
HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

Dehumanizáció: az elkövető alakja

2019

1

Dehumanizáció: az elkövető alakja (az irodalomban, a filmen, a színpadon és a filozófiában)

Dehumanizáción emberhez méltatlan vagy embertelen bánásmódot értünk, azt, amikor bizonyos embereket nem tekintenek „teljes mértékben” embernek, sokkal inkább állat- vagy gépszerűnek, amikor megfosztják őket méltóságuktól és/vagy individualitásuktól, s egyúttal kirekesztik őket az emberi élet fontos aspektusaiból. Vagyis a dehumanizációnak mindig fizikai, pszichológiai, politikai, társadalmi és morális követelményei is vannak. A *Dehumanizáció: az elkövető alakja (az irodalomban, a filmen, a színpadon és a filozófiában)* című kötet azt járja körül, hogy mit tudhatunk meg a dehumanizációról akkor, ha nem az áldozat(ok), hanem az elkövető(k) alakját helyezzük a középpontba. Az elkövető hangját megszólaltató vagy az elkövető nézőpontját megmutató irodalmi művek, filmek vagy színpadi alkotások ugyanis különösen éles fényvel világíthatják meg, hogyan történik a dehumanizáció folyamata, s mik ennek a (történelmi, politikai, társadalmi, pszichológiai, morális) lehetőségfeltételei. A bűnös–áldozat binaritáson túl különösen a „szürke zóna” (Primo Levi) érdekelt minket, ahol az elkövető és az áldozat közti határvonal bizonytalanná válik, vagy ahol a félrenézés, esetleg a tehetetlenség a (potenciális) áldozatokat is cinkosokká vagy elkövetőkkel teszi.

Számunkat TIMÁR ANDREA szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Dehumanisation: the Figure of the Perpetrator (in Literature, Theatre, Film, and Philosophy)

Dehumanisation is the denial of humanness to humans, the representation and/or treatment of humans as “less than human”, which has serious social, political, and psychological consequences. This issue examines representations of the experience of perpetrators in literature, film, theatre and philosophy, hoping to offer a better understanding of the process and the possibility conditions of the process of dehumanisation than artistic representations of the victims. Meanwhile, moving beyond the victimiser–victim binary, it is especially interested in the “grey zone” (Primo Levi), where the boundary between perpetration and victimhood becomes blurred, in the various possible responses generated by (representations of) the process of dehumanisation in historical and implied audiences, as well as in ethical questions concerning the representation of dehumanisation.

The special issue was edited by ANDREA TIMÁR.

THE EDITORIAL BOARD

La déshumanisation : la figure du coupable (dans la littérature, le film, le théâtre et la philosophie)

La déshumanisation est le déniement de la nature humaines des hommes, la représentation et/ou le traitement des hommes comme “moins qu’ humains” : un phénomène qui a de sérieuses conséquences sociales, politiques et psychologiques. Notre numéro examine la déshumanisation en

mettant en relief la figure du coupable dans la littérature, le film, le théâtre et la philosophie, au lieu de faire voir les représentations artistiques de la victime. En le faisant, nous espérons faire comprendre plus clairement le processus de la déshumanisation et ses conditions historiques, politiques, sociales, psychologiques. Au-delà de la binarité victimiseur–victime, nous nous intéressons surtout à la « zone grise » (Primo Lévi), où les frontières entre victimisation et être victime deviennent floues, ou bien, où les victimes (potentielles), impuissantes ou en détournant leur regard, deviennent complices ou coupables.

Les études de ce numéro ont été recueillies par ANDREA TIMÁR.

LE COMITÉ DE RÉDACTION

TIMÁR ANDREA

*Dehumanizáció: az elkövető alakja az irodalomban,
a filmművészetben, a színpadon és a filozófiában*

Jelen kötet az ELTE BTK Modern Angol Irodalom Doktori Program T. H. E. (The Human Enigma) Doktori Kutatócsoportja szervezésében megrendezésre került *Dehumanizáció: az elkövető alakja az irodalomban, a filmen és a filozófiában* című konferencia előadásából áll össze.¹ Dehumanizáción embertelen bánásmódot értünk, melynek során valakit megfosztanak emberi méltóságától és/vagy individualitásától, és/vagy amikor eszköznek, s nem pedig célnek tekintik. A plenáris előadó, Maria Kronfeldner tudományfilozófus meghatározása szerint „aki dehumanizál, az tagadja, hogy bizonyos emberek az emberi nemhez tartoznak, vagy nem tekinti őket »teljes mértékben« embernek, s teszi ezt a célból, hogy kirekeszse őket az emberi élet bizonyos politikailag releváns aspektusaiból (hogy ne vonatkozzanak rájuk bizonyos jogok, vagy ne részesüljenek a hatalomból, stb.)”.² Úgy tűnik, a dehumanizáció fogalmának megértéséhez az ember koronként és diskurzusonként változó, nem pusztán leíró, hanem performatív, társadalmi, politikai, jogi, etikai következményekkel bíró fogalmának jelentésével is tisztában kéne lennünk.³ Ám miközben tudható, hogy az ember leggyakrabban az állattal és a géppel szemben, gyakran ezek kirekesztésén (önmagából való) kivetésén keresztül tételeződik, a gép–állat–ember közti határvonalak stabilitása és immobilitása is újra és újra kritikai kérdésfelvetések tárgyává válik – akár nosztalgikus, akár affirmatív keretben. A dehumanizációval kapcsolatos vizsgálódások pontosan azokat a folyamatokat, helyzeteket és/vagy eseményeket veszik górcső alá, amikor emberek bizonyos más embereket állatszerűnek és/vagy gépszerűnek, esetleg tárgynak tekintenek és/vagy e szerint is bánnak velük.⁴ A dehumanizációról szóló diskurzusok ezért nemcsak erősen politizáltak, hanem általában erős etikai töltetet is hordoznak: a dehumanizációnak nem létezik etikailag semleges leírása. Albert Bandura, Bill Underwood és Michael E. Fromson szerint maga a dehumanizáció

¹ A konferencia szervezését az ELTE BTK Hallgatói Önkormányzat támogatta.

² Maria KRONFELDNER, „The Politics of Human Nature”, in *On Human Nature: Biology, Psychology, Ethics, Politics, and Religion*, eds. Michel TIBAYRENC and FRANCISCO J. AYALA, 625–632 (Amsterdam–Boston: Elsevier, 2017), 625. Sajtát fordítás: T. A.

³ Az ember koronként és diskurzusonként változó, ám mindig súlyos következményekkel járó definícióiról, s az ehhez kapcsolódó problémakörről lásd: TIMÁR ANDREA és LACZHÁZI GYULA, „Ember”, in KRICSFALUSI BEATRIX, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, MOLNÁR GÁBOR TAMÁS, TAMÁS ÁBEL szerk., *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, 40–53 (Budapest: Ráció Kiadó, 2018).

