtörténésznek az antropológushoz hasonló elidegenítő látásmódjával kapcsolatban lásd: Takáts József: *Antropológia és irodalomtörténet-írás*. BUKSZ, 11. évf. (1999) 1. sz. 38–47.

caust that appears in his works influenced the reading of previous works as well. In my paper, through a case study, the examination of the reception of works published immediately after 1945, I argue in favor of the necessity of contextual analysis. At the time, these works belonged to an independent genre category within the field of literature called “experience literature”. By describing the debates about the concept of experience literature as well as the ideological and aesthetic discussions I make an attempt to explore how the discourses surrounding the contemporary descriptions of sufferings in World War II worked.