

világos bútorsíkok között metsző tekintettel oldalt kifelé néző képmása látható. Fehér ingének gallérja, rafináltan kockázott nyakkendőjének csomója csak kivillan a környezet síkjaival erős kontrasztot alkotó, kereszt-kockás pulóver szűk nyaka mögül. A fiatalember jobbával egy fordítva tartott prágai folyóirat talán 1926. évi 5. számát szorítja magához – ez alapján lehet a Pécsi József által készített fényképsorozat is az ekörül időre keltezni. A pulóver hangsúlyos szereplő a fénykép derűsebb arckifejezést mutató párján is, amelyen Ferkai leírása szerint a kézben tartott, áttetsző celluloidvonalzó fölé tornászó nő fényképét ragasztotta Molnár egy valamivel később, 1929-ben készült, konstruktivista kollázson. 1925-ben az utcán a szerző meghatározása szerint Heinz Wichmann építéssel felszabadultán örülő Molnár ugyanezt a pulóvert viseli egy már harmadik emlékfotósorozaton. Az ez utóbbi fotók köré a kötetben rajzolt weimari történet korántsem ilyen vidám, viszont a Ferkai által ezzel kapcsolatban felvetett problémák sora világosan mutatja, hogy koránt sincs minden kérdés lezárva. Ezek részben olyan, újra és újra felmerülő alapproblémákra vonatkoznak, hogyan lehet az építész kezeket – irodatulajdonos és közreműködő, egymással társult építésszek – elkülöníteni terveken vagy esetleg megvalósult épületeken is.

A pulóver és a nyakkendő, a derékszögű vonalzó és a prágai folyóirat egyaránt ott látható a korábbi széria egy harmadik képén is, amelyet a Múcsarnokban kilenc évvel ezelőtt a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal és a Magyar Építészeti Múzeum által rendezett FÉNY ÉS FORMA-kiállítás emlékezetes építészportré-sorozatának egyik molinójára nagyították a rendezők,³ az életművet bemutató kötetben pedig a műegytemi tanulmányok tárgyalására szánt fejezet elején kapott helyet. A dacosan fölvetett fej a vonalzó határozott háromszögére támaszkodva tekint a jövőbe. Talán még a saját emlékezethelyeként majdan Ferkai András által megalkotott monográfia is felsejlik előtte.

Jegyzetek

1. A szöveg annak a laudációnak szerkesztett változata, amely 2012. november 30-án a Magyar Tudományos Akadémián, az MTA Művészettörténeti Tu-

dományos Bizottsága 2011. évi Opus Mirabile-elismeréseinek átadásán hangzott el.

2. Ferkai a Molnár-életmű kutatása, elemzése és közvétele kapcsán ifjabb Janáky István építész, valamint Gábor Eszter, Mezei Ottó és Bajkay Éva művészettörténész szerepét emeli ki. Vö. Gábor Eszter: A CIAM MAGYAR CSOPORTJA (1928–1938). Akadémiai Kiadó, 1972 (Architektúra); Mezei Ottó: A BAUHAUS MAGYAR VONATKOZÁSAI. Népművelési Intézet, 1981; Mezei Ottó: MOLNÁR FARKAS. Akadémiai Kiadó, 1987 (Architektúra); Bajkay Éva (szerk.): MOLNÁR FARKAS (1897–1945). ÉPÍTÉSZ, FESTŐ ÉS TERVEZŐGRAFIKUS. Pro Pannonia Kiadó, Pécs, 2010; Bajkay Éva (szerk.): A MŰVÉSZETTŐL AZ ÉLETTIG. MAGYAROK A BAUHAUSBAN. Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 2010.

3. Csengel-Plank Ibolya–Hajdú Virág–Ritoók Pál: FÉNY ÉS FORMA. MODERN ÉPÍTÉSZET ÉS FOTÓ 1927–1950. Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2003. 277., 67. kép.