⁴ Nick HASLAM, „Dehumanisation: an Integrative Review”, *Personality and Social Psychology Review* 10, 3. sz. (2006): 252–264. Lásd még: MANNHARDT ANDRÁS, „Embernek látszó tárgyak”, *Magyar Narancs* 44 (2012), hozzáférés: 2019.07.06, <https://magyarnarancs.hu/lelek/embernek-latszo-targyak-82276>.

is etikai jellegű: egyfajta morális felelősségvárítással jellemezhető, hiszen, mondhatják, „aki nem »egészen« ember, azzal szemben nem kell felelősséget érezni”.⁵ Fontos azonban, hogy a dehumanizáció során az elkövető sosem nézi az áldozatot valóban *pusztán* állatnak, gépnek vagy tárgynak – ha annak nézné, akkor nem lenne szükség rá, hogy dehumanizálja. Nem törekedne arra, hogy – miként Doktor Wirths fogalmaz Jonathan Littell *Jóakaratóiak* című regényében – megszüntesse „közös emberségüket”⁶ (erről lásd még később).

Értelmezésünkben tehát a dehumanizáció nem egy természeti vagy biológiai csapás eredménye, de nem is a modernitással vagy a posztmodernnel megjelenő fejlemény, azaz nem egyenlő az emberi lényeknek tartott esszencia elvesztésével, vagy már eleve hiányzó voltára való reflexióval, sem az esztétikai dehumanizációval.⁷ A kötet írásai a dehumanizációt inkább emberek vagy embercsoportok közti hierarchizált viszonyok velejárájának, hatalmi viszonyrendszerek létrehozójának vagy eredményének tekintik adott történelmi helyzetben. Az „ember” fogalmát tehát a kötet tanulmányai eredendően nem problematizálják, ellenben megmutatják, hogy hogyan kérdőjelezhető meg mégis az „emberi”⁸ az elemzett irodalmi, színházi vagy filmművészeti alkotásokon keresztül.

A dehumanizációnak számos egyéb meghatározása létezik, jellegzetességeit, lehetőségfeltételeit, történetét különböző tudományágak vizsgálják: a filozófiát,⁹

⁵ Albert BANDURA, Bill UNDERWOOD and Michael E. FROMSON, „Disinhibition of aggression through diffusion of responsibility and dehumanization of victims”, *Journal of Research in Personality* 9, 4. sz. (1975): 253–269, 254. Saját fordítás: T. A. Mari Mikkola a szexuális erőszakot (*rape*), tágabban értelmezve pedig a beleegyezés nélküli szexuális aktust tekinti a dehumanizáció paradigmaticus esetének. Lásd Mari MIKKOLA, *The Wrong of Injustice: Dehumanization and its Role in Feminist Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 2016).

⁶ Jonathan LITTELL, *Jóakaratóiak*, ford. TÓTFALUSI Ágnes (Budapest: Magvető Kiadó, 2009), 753.

⁷ E folyamatokkal, s az ember és a nem-emberi „mások” közti határok lebomlásával kapcsolatban lásd: NEMES Z. MÁRIÓ „Ember, embertelen és ember utáni: a poszthumanizmus változatai”, *Helikon* 64, 4. sz. (2018): 376–393, valamint NEMES Z. MÁRIÓ, *Képkötő elevenség: Esztétika és antropológia a humanitás határvidékén*, *Cogito* könyvek 10 (Budapest: ELTE BTK Filozófiai Intézete–L’Harmattan Kiadó–Magyar Filozófiai Társaság, 2015).

⁸ Lásd: TIMÁR–LACZHÁZI, „Ember”.

⁹ Giorgio AGAMBEN, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, trans. Daniel HELLER-ROAZEN (Stanford: Stanford University Press, 1998); Giorgio AGAMBEN, *The Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, trans. Daniel HELLER-ROAZEN (New York: Zone Books, 1999) [a kötet hamarosan magyarul is megjelenik Darida Veronika fordításában]; Hannah ARENDT, *A totalitarizmus gyökerei*, ford. BERÉNYI GÁBOR, BRAUN RÓBERT, ERŐS FERENC és SERES IVÁN (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992); Hannah ARENDT, *Eichmann Jeruzsálemben: Tudósítás a gonosz banalitásáról*, ford. MESÉS PÉTER (Budapest: Osiris Kiadó, 2000); Zygmunt BAUMAN, *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts* (Cambridge: Polity Press, 2003); David Livingstone SMITH, „Dehumanization, Essentialism, and Moral Psychology”, *Philosophy Compass* 9, 11. sz. (2014): 814–824.

a pszichológiát, a szociálpszichológiát,¹⁰ a politika- és a történelemtudományt,¹¹ a jogtudományt¹² és persze a kritikaelméletet sem hagyta érintetlenül.¹³ A fogalom az irodalomkritikában legtöbbször a gender-fókuszú, a posztkolonialista, a holokausztal foglalkozó vagy a fogyatékoságtudományi szempontokat előtérbe helyező elemzésekben szerepel, gyakran traumaelméleti keretben, s általában az áldozatokra koncentrál.

A konferencia célja az volt, hogy a Magyarországon jobban beágyazott traumaelméleteken túllépve azt járja körül, mit tudhatunk meg a dehumanizációról akkor, ha nem az áldozat(ok), hanem az elkövető(k) alakját helyezzük a középpontba.¹⁴ Robert Eaglestone szerint az elkövető hangját megszólaltató vagy az elkövető nézőpontját megmutató irodalmi művek közelebb vihetnek minket a „megérthetetlen megértéséhez”, a „gonosz természetének megismeréséhez”,¹⁵ mint azok, amelyek az áldozatoknak szeretnének hangot adni.¹⁶ Eaglestone-t, akárcsak Hannah Arendtet a gonosz banalitása érdekli (lásd erről kötetünkben Chantal Delsolt), amely, tehetjük hozzá, lehetőségfeltétele annak is, hogy bármelyikünk elkövetővé válhasson. Sarkosan fogalmazva, az elkövetők alakjával kap-

¹⁰ Lásd például HASLAM, „Dehumanisation...”; BANDURA–UNDERWOOD–FROMSON, „Disinhibition of aggression...”; Lasana T. HARRIS and Susan T. FISKE, „Dehumanizing the lowest of the low: neuroimaging responses to extreme out-groups”, *Psychological Science* 17, 10. sz. (2006): 847–853; Jacques Philippe LEYENS, Paola M. PALADINO, Ramon RODRIGUEZ-TORRES, Jeroen VAES, Stéphanie DEMOULIN, Armando RODRIGUEZ-PEREZ and Ruth GAUNT, „The Emotional Side of Prejudice: The Attribution of Secondary Emotions to Ingroups and Outgroups”, *Personality and Social Psychology Review* 4, 2. sz. (2000): 186–197; Johannes LANG, „Explaining Genocide: Hannah Arendt and the Social-Scientific Concept of Dehumanization”, in *The Anthem Companion to Hannah Arendt*, eds. Peter BAEHR and Philip WALSH, 175–196 (London: Anthem Press, 2017).