Lóvei Pál

GYÓGYÍTÓ ERŐSZAK

Egy náci orvos élete a haláltól a születésig

Martin Amis: *Időnyíl, avagy a sérelem természete*
Fordította Elekes Dóra
Európa, 2012. 220 oldal, 2900 Ft

„Tudni akarják, mivel foglalkozom? Hát jól van. Bejön egy hapsi bekötözött fejével. Nem lacafacázunk. Lekapjuk a kötést. A hapsinak lyukas a koponyája. Na, erre mit lépünk? Egy szöveget szúrunk a lyukba. A szöveget – jó rozsdás – a szemetesből vagy valami hasonlóból halásszuk ki. Aztán kicsérjük a hapsit a váróba, ahol egy kicsit még ügyeleghet és óbégathat, mielőtt visszavinnénk az éjszakába. És már jöhet is a következő, egy koldussasszony, akinek harisnyát és műanyag cipőt forrasztunk arra az örögi patájára... Miután elbántunk a rohadékokkal, alig várjuk, hogy megszábaduljunk tőlük. Utat! De ezeknek semmi sem elég. Csak jönnek és jönnek.” (102.)

Az elmúlt évtizedekben megjelent két regénye (SIKER; PÉNZ) alapján a magyar olvasók Martin Amis angol íróban a kortárs szatíra egyik legmarkánsabb, a társadalmi visszasságokat fekete humorral kinagyító képviselőjét ismerhették meg. Amis azonban nem csupán a századfor-

duló nyugati társadalmának ellentmondásos viszonyait vizsgálja, hanem az európai történelmi közelmúlt meghatározó traumái, a totalitárius rendszerek, az azokban megnyilvánuló emberi gonoszság és hatalomvágy mibenlétét is. A 2002-ben *KOBA THE DEAD* címmel megjelent, a leninizmus–sztálinizmus büntetteit feldolgozó könyve ennek legújabb bizonyítéka. Azonban jól döntött az Európa Kiadó, amikor 2012 közepén egy jóval korábbi, 1991-es kisregényét adta végre a magyar olvasók kezébe, mégpedig mesteri, szinte tökéletesnek mondható műfordításban (mely Elekes Dórárt dicséri).

Az *IDŐNYÍL, AVAGY A SÉRELEM TERMÉSZETE* című kisregény a holokauszt egyedülálló vétségét úgy képes egyedülállóan és mélyen sokkolóan megidézni, hogy közben egyértelműen beleírja magát a klasszikus brit szatíra több száz éves hagyományába. E tradíciót Amis esetében egyenes ágon visszavezethetjük Jonathan Swift haragos és kíméletlen művészetére, melynek fő ismeretőjegye az a tabudöntőgető bátorság, amely társadalomkritikai céljai érdekében sohasem riad vissza a polgári érzékenység sokkolásától. Amis eszköztára – a megszokott értékrendet feje tetejére állító, radikálisan ironikus kontextusok megteremtése, valamint a testiség közmegegyezés által elfedett, undort keltő aspektusainak kínos módon provokatív megmutatása – szintén a bosszús dublinit idézi. Amis egyszerre tartja be és szegi meg a híres adornói képtilalmat: egyfelől beleveri az olvasó orrát a „szarba”, olyan értelemben, hogy a hullabűz, az ürülék és a halál érzékszerveket is mozgásba hozó megjelenítése révén szembesít az elegáns náci szervezés által elfedett materiális valósággal, a kín és a halál testiségével, csúf és megrázó – lacani értelemben vett – „való”-jával, másfelől e csúfságot, a mindent beborító ürülék képét az emberi társadalom metaforájaként tágítja, mindazzá, amit – immár nem testi értelemben – takargatni és elfojtani vagyunk kénytelenek.