¹¹ Pl. Alexander COOK, *Representing Humanity in the Age of Enlightenment* (London: Pickering and Chatto, 2013); Lynn HUNT, *Inventing Human Rights* (New York: Norton, 2007); Silvia SEBASTIANI, *The Scottish Enlightenment: Race, Gender and the Limits of Progress* (New York: Palgrave Macmillan, 2013); Gustav JAHODA, „An Anthropological History of Dehumanization From Late-18th to Mid-20th Centuries”, in *Humanness and dehumanization*, eds. Paul G. BAIN, Jeroen VAES and Jacques Philippe LEYENS, 13–33 (New York: Psychology Press, 2014).

¹² Samera ESMEIR, „On Making Dehumanization Possible”, *PMLA* 121, 5. sz. (2006): 1544–1551, www.jstor.org/stable/25501624.

¹³ Cary WOLFE, *What is Posthumanism?*, *Posthumanities* 8 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010); Rosi BRAIDOTTI, *The Posthuman* (Cambridge: Polity, 2013); Caroline N. TIPLER and Janet B. RUSCHER, „Dehumanizing representations of women: the shaping of hostile sexist attitudes through animalistic metaphors”, *Journal of Gender Studies* 28, 1. sz. (2019): 109–118; Helen MEEKOSHA and Russell SHUTTLEWORTH, „What’s So ‘Critical’ About Critical Disability Studies?”, *Australian Journal of Human Rights* 15, 1. sz. (2009): 47–76.

¹⁴ Az elkövetők iránti friss hazai érdeklődést jól mutatja, hogy a konferencia után nem sokkal jelent meg Pető Andrea *Láthatatlan elkövetők – Nők a magyarországi nyilas mozgalomban* (Jaffa Kiadó, 2019) című kötete.

¹⁵ Robert EAGLESTONE, „Avoiding Evil in Perpetrator Fiction”, *Holocaust Studies* 17, 2–3. sz. (2011): 13–26, 13.

¹⁶ Lásd még: Joanne PETTITT, *Perpetrators in Holocaust Narratives: Encountering the Nazi Beast* (Cham: Palgrave Macmillan, 2017). Az e vállalkozásban rejlő morális ellentmondásokról lásd: Claude LANZMANN, „Lanzmann juge »les Bienveillantes«”, *Le Nouvel Observateur*, 21 septembre 2006, 14.

csolatos kutakodások a „hogyan (volt) lehetséges” kérdése mellett akár a mindnyájunkban ott rejlő potenciális elkövetővel is szembesíthetnek.¹⁷ A jelen kötet írásai azt mutatják meg, hogy milyen az, amikor dehumanizáció történik, ám ez nem feltétlenül visz minket közelebb a dehumanizáció „megértéséhez”. Ugyanakkor rávilágítanak, hogy a dehumanizáció elkövetése legtöbbször az etika és a jog közti széles határmezsgyébe esik. Számos politikai, történeti, jogi környezetben előfordul, hogy ami igazságtalan, az még törvényes lehet, hogy ami nem etikus, az jogszerű, és éppen a törvények és morál közti távolság teszi lehetővé az arendti értelemben vett „banális” gonosz megjelenését.

Ezért a hétköznapi elkövetőkön keresztül fokalizált művek sokszor kényelmetlen helyzetbe az olvasót: Eric Leake „nehéz empátiának” nevezi ezt az elkövetői nézőpont megjelenítésével kapcsolatos olvasási tapasztalatot.¹⁸ Ilyenkor az olvasó nem ülhet fel többé arra a magas lóra, amelyet az áldozatok szempontjából megírt alkotások előidéztek morálisan „könnyebb empátia” biztosít, vagyis az a biztos tudat, hogy mi magunk – természetesen – sosem lennénk képesek olyan borzalmak elkövetésére, mint amilyenek az áldozatokkal történtek, hanem mintegy belekényszerülünk egy olyan megkettőzött pozícióba, ahol miközben morális szempontból távolságot tartunk, az elkövető szemével is látnunk kell az eseményeket. A bűnös-áldozat binaritáson túl ebből a szempontból különösen érdekes az a „szürke zóna” (Primo Levi), ahol az elkövető és az áldozat közti határvonal bizonytalanra válik (mint pl. a *Saul fia* című filmben), vagy ahol a félrenézés, esetleg a tehetetlenség a (potenciális) áldozatokat is cinkosokká vagy elkövetőkkel teszi (pl. Zoltán Gábor *Orgiájában*). A kötet szerzőit tehát elsősorban a dehumanizáció irodalmi, színházi vagy filmes ábrázolásai és retorikája érdeklik, amelyek más kérdésekkel szembesíthetnek, mint a filozófia, a történelem vagy a pszichológia megközelítései.

Jonathan Littell *Jóakaratók* (2006) című regénye például egy volt SS-tiszt, Dr. Aue fiktív önéletrajza, amelyben a dehumanizációról paradox és ironikus módon egy Wirths nevű SS-orvos értekezik:

Én arra a következtetésre jutottam, hogy az SS-őr nem azért válik durvává vagy szadistává, mert azt gondolja, hogy az elítélt nem emberi lény; épp ellenkezőleg, a haragja akkor nő meg és fordul át szadizmusba, amikor észreveszi, hogy az elítélt távolról sem az az alacsonyrendű lény, amilyennek állítják, hanem éppenséggel ember, mint a lelke mélyén ő maga is, és az őt ezt találja

¹⁷ Lásd még: Sue VICE, „Exploring the Fictions of Perpetrator Suffering”, *Journal of Literature and Trauma Studies* 2, 1. sz. (2014): 15–25, doi:10.1353/jlt.2014.0006; valamint a jól ismert (és azóta megkérdőjelezett) stanfordi börtönkísérletet: Craig HANEY, W. Curtis BANKS and Philip G. ZIMBARDO, „A study of prisoners and guards in a simulated prison”, *Naval Research Review* 30 (1973): 4–17.

¹⁸ Eric LEAKE, „Humanizing the Inhumane: The Value of Difficult Empathy”, in *Rethinking Empathy Through Literature*, eds. Meghan Marie HAMMOND and Sue J. KIM, 175–185 (New York–London: Routledge, 2014).

elviselhetetlennek, a másik néma kitartását, az őr tehát azért üti az elítéltet, hogy megszüntesse közös emberségüket. De ez természetesen nem működik: minél nagyobb üt az őr, annál inkább kénytelen megállapítani, hogy a rab nem hajlandó magát alacsonyabb rendű embernek tekinteni. Végül nem marad más megoldás az őr számára, mint megölni a rabot, ami tényszerűen a végső kudarc.¹⁹

Wirths kivételes pontossággal határozza meg a dehumanizációt, amely valóban nem más, mint a „közös emberségünk” megszüntetésére irányuló ütés. Az elkövető (*perpetrator*) pedig úgy jelenik meg, mint aki az én és a másik, a barát és az ellenség közti hierarchikus oppozíciót, mondhatni a „politikait” (Carl Schmitt), mintegy elköveti (*perpetrates*) és egyben újra és újra megismétli, állandóvá teszi (*perpetuates*). A különbség tulajdonképpen már mindig eleve intézményesítésre került, ám az elkövető ismételten létrehozza ezt. A dehumanizáció elkövetése, a közös emberség megszüntetésére irányuló ütés tehát performatív és konstatív is egyben.²⁰

Hogy az irodalom mégsem objektív filozófiai érvelés, azt mi sem mutatja jobban, mint hogy a fenti monológ egy SS-tiszt szájából hangzik el, vagyis itt egy elkövető hangját halljuk. Mit is kezdünk hát vele? Egyetérthetünk egy SS-tiszttel? Intellektuális szempontból nyilván igen, annál is inkább, mivel a szerző, Jonathan Littell, még egyet csavar a narratív technikán: Wirths érvelése anakronisztikus módon Emmanuel Lévinas *Teljesség és végtelen* című művét²¹ idézi meg. Köztudott, hogy Lévinas, a litván, zsidó filozófus hadifogolyként élte túl a holokausztot, vagyis az elkövető hangjába az áldozat hangja keveredik. Az énben tehát ott a másik, a barátban az ellenség és az ellenségben a barát. Többek között ezzel a technikával mutat rá a regény nemcsak a közös emberségen esett ütés tarthatatlanságára, hanem a vágás, a különbségtevés önkényességére is. Vagyis a szöveg nem azt csinálja, amit náci narrátora(i) mond(anak), amikor különbséget tesznek (zsidó és nem zsidó, barát és ellenség stb. között). S ez utóbbi jellegzetesség, immár narratológiai szempontból, az elbeszélői hang és az olvasói empátia fogalmában rejlő ellentmondásokra is figyelmeztet. Meg tudjuk egyáltalán mondani, hogy kinek a „hangját halljuk”, s hogyan is kéne egy önmagától folyton elkülönülő hanggal „együtt éreznünk”, empátikusnak lennünk?

Sokszor az sem egyértelmű, hogy egy alkotás dehumanizáló, vagy épp ellenkezőleg, színre viszi a dehumanizációt. Daniel Defoe mindenki által ismert *Robinson Crusoe* című fiktív önéletrajza (1719) például dehumanizáló módon mutatja be Pénteket, miközben tematikusan humanizálni szeretné. A *Robinson* proto-fejlődés-regény: Robinson Crusoe, az önéletrajzi elbeszélő egy lakatlan szigetre vetődik,

¹⁹ LITTELL, *Jóakaratiúk*, 753.

²⁰ A fenti érveléshez lásd még Marc Redfield *Shibboleth: Judges, Derrida, Celan* című előadását, amely 2019. május 13-án hangzott el az ELTE BTK-n.

²¹ Emmanuel LÉVINAS, *Teljesség és végtelen: Tanulmány a külsőről*, ford. TARNAY László, Dianoia (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999).

ahol megtér, s egy mikrotársadalmat épít fel egyedül, miközben „civilizálja” a bennszülöttet, Pénteket. Bár a regény Péntek fejlődéséről, pontosabban Crusoe általi „fejlesztéséről” is beszámol, ez utóbbi „Bildung” során Péntek gyakran Robinson pusztá eszközévé (s nem pedig önmagában való céllá) válik, miközben nevét, nyelvét és kultúráját Robinson kitörli. Mivel Defoe nem keretezi meta-reflektív eszközökkel e folyamatot, hiszen maga is osztja kora meggyőződését a „négernek” alsóbbrendűségéről (akiket, következésképp, „humanizálni” kell), az egyszeri olvasó öntudatlanul az egyes szám első személyű elbeszélővel azonosul, s mindvégig hisz a gyarmatosító Robinson „jobbító”, s egyben „jó” szándékában. Defoe regénye tehát mai szemszögből nézve nem tekinthető kritikusnak. Ám a 18. század elején, az *Emberi és Polgári Jogok Nyilatkozata* előtt több mint fél évszázaddal még nem volt meg az a jogi-politikai környezet, amelyben mai értelemben vett elkövetőről beszélhetnénk. Ezzel szemben J. M. Coetzee dél-afrikai szerző *Foe* (1986) című műve, amelynek traumatikus magja éppen Péntek nyelvének elvesztése, már a *Robinsonban* megvalósuló dehumanizáció kritikus reprezentációjaként olvasható, hiszen 1986-ban az apartheidre reflektál. A befogadó a *Foe* esetében is egy viszonylagos hatalmi pozícióban lévő (női) elbeszélővel azonosul, ám folyamatosan szembesülni kényszerül a reprezentációban óhatatlanul jelenlévő performatív erőszakkal, azzal, hogy milyen nehéz is a „másikat” *nem* dehumanizálni.²²

Azt mondom, kannibál, és kannibállá változik; azt mondom, kertész, és kertész lesz. Melyik Péntek valódi énje? Ön azt feleli, se nem kannibál, se nem kertész, ezek pusztá nevek, nem érintik a lényegét, hiszen ő saját maga, Péntek nem más, mint Péntek. Pedig ez nem így van. Nem számít, Péntek minek tartja magát (tartja magát valakinek? – ugyan honnét tudhatnánk meg?), a világ számára akkor sem lesz más, csak akit csinállok belőle.²³

Ehhez hasonló példák és problémák mentén haladva a konferenciafelhívásban a következő kérdéseket tettük fel. Mi jellemzi a dehumanizáló ábrázolás- és beszédmódot, és mi a dehumanizáló ábrázolásmód kritikus ábrázolását? Melyik hogyan, milyen technikákkal irányítja vagy zavarja össze a befogadói együttérzést?²⁴ Hogyan ábrázolható a dehumanizáció folyamata, lehet-e etikus a dehumanizáció ábrázolása az elkövető szemszögéből, és szükség van-e egyáltalán a reprezentációnak ilyesféle etikájára, netán politikájára? Mit adhat az elkövetőt és a dehumanizáció folyamatát kritikusan előtérbe helyező művek értelmezéséhez

²² Erről lásd: TIMÁR Andrea, „Trauma, együttérzés, Coetzee”, *Jelenkor* 54, 10. sz. (2011): 1034–1046.

²³ John Maxwell COETZEE, *Foe*, ford. BABITS Péter (Budapest: Art Nouveau, 2004), 184.

²⁴ Lásd ehhez: Suzanne KEEN, *Empathy and the Novel* (Oxford: Oxford University Press, 2007); Anna LINDHÉ, „The Paradox of Narrative Empathy and the Form of the Novel, or What George Eliot Knew”, *Studies in the Novel* 48, 1. sz. (2016): 19–42; *Rethinking Empathy Through Literature*, eds. Meghan Marie HAMMOND and Sue J. KIM (New York–London: Routledge, 2014).

megjelenésének történeti, politikai, társadalmi kontextusa, valamint recepciótörténete? A kötet tanulmányai természetesen számos más izgalmas kérdést is feltesznek, jó néhány túl is mutat a konferenciafelhívás keretein. Szerkezetileg a konferencia szekcióinak felépítését próbáltuk követni.²⁵

²⁵ A konferencia plenáris előadója Maria Kronfeldner volt (vö. Maria KRONFELDNER, *What's Left of Human Nature?: A Post-Essentialist, Pluralist, and Interactive Account of a Contested Concept* [Cambridge–London: The MIT Press, 2018.]), ám ő nem tudott végleges szöveget adni, ezért a kötet Chantal Delsol előadásával kezdődik, amely a Budapesti Francia Intézetben hangzott el 2019 áprilisában.

TANULMÁNYOK

CHANTAL DELSOL

Simone Weil, Hannah Arendt és a gonosz banalitása

Tisztában vagyok azzal, milyen felháborodást kelt kortársaink körében már maga a „gonosz banalitása” kifejezés is. Épp e felháborodás miatt érdemes elgondolkodunk ezen a témán.

Mindkét szerzőnk életébe, testi valójába hasonlóképp tört az a történelmi katasztrófa, amelyet a náciizmus jelent. A történések láttán egyikük sem tehetette meg, hogy ne gondolkodjék el a gonosz kérdésén. Megközelítésük összevetése sokatmondó. Hannah Arendt elkötelezett, a kor gyermeke. Simone Weil, társadalmi és politikai elköteleződése ellenére is, igen gyakran természetfelettinek, időtlennek, szenvtelennek tűnik a szemünkben. Mégis úgy érzem, gondolataival – a 20. század tényleges gonoszáról, amellyel mintha a szó szoros értelmében az ördög tört volna az emberiségre – Simone Weil jutott messzebb.

1. Bár a szélsőséges gonosz kezdetben egyaránt az adott kor, a náciizmus büntet-teitől eredeztethető, e gonosz jellegét a két szerző más-más módon ítéli meg. Hannah Arendt a náciizmusban eleinte az abszolút gonoszt látja, másképp szólva valami semmihez sem mérhető Gonoszra lel a történelemben, mintha az ördög valamiféle megvalósulása lenne. Simone Weil ezzel szemben azt állítja, hogy az abszolút Gonosz történelmen kívüli.

Ezen a ponton el kell oszlatnunk egy nyelvi kétértelműséget: *A totalitarizmus gyökereiben*, amelynek írását 1949-ben fejezi be, Hannah Arendt *radikális gonoszlól* beszél.¹ A kifejezést Kant használta *A rossz princípiumnak a jó mellett való lakozásáról, avagy az emberi természetben levő gyökeres rosszról* című rövid művében. A gonosz radikalitását ugyanakkor inkább Simone Weil érti kanti értelemben, míg ugyanebben az időszakban Hannah Arendt, bár a *radikális gonosz* kifejezést használja, távolabb áll Kant koncepciójától. Tisztáznunk kell tehát, mit is jelent ez a *radikalitás*, s ezáltal a tárgyunkat képező *banalitás* is jobban érthetővé válik.

¹ „Mal radical”, a magyar fordításban eredetileg: „radikális rossz”. A francia „mal” megfelelőjeként Kant magyar fordításában, *A totalitarizmus gyökereiben* és Simone Weil több szöveghelyében is ugyan a „rossz” terminus használatos, mivel azonban az *Eichmann Jeruzsálemben* magyar alcímében „gonosz” szerepel (*Tudósítás a gonosz banalitásáról*), és a későbbiekben magyarul is ez a kifejezés terjedt el, valamint Chantal Delsol előadásának magyar címében is így szerepelt, az egyértelműség kedvéért – az idézetek és a címek, valamint a „jó/rossz” morális ellentétpár kivételével – az egész szövegben így utalunk rá. [A fordító megjegyzése.]

Kantnál a radikalitás fogalom a szó etimológiájának megfelelően „gyökeres, gyökereig ható, gyökerekben rejlő”,² ami nem zárja ki az ember természetes hajlandóságát a jóra. Hannah Arendt a *radikális* fogalmat „abszolút, redukálhatatlan” értelemben használja, és mint látni fogjuk, a két értelem összeegyeztethetetlen egymással.

A *totalitarizmus gyökereiben* Hannah Arendt úgy írja le a náciizmust, mint amelylyel „[v]alamiféle, korábban ismeretlen radikális rossz” jelenik meg.³ Semmi ehhez hasonló nem létezik vagy létezett korábban: „A Purgatóriumot a szovjetunióbeli munkatáborok képviselik, amelyekben a rossz bánásmód a kaotikus kényszermunkával párosul. A szó szerinti értelemben vett Pokol azokban a náci által tökélyre vitt táborokban testesült meg, amelyekben az egész életet a lehető legnagyobb kínok előidézésére szervezték meg, alaposan és módszeresen.”⁴ Figyeljük meg a „szó szerinti értelemben vett Pokol” és a „tökélyre vitt” kifejezéseket. A náci táborok ennél fogva úgy jelennek meg, mintha „egy másik bolygóról”⁵ lenne szó, ahol, ellentétben bármi ehhez foghatóval a történelemben, a „koncentrációs táborok lakój[a] [...] teljesen fölösleges”.⁶ A szerző oldalakon keresztül, legalább annyira kiáltás, mint elemzés formájában, fájdalmasan írja le azt a folyamatot, amelynek során az emberben alapvető jogait megszüntetve elsőként a jogi személyiséget számolják fel, aztán a jogi személyiséget annak utolsó maradványával, egy kategóriával helyettesítik, amely az identitását veszített ember végső neve lesz (zsidó, politikai ellenzék, homoszexuális...); majd kiölik belőle a morális személyt, hiszen megtiltják a bánatot és az emlékezést, s olyan esztelen döntések meghozatalára kényszerítik, amelyek következtében az áldozat is bűnözővé válik; végül magát a személyiséget is felszámolják, az áldozatot mintegy beleegyezésre, de legalábbis engedelmességre készítetve. S mindezt oly módon, hogy az emberek – a hóhérok egyébként éppúgy, mint az áldozatok – teljesen fölöslegesnek tűnnek. Amikor felfogjuk a náci táborok realitását, hatalmába kerít bennünket az irrealitás érzése, tökéletesen mutatva, miként láttat meg velünk ez a „radikális téboly”⁷ uralta rendszer valami olyasmit, amiről sosem gondoltuk volna, hogy találkozhatunk vele ezen a földön: az abszolút, itt

² „Így tehát ezt a rosszra való természetes hajlandóságnak, s mivel önmaga az oka, az emberi természetben levő *gyökeres*, velünk született (de egyben önhibánkából magunkra vont) *rossznak* nevezhetjük.” Immanuel KANT, *A vallás a pusztá ész határain belül*, ford. VIDRÁNYI Katalin (Budapest: Gondolat Kiadó, 1974), 161; vagy „az emberben adva van a rosszra való természetes hajlandóság [...]. E rossz *gyökeres*, mert megrontja minden maxima alapját, s egyidejűleg, mint természeti hajlandóság, emberi erővel ki nem *pusztítható* [...]” Uo., 167. Kiemelés Ch. D.-tól.

³ Hannah ARENDT, *A totalitarizmus gyökerei*, ford. BRAUN Róbert, SERES Iván, ERŐS Ferenc és BERÉNYI Gábor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992), 535.

⁴ Uo., 537.

⁵ Uo., 536.

⁶ Uo.