Az *IDŐNYÍL* több szempontból különleges darabja a holokauszt-irodalomnak. A holokauszt kapcsán az elemzők ma általában másod- és harmadgenerációról, a közvetett emlékezés dilemmáiról beszélnek. Amis nem zsidó származású, közvetlenül nem érték a családot ilyen traumák: walesi polgári családba született, édesapja, Kingsley Amis a század derekának egyik legnépszerűbb angol prózaírója volt. Esetében tehát az emlékezés többszörös áttételességéről

kell beszélnünk, sőt, a regény arról a folyamatról tanúskodik, amelyet Marianne Hirsch az utóemlékezés fogalmának kitágításaként ír le: a holokauszt tapasztalatából kiindulva a szenvedőkkel való azonosulás kitágulhat távoli generációk, különböző körülmények, eltérő csoportok közti azonosulássá.¹ Amis a könyvét tönkrement életű hűgának, Sallynek ajánlja, akiről egy későbbi regényének főszereplőjét mintázta, és akinek élete a férjhiatalomnak való női kiszolgáltatottság, fenyegetettség tapasztalatával való empátiához segítette az író. A társadalmi hatalmat birtokló férfi és a náciizmus közötti szoros összefüggés pedig az *IDŐNYÍL* egyik alapmotívuma. Ugyancsak sajátos vonás, hogy a narráció nézőpontja nem az áldozaté, hanem az elkövetőé, legalábbis bizonyos értelemben. Mindenesetre a regény megírásának hátterében egy olyan könyv áll, amely az elkövetők szempontját dolgozza fel. Robert Jay Lifton pszichiáter, Amis barátja maga adta az író kezébe *NÁCI ORVOSOK* című munkáját, amely sokéves kutatásának, túlélő áldozatokkal és náci orvosokkal folytatott interjúinak eredményét adta közre.

Lifton könyvének hatására Amis elhatározta, hogy egy *Auschwitzban Mengele segédjeként működő náci orvos, Odilo Unverdorben* élet-történetét fogja megírni, időben visszafelé haladva: halálától születéséig. Az idő fordított folyásából következő abszurdítások egész során kell az olvasónak átverekednie magát. Megtudjuk, hogyan halássza ki a főszereplő a szemetesből az ételmaradékokat, hogyan kerül az étel többi része a tányérra, majd végül az üzletbe, ahol pénzt kap érte. A későbbi, auschwitzi részek perspektívájában többletiróniára tesz szert az a „visszafogottság”, amellyel a narrátor nemegyszer utal a fordított irányba történő ürités félórára, nyöszörgő kínjára (mely azután a főszereplő fiatalodásával arányban fokozatosan rövidül és enyhül). Természetesen a történelem is visszafelé halad: a Central Park levegője egyre tisztább, „*újabbán látni a város felett a csillagokat*”, és a holdra szállás „*után*” a világ sokkal otthonosabb, számol be a narrátor (119., 121.). Olyan világ ez, amelyben a baleseti sebészek eltörlik a betegek csontját, ahol rombolni nehéz és hosszadalmas, viszont „*teremteni*” pofonegyszerű. E különös elbeszélői technika nem teljesen új, alkalmazza például Kurt Vonnegut *ŐTÖS SZÁMÚ VÁGÓHÍD* című regényében, ám közel sem ennyire következetesen. Mivel a visszajára for-

dított idővonal követése elég intenzív munkára szorítja az olvasót – aki az események egyfajta folyamatos mentális átrendezésére kényszerül –, felvetődhet a kérdés, hogy vajon nem silányul-e ennek folytán az olvasói tapasztalat öncélú technikai játékká, rejtvényfejtéssé. Az szinte folytonos olvasói meghökkenés és az azt követő rekonstrukció azonban igen pontos dramaturgiai célt szolgál, ami a szatíra rettenetes csattanója is egyben: az érthetetlen világ Auschwitzban hirtelen, megvilágosodásszerűen nyeri el értelmét. Mindaddig úgy tűnt, az emberek tevékenységének nagy része értelmetlen rombolás, az auschwitzi táborban ezzel szemben életadás folyik: zsidók születnek, úgymond, a hamuból.

A főszereplőről lehasadt narrátor alkalmazása sem pusztán bravúr. A regény narrátora nem maga az orvos, hanem egy tetetlen hang, aki az orvos testébe zárt „*parazitának*” vagy „*potyautasnak*” titulálja magát, de nem azonos vele, és „*gazdája*” nem is tud róla. „*Nincs hozzáférésem a gondolataihoz – mondja –, de érzem, amit érez.*” (14.) E különös hasadtság értelmezéséhez szintén Lifton munkájában lehet meg a kulcs. A NÁCI ORVOSOK szerzője az én megkettőződésének pszichológiai elméletével próbálja ugyanis megmagyarázni, hogyan adhatták a fejüket tömeggyilkosságra a hippokratészi eskü által kötelezett orvosok. A náci orvos Lifton szerint fausti alkut kötött az auschwitzi regime-mel, s úgy szabadította fel magát a gyilkolásra, hogy kifejlesztett egy második ént, egy auschwitzi ént, az eredeti morális énjét pedig elfojtotta, elidegenítette önmagától. Ez az elidegenített, parazita zárványként benne lappangó Doppelgänger egyben a gyermeki ártatlanság hangja, aki nem szűnik meg csodálkozni az időben visszafelé haladó világ furcsaságain. Eredeti német neve, Unverdorben (a történetben számos álnevet használ a főszereplő) is utalhat erre: a 'unverdorben' jelentése többek között korrup, szennyezett, rohadt, míg az 'unverdorben' mindennek fordítottja, romlatlan és ártatlan. A narrátor tehát Unverdorben lényének ez utóbbi része, amelytől elzárkózott, attól a pillanattól fogva, hogy Schloss Hartheimben fogyatékosokon eutanáziát kezdett végrehajtani egészen Auschwitzból való meneküléséig. Az auschwitzi időszakban teljes az egység a hang és az orvos között: „*egy voltam, összeolvadtam magammal egy természetfeletti cél érdekében.*” (151.) Ez az egység

természetesen az elbeszélés pszichológiai mélypontja – ekkor a legboldogabb a világot visszafelé szemlélő narrátor –, gyilkossággal vagy öngyilkossággal is felérő elfojtás eredménye. A regényben azonosítható is az elfojtás pillanata (a Schloss Hartheim-időszak kezdete), amelyet fordítva szabadulásként ír le a narrátor: „*Mert én, a névtelen, a test nélküli, immár kicsusszantam alóla, és hamuszóke emberi haj foszlányaként szállok a magasban.*” (191.) Ez a kép kivetíti a belső hasadtságot, amikor az elhallgattatott lelkiismeretet drámai módon a levegőbe elfüstöltögtetett áldozatokkal is asszociálja, azt sugallva, hogy a sérelem természete mindig önpusztítás is.

Az auschwitzi rémtetteket az életadás csodálatos munkájaként megélt, ujjongó és tudatlan gyermeki hang bizonyos szempontból emlékeztet a SORSTALANSÁG gyermek narrátorára, Kertész regényének groteszk iróniájára. Itt azonban a paródiaszámba menő örvendezés és a naturalista részletek együtt olyan elborzasztó hatást váltanak ki, hogy még az a kérdés is felvetődhet, elvárható-e, hogy ezt a könyvet bármilyen személyesen érintett személy egyáltalán elolvassa, sőt, számos kritikus szerint a komoly téma és a játékos stilisztikai kísérletezés nem fér össze.² A szatíra célja mindazonáltal pontosan a sokkoló szembesítés. „*Auschwitz világa, már bocsánat a szóért, végérvényesen ürüleképpontú világ volt. Gyakorlatilag szarból épült az egész. Az első hónapokban nem is sikerült leküzdennem természetes idegenkedésemet, egészen addig, amíg meg nem értettem a létrejövés folyamatának eredendő életidegenségét. A megvilágosodás akkor jött, amikor az az öreg zsidó felszínre bukkant a latrina mélyéről, nagy locspoc közepette életre küszködte magát, ujjongó örök cibálták ki a szarlétől tisztára mosott ruhában.*” (162.) „*Na és hogy mi volna az a magasabb cél, amelyért dolgozunk? Álmodni egy fajt. Embereket teremteni a levegőből. A mennydörgésből és a villámlásból. Gázol, árammal, szarral és tüzzel.*” (157.)

A regény védelmében azonban elsősorban azt lehet felhozni, hogy értékvilága jóval bonyolultabb annál, mintsem hogy kimerülne az önmagából kifordult és a normális világ szembeállításában. Az elbeszélés Auschwitz előtti és utáni szakaszai számos tekintetben nyugtalanító folytonosságot mutatnak a táborvilággal, azt sejtetve, hogy a mindenható gyógyító orvos, a hatalom képviselője – nem mellékesen férfi orvos – alakja a kulcs nemcsak Auschwitz, hanem általában a férfihatalom elvén működő nyugati

társadalom megértéséhez. Narrátorunk a „gyógyító erőszak” aránytalanul sok esetéről számol be – hogyan vigasztalja meg az atyai pofon a síró gyereket, hogyan forrasztja össze a vérző ujját a kés pengéje, és hogyan pofozza helyre a „végtelen türelmű” strici gyémántgyűrűs öklével a lányt. Az erőszak szorosan összekapcsolódik a mindvégig ünnepelt és csodált férfierővel, sőt, a szexuális potenciával is. Így az erőszak és agresszió férfiakusa, sőt, atyai aktusa az amisi világegyetem alapító tényezőjévé, eredetmítoszává válik, amelyben az elegáns autón megérkező „Pepi bácsi” (Mengele) az „istenféleség”, és az élet, úgymond, az atyai ölés aktusával végződik. Nyugtalanító, hogy amit a szöveg logikája szerint fonákjáról kellene értelmeznünk – vagyis a pofont –, azt társadalmunk, legalábbis a közelmúltig, valóban helyeselte, amint ezt a „helyreporoz” kifejezés a magyarban igen jól mutatja. A „gyógyító erőszak” gyilkos iróniája a regény egyik nehezen felejthető jelenetében fokozódik képtelen méretekre. Az Amerikában Tod (és John) névre hallgató orvos egy időben olyan krízisközpontban dolgozik, ahol bántalmazott nők keresnek menedéket. A meggyötört nőket természetesen mindig egy-egy férfi „gyógyítja meg” – egy csapásra. Amikor azonban a központ „utálatos ápolója” kijelenti, hogy „*hiúlye piccsák... semmi bajuk nincs, amit egy szép nagy bráner meg ne tudna gyógyítani*” (44.), az olvasó irtózva döbben rá, hogy a fordított világba illő mondatot az ápoló komolyan gondolta.

Itt a legnyilvánvalóbb, hogy a már-már mitikus erőaktus *par excellence* férfiaktus – ezért kap a nők (és a gyermekek) szenvedése és fenyegedtsége kitüntetett figyelmet, mint olyan máig is előforduló „sérelem”, amely az Auschwitz utáni mindennapokban észrevétlen újratermeli az elbeszélés központjában álló genocídium lelkületét. S ha figyelembe vesszük, hogy a hagyomány a nőt a testtel, a testiséggel, sőt, a tárgyiasítható testiséggel szokta asszociálni, akkor a férfi orvos regénybeli képe újabb jelentésrétegekkel bővül. Ő az az aktív hatalom, mely győzedelmeskedik a passzív, tárgyiasított hús, az áldozat – a nő, a gyermek, a zsidó – felett, akár szexuálisan, akár orvosi minőségében nyilvánul meg. A fiatal Odilo arra kényszeríti a feleségét, hogy mozdulatlanul fekdűjön szeretkezés közben, és úgy viselkedik, mint aki „*gylkolni akar, nem teremni*”. (193.) Később pedig

ugyanúgy merevedést okoz neki a műtőasztalon dermedten, hidegen elnyúló test, mint a párna uszályán heverő forró szerető. „*Mintha azt gondolná, hohó, itt az új husika*.” (107.)

Csak első pillantásra tűnik szélsőségesnek a férfi mint szexuális agresszor, az orvos és a náci alakjainak ilyen összeolvasztása. „*Vér, testek, halál és hatalom. Talán már önök is kapiskálják az összefüggést*.” (105.) A huszadik század első felére erősen sztereotipizálódott konzervatív és macsó férfiideál és a fasizmus összefüggéseit többen felvetették. George Mosse magyar nyelven is hozzáférhető könyvének *AZ ÚJ FASISZTA FÉRFI* című fejezetében azt fejtegeti, hogy a férfiasság eszménye közvetlenül az első világháborúra épült, és mint nemzeti jelkép és élő példa minden fasiszta rezsimben létfontosságú szerepet kapott. Középpontjában a magasabb cél odaadó szolgálata és a nacionalizmus világi vallása állt. Ez az eszmény a férfiasságot pozitív értelemben a szép testtel, a testgyakorlással, a fegyelmezettséggel asszociálta, negatív értelemben pedig szembeállította a nővel, a gyermekkel és nem utolsósorban a „más”, a nem fehér bőrű, nem „igazi” (zsidó, cigány) férfival. Identitása az ilyen elhatárolódásokból nyerte erejét, és szinte predestinálta a rasszizmusra és az antiszemitizmusra.³ Nemcsak Martin Amisnél, hanem Kertész Imrénél, különösképp a *KADDIS A MEG NEM SZÜLETETT GYERMEKÉRT* című művében is erőteljesen jelen van a konzervatív férfiideál, az apaelvű autoriter társadalmi gondolkodás és a fasizmus összekapcsolása. Kertész férfi narrátora a saját birtokló férfitekintetét a kirekesztő, pogromista indulattal kapcsolja össze, az „istenféleség” itt is antikrisztussá fokozott apaként mutatkozik.⁴

Természetesen nem arról van szó, hogy Martin Amis regénye a férfiakat tenné felelőssé a fasizmusért, még kevésbé arról, hogy a „szőke nő” mintájára az „agresszor férfi” sztereotípiáját erősítene. Inkább társadalmunk domináns férfireprezentációinak lappangó tartalmainra és ezek kockázatosságára figyelmeztet. Az *IDŐNYÍL* attól nyeri el súlyát, azért végtelenül több gyilkos regénytechnikai játéknál, mert a „sérlem” a mai társadalomban is jelen lévő ösztönkésztetések, szerepelvárások, identitásképző folyamatok, nem egészen tudatos szorongások és hatalmi játszmák komplex együttthatására vezet vissza, vagyis önmagunkkal zsemesbit.

Jegyzetek

1. M. Hirsch: SURVIVING IMAGES: HOLOCAUST PHOTOGRAPHS AND THE WORK OF POSTMEMORY. *The Yale Journal of Criticism*, 2001/1. 10–11. Idézi Szűcs Teri: A FELEJTÉS TÖRTÉNETE. A HOLOKAUSZT TANÚSÁGA IRODALMI MŰVEKBE. Kalligram, 2001. 148.
2. Lásd pl. John G. Rodwan Jr.: PEER REVIEW: IS MARTIN AMIS SERIOUS? 2008. július 1. <http://www.openletters-monthly.com/july08-martin-amis-serious/>
3. Lásd George L. Mosse: FÉRFIASSÁGNAK TŰKÖRE. A MODERN FÉRFIESZMÉNY KIALAKULÁSA. Balassi, 2001.
4. Kertész Imre: KADDIS A MEG NEM SZÜLETETT GYERMEKÉRT. *Magvető*, 1990. 34. Részletesebben írtam er-

ről DE SZÉP ZSIDÓLÁNY! NŐ ÉS FÉRFI KERTÉSZ IMRE *KADDIS A MEG NEM SZÜLETETT GYERMEKÉRT* CÍMŰ KISREGÉNYÉBEN *Holmi*, 2011/10. 1308–1315. Érdeemes végül megemlíteni, hogy elsőként Juhász Tamás regisztrálta az Amis–Kertész-párhuzamot, aki angol nyelvű tanulmányában a gyermeki bizalmat eláruló gyilkos apák közös motívumára mutat rá az *IDŐNYÍL* és a *SORSTALANSÁG* című regényekben. Lásd Tamás Juhász: MURDEROUS PARENTS, TRUSTFUL CHILDREN: THE PARENTAL TRAP IN IMRE KERTÉSZ'S *FATELESSNESS* AND MARTIN AMIS'S *TIME'S ARROW*. *Comparative Literature Studies* 46.4 (2009). 645–666.

Tóth Sára