⁷ Uo., 546. [Franciául a „*démence radicale*” (szó szerint „radikális örület, téboly”) szókapcsolatot használják, míg ugyanez Arendt magyar fordításában „kísérteties jelleg”-ként szerepel, lásd: „Itt válik legnyilvánvalóbbá az egész folyamat kísérteties jellege.” A fordító megjegyzése.]

„radikális[nak hívott] rossz[at]”,⁸ amely úgyszólván mintha az alvilágból szállt volna alá a földre.⁹

A *totalitarizmus gyökerei* írása idején Hannah Arendt jellegében tesz hát különbséget a náci büntett és a számtalan más büntett között, amelyekből a történelem összeszövődik. Az ördög tényleges arcát ekkor még a világon belül tárja fel számunkra.

Simone Weil elemzése nagyon más jellegű. Elsőként is tisztázni kell, hogy épp annyiszor, sőt többször beszél szerencsétlenségről, mint gonoszról. S ha a szenvedő ember jobban érdekli, mint a gonosz mint morális kategória és mint történelmi jelenség, ennek oka többek között abban rejlik, hogy a gonoszt misztériumként érti.¹⁰ A gonosz „miérték” nélküli, amelyre Weil sem a magyarázatot, sem kizárólagos képviselőit nem leli ezen a földön, lévén a gonosz számára banális, a kanti „radikális rossz” értelemben, vagyis gyökerekben rejő.

Simone Weil számára „a bűn és az erény nem cselekvés, hanem állapot. Innen a minden cselekvést megelőző eredendő bűn szimbóluma...”¹¹ Amint az ember eszmél, vagyis amint emberként kezd létezni, a gonosz megjelenik a világban.

Ez nem jelenti azt, hogy a gonosz ne lenne hierarchizálható, ám azzal, hogy magának az emberi sorsnak teszi a részévé, eleinte ráadásul a maga misztériumában értve, egyúttal ki is zárja, hogy az abszolút gonosz megmutatkozzék és ábrázolódjék ezen a földön. A *hitlerizmus gyökereiben* Simone Weil eltökélten veti össze a Római Birodalmat és az annak a folytatásának, örökösének tartott Harmadik Birodalmat: „Mi mást hajszolna jelen pillanatban Hitler és mindazok, akik vezérüknek fogadják, ha nem a római modell által elgondolt nagyságot?”¹² S ahogy a rómaiak – „akiknek embertelensége mind lelkileg, mind erkölcsileg általános volt”¹³ – megparancsolták katonáiknak, hogy egész városokat meszároljanak le, az állatokat is beleértve, úgy Hitler „[s]em ismerte fel a nagyság más fajtáját, mint a bűnét[.]”¹⁴ Nincs tehát jellegében különbség a náci barbarizmus és a történelem más-más barbarizmusa között. Ez alapján kiindulásként több megállapítást is tehetünk. Hannah Arendt hajlik arra, s ezzel nem áll távol a közvéleménytől, hogy a nácizmust meta-

⁸ Hannah Arendt utal Kantra, 552; de Myriam Revault d’Allonnes-hoz hasonlóan feltételezhetjük, hogy Arendtnek nem sikerült megragadnia a kanti fogalom valódi jelentését. Lásd Myriam REVAULT D’ALLONNES, *Fragile Humanité [Törékeny emberiség]* (Paris: Aubier, 2002), 95.

⁹ Uo., 552.

¹⁰ „Az igazság és a szerencsétlenség között természetes a kapcsolat, mivel egyik is, másik is örök időkre arra van ítélve, hogy néma könyörgőként, hang nélkül álljon előttünk.” Simone WEIL, „Ami személyes, és ami szent”, in Simone WEIL, *Kegyelem és nehézkedés*, ford. PILISZKY János (Budapest: Vigilia Kiadó, 1994), 46.

¹¹ Simone WEIL, „Cahiers de Marseille, Cahier VI, Hiver 1941–1942” [*Marseille-i füzetek, VI. Füzet, Tél 1941–1942*], in Simone WEIL, *Oeuvres* (Paris: Gallimard, 1999), 853.

¹² Simone WEIL, „Quelques réflexions sur les origines de l’hitlérisme” [*Néhány gondolat a hitlerizmus gyökereiről*], in WEIL, *Ceuvres*, 365–385 (Paris: Gallimard, 1999), 381.

¹³ Uo., 367.

¹⁴ Simone WEIL, *Begyökerezettség: Előhang az emberi lényvel szembeni kötelességek nyilatkozatához*, ford. GUTBRÖD Gizella (Budapest: Gondolat Kiadó, 2012), 238.

fizikai gonoszként lássa, minőségileg tehát eltérőnek a történelmi barbarizmusoktól. Simone Weil ezzel szemben egyrészt az eredendő bűn vallásos értelmezésében ragad, másrészt (mivel még túl korai lett volna) nem igazán fogta fel a totalitarizmus egyediségét (a szót is alig használja különben). Ez magyarázza, hogy a két értelmezés más irányba halad: a gonosz banalitása – nem abban az értelemben, hogy a gonosz jelentéktelen volna, hanem hogy az emberi sorsnak mindenhol része, vagyis a mindenütt jelenvalóság értelmében – Simone Weil számára bizonyosság, míg Hannah Arendt számára kezdetben nem az.

2. Hannah Arendt gondolatmenetében ezt követőleg igyekszik megbékélni, és saját korát is megbékíteni az antropológiai gonosszal. Simone Weil gondolatmenetében alapvetően megérteni szándékozik, *miként* lehet a gonosz banális (hiszen a perverz személyiségek sajátjaként rendkívülinek kellene lennie).

A gonosz kérdése kapcsán az Eichmann-per fordulópontot jelent Hannah Arendt gondolkodásában. Ahogy figyeli a vádlottat, és a válaszait hallgatja, nyugtalanító normalitása kezdetben döbbenettel tölti el. De mit jelent ez esetben a „normalis”? Először is a pszichiáterek állítása szerint Eichmann nem volt bolond. És főleg hiányzott belőle a szadista perverz minden jellegzetessége: a fájdalomkózos vágya, vállalt cinizmusa, az emberiség gúnyos megvetése. Voltaképpen „[a]z államügyész valamennyi erőfeszítése ellenére mindenki számára világos volt, hogy ez az ember nem »szörnyeteg«, valójában azonban nehéz volt nem arra gyanakodni, hogy paprikajancsi.”¹⁵ Eichmannak igenis volt lelkiismerete, a német zsidók meggyilkolása ugyanis felháborította.¹⁶ Nem állt szándékában rosszat tenni, hiszen a jó és a rossz kategóriáit figyelmen kívül hagyta, mivel a náci államnak való engedelmeség és hűség volt az egyetlen norma, amely számított számára. Hannah Arendt ráébred, hogy a nácizmus fő mozgatói, „e gyilkosok nem közönséges bűnözők voltak, sem született szadisták vagy egyéb módon perverz alakok”,¹⁷ egyszerű átlagemberekről volt szó, akik parancsoknak engedelmeskedtek, és később nem értették, hogy a lojalitásukat kérik rajtuk számon, pedig az általában erénynek minősül. „[E]z a normalitás sokkal szörnyűségesebb volt, mint az összes borzalom együttvéve”, hiszen az átlagember úgy követi el rémtetteit, hogy az egyáltalán tudatosulna benne.¹⁸ Így ismeri fel „a gonosz banalitásának borzalmas leckéjét, amivel szemben a szó csődöt mond, és a gondolkodás zátonyra fut.”¹⁹ Ez nem azt jelenti, hogy fel kellene menteni a nácikat, mondván, meglehet, hogy mind hasonlóképp cselekedtünk volna, és banalitás sem egyenlő jelentéktelenséggel, a bűn ugyanúgy bűn marad. Azt viszont jelenti, hogy az abszolút gonosz nem létezik ezen a földön (az ugyanis épp a nácizmusban mutatkozna meg), hiszen „a világon a legjobb aka-

¹⁵ Hannah ARENDT, *Eichmann Jeruzsálemben: Tudósítás a gonosz banalításáról*, ford. Mesés Péter és PATÓ Attila (Budapest: Osiris Kiadó, 2000), 67.

¹⁶ Uo., 115.

¹⁷ Uo., 124.

¹⁸ Uo., 304.

¹⁹ Uo., 278.

rattal sem tudunk semmilyen ördögi vagy démoni mélységet kicsikarni Eichmannból [...]”.²⁰ És amint visszataszítja az abszolút gonoszt a nem e földön létező Abszolút rendjébe, Hannah Arendt visszailleszti a náciizmust a történelembe, s ezzel Simone Weil gondolatmenetéhez csatlakozik: „A genocídium, a népirtás fogalma, amelyet kifejezetten egy korábban ismeretlen bűncselekmény megnevezésére vezettek be, bizonyos mértékig alkalmazható ugyan, de mégsem igazán megfelelő, mégpedig annál az egyszerű oknál fogva, hogy egész népek kiirtása nem precedens nélküli: mindennapos volt az ókorban”,²¹ és hozzát teszi, hogy a jövőben talán minden alacsony intelligenciájú személyt megkísérlelnék majd megsemmisíteni...²²

Nem hajlandó többé teljes mértékben azonosítani a bűnöst a bűnnel. „Most már másképp gondolom, nem radikális gonoszról beszélek többé... jelen pillanatban azt gondolom, hogy a gonosz sosem radikális, egyszerűen szélsőséges.”²³ Az *Eichmann Jeruzsálemben* alcíme: *Tudósítás a gonosz banalitásáról*. Az alcím miatt az értelmiségi milió heves vádaskodásba kezd, amiről Arendt és Jaspers levelezése is beszámol: a vádlók „azt mondják Hannah-ról, hogy megveti az emberiséget”,²⁴ egyenesen meggyanúsítják, hogy „ártatlannak akarja mutatni a náci bűnöket”,²⁵ egy, a *Le Nouvel Observateur*-ben 1966. október 26-án megjelent nyílt levél a *Náci-e Hannah Arendt?* címet viseli... csak mert visszautasítja a gyilkosokat démonizáló, az emberiséget felmentő manicheizmust.

Hannah Arendt igyekszik tehát megbékíteni korát az emberi lény gyökereit átszövő antropológiai gonosz fogalmával. És ez nem könnyű, a kor ugyanis továbbra is a két ideológia manicheizmusában él, amely a jó és a rossz határát csoportok közé, és nem az egyes emberen belülré helyezi. Azt is manicheizmus gondolni, hogy az abszolút gonoszt a náciak testesítik meg, ezzel ugyanis mindenki mást fel is mentenénk; márpedig a nyugati közvélemény bizonyos értelemben még mindig ebben a lelkiállapotban él.

Simone Weil a spanyol polgárháború során találkozik konkrétan a gonosz banalitásával. Georges Bernanosnak ír róla az író *Temetők a holdfényben* című pamfletjének²⁶ elolvasását követően (az 1938-as levelet a férfi a haláláig a tárcájában hordja). Elemzését a *Gondolatok a barbarizmusról* című írásában fejti még ki. A háborúban ugyanaz rendítette meg, mint később Hannah Arendtet Eichmannal szemben: a közöny, a bűnöket kísérő túlon túl fesztelen hangulat, egyszóval a rossz tudatosításának a hiánya. S ami a legborzasztóbb: e fesztelenség nem kivételes, ellenkezőleg, általános jelenség: „soha senkit nem láttam, még a magánéletben sem, aki averzió-

²⁰ Uo., 315.

²¹ Uo., 316.

²² Uo.

²³ Gershom SCHOLEM, *Fidélité et utopie: Essai sur le judaïsme contemporain* [Hűség és utópia: Esszé a mai zsidóságról] (Paris: Calmann-Lévy, 1978), 228.

²⁴ [16. Novembre 1963.], in Hannah ARENDT et Karl JASPERS, *Correspondence (1926–1969)*, trans. Éliane KAUFHOLZ-MESSMER (Paris: Payot, 1995).

²⁵ Uo.

²⁶ Georges BERNANOS, *Les Grands Cimetières sous la lune* [Temetők a holdfényben] (Paris: Plon, 1938).

ját, undorát, vagy legalább rosszsallását fejezte volna ki a hiábavalóan kiontott vér miatt.”²⁷ Borzasztó gyöngesége az emberi sorsnak: „az ember mindig barbár a gyöngékkal szemben, kivéve, ha a nagylelkűség – amely éppoly ritka, mint a zsenialitás – tesz erőfeszítéseket”.²⁸ Határozottan ki kell hát jelenteni, hogy a totalizáló elképzelésekkel ellentétben, amelyek a Gonoszt hol faji, hol társadalmi csoportban jelenítik meg, a gonosz minden emberben benne rejlik: „azt javasolnám, hogy tekintsük a barbarizmust az emberi sors állandó, egyetemes jegyének, amely többé-kevésbé aszerint bontakozik ki, amennyire a körülmények azt lehetővé teszik számára.”²⁹ Van ugyanakkor egy probléma: sem Önök, sem én nem érezzük, hogy képesek lennénk barbárként viselkedni. Ha mégis azok vagyunk, hogy mehet végbe mindez?

Az ember csoportnyomásra válik barbárrá, amikor a csoport bűnre késztet, és a bűnt a bátorsággal azonosítja. Az egyén rendkívül nehezen áll ellen a csoportnyomásnak: „oly húzóerőről, megrészegülésről van szó, amelynek lehetetlen ellenállni valami olyan lelkierő nélkül, amelyet kénytelen vagyok kivételesnek gondolni, mivel soha sehol nem találkoztam vele.”³⁰ Amennyiben a legátlagosabb ember engedelmességből, vagy inkább a csoport iránti buzgó megfelelési vágyból képes bűnt elkövetni, két kérdés merül fel: hogyan rendelhet el a csoport bűnököt? Miféle rafinált, elvetemült okból kifolyólag legitimálja a csoport a gonoszt? Ugyanakkor, lévén nem elfogadható, ha az egyént felmentjük (és bűnösnek kizárólag a kollektívet tartjuk, amellyel az azonosul), el kell gondolkodnunk azon, miért hajlik oly könnyedén az egyéni lelkiismeret arra, hogy ilyen perverz játékba kezdjen.

E megvilágításban a csoport egy rezsim, egy személy vagy egy bizonyosság („Napóleon, [...] a Tudomány, a Párt”³¹), amely a jó és a rossz kategóriáján túl szerveződik meg, vagy pedig felhatalmazza magát, hogy minden pillanatban ő maga rendelkezék jó és rossz felett.

Amikor egy ilyen jellegű „kollektívum” áll fenn, az számúzi a morális kategóriát, rendelkezik felette és felváltja azt: ő a saját maga általi Jó. A kollektívum (*A nagy állat*) Isten helyébe lép. „Ersatz-a az Istennek”,³² egy földre szállt, temporalizált isten, következőképp – mivel az Abszolútum nem itteni – az Abszolútum siralmas, tébolyodott karikatúrája is egyben.

Minden kollektívum vagy rezsim, amely nem hajlandó alávetni magát egy rajta kívül álló Jónak, amely azt gondolja, saját maga számára ő egyedülként jeleníti meg

²⁷ Simone WEIL, „Lettre à Georges Bernanos” [Levél Georges Bernanosnak], in WEIL, *Œuvres*, 403–409, 408.

²⁸ Simone WEIL, „Réflexions sur la barbarie” [Gondolatok a barbarizmusról], in WEIL, *Œuvres*, 503–507, 506.

²⁹ Uo.

³⁰ WEIL, „Lettre à Georges Bernanos”, 408.

³¹ Simone WEIL, „Bálványimádás”, ford. PILINSZKY János, in Simone WEIL, *Kegyelem és nehézkedés*, 61–62 (Budapest: Vigilia Kiadó, 1994), 61.

³² Simone WEIL, „A nagy állat”, ford. BÁRDOS László és JELENITS István, in *Jegyzetfüzet II.* (Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 1995), 115.

a Jót, amely úgy véli, a Jó természetes folyománya cselekedeteinek és parancsolatainak (egyes politikai pártok természetüknél fogva ártatlannak hiszik magukat, minden rossz a többiek sajátja), képessé teszi az egyént, hogy parancsra a legrosszabb bűnököt kövesse el. A bálvány sajátja ugyanis, hogy felborítja jó és rossz hierarchiáját, hiábavalóvá teszi, kiüresíti, és neveléses, patetikus, irtózatossá szentként ő maga lép a helyébe. „A hamis Isten szolgálata (a társadalmi Bestiáé: annak bármely megvalósulásában) megtisztítja a rosszat, elveszi annak riasztó jellegét. Aki ebbe a szolgálatba beáll, az semmit sem talál rossznak, csak a szolgálatban való megingást.”³³

A kollektív Bestia visszaállítja a manicheizmust az emberek sokszínű világában: magához ragadja a morális abszolútot, és többé nem enged teret a morális kérdésnek.

De mégis hogyan esik bele e látszólag oly primitív csapdába az olyan átlagember, mint Önök vagy én, valaki, akinek van lelkiismerete, és akiből bármelyik pillanatban Antigoné válhat? Miféle bűvölet folytán képes a kollektív Bestia porrá zúzni a lelkiismeret nagyságát?

A kollektív Bestia sikere abban a hazug, ámde kecsegtető válaszban rejlik, amelyet az egyes ember alapvető kérdésére nyújt válaszájának ontológiai gyengeségével szemben. Minden ember kínlódva hajszolja az abszolút Jót, keresi hasztalan, s végül kimerül e végtelen kutakodásban. A kollektív Bestia elhiteti vele, hogy ő az abszolút Jó, amelynek nyomában jár: és az ember, akár egy megfáradt utazó, a lábához heveredik. E feladás tehát, amely oly emberi, a felfedezés türelmetlenségéből adódik, hogy felfedezzük azt, amit a múlandó létezés soha nem lesz képes megragadni. Simone Weil a türelmetlenséget a figyelmetlenséggel kapcsolja össze. A türelmetlenség a szenvedés megtagadását jelenti. Márpedig igenis szenvedéssel jár a keresése ennek az abszolútnak, amely nem e világról való, és az ember „természetfeletti figyelemmel”³⁴ is csak egy-egy villanását észlelheti. Az ember számára az abszolút ígéret, nem pedig eredmény. Kitartó türelem árán, lassan fed fel magát. A bálvány olyan magával ragadó megkurtítása ennek, amelynek köszönhetően a lélek rátalálni vél arra, amit keresett, és hirtelenében bármire késznek érzi magát, hogy meg is szerezze azt.

A legrosszabb bűnök abból az illúzióból születnek, hogy megszerezhetjük az Abszolútot, itt lent és azon nyomban.

Simone Weil és Hannah Arendt segíthetnek megérteni számunkra azt a fájdalmas igazságot, amelyet Szolzsenyicin a következőképp fogalmazott meg: „A börtön rothadó szalmáján éreztem először, [...] hogy a jót a rossztól elválasztó vonal nem az államok, nem az osztályok, nem a pártok között húzódik, hanem ott húzódik minden ember szívében, valamennyi ember szívében.”³⁵

Fordította: *Marcziszovszky Anna*

³³ Uo., 120.

³⁴ WEIL, „Bálványimádás”, 61.

³⁵ Alekszandr SZOLZSENYICIN, *A Gulag-szigetvilág II.*, ford. SOPRONI András (Budapest: Helikon Kiadó, 2018), 642.

SZLUKOVÉNYI KATALIN

Egerek és emberek

*Gyilkos sztereotípiák Art Spiegelman Maus című képregényében
és más művekben*

A dehumanizáció és az antropomorfizáció első látásra ellentétes figuratív eljárások, egyszersmind azonban mindkettő a sztereotípiákra hajlamos, emberközponitú és gyakorta hierarchiákban gondolkodó szemléletmód megnyilvánulása. E szemlélet veszélyei különösen szembeűnőek az eger – és a narratív diskurzusban gyakran hozzá hasonló szerepet betöltő, rokon rágcsáló, a patkány – metaforikus használata kapcsán. Az összetett probléma érzékeltetéséhez az alábbiakban néhány olyan angolszász, illetve közép-európai példát vizsgálok meg tüzetesebben, amelyek egerek – illetve egyes esetekben patkányok – és emberek sorsát vonatkoztatják egymásra. Az eger- és patkánymotívum irodalmi reprezentációihoz kötődő hagyomány felvázolása egyben tágabb kontextust biztosít Art Spiegelman kultikus képregénye, a *Maus*¹ (1981–1991)² értelmezéséhez a dehumanizációs és antropomorfizációs narratív stratégiák szempontjából.

Elemzésemhez John Steinbeck kisregénye, az *Egerek és emberek*³ (1937) címét vettem kölcsön. Ennek két főszereplője a nagy gazdasági világválság idején munkát kereső két mezőgazdasági vándormunkás, akik egyike, Lennie gyengeelméű. A cselekmény szempontjából kiemelt jelentőségű vonzódása a selymes szőrű kisállatokhoz. Már a legelső fejezetbeli megjelenésekor egy elpusztult egeret őriz a zsebében. Bár bizonygatja, hogy az állatot nem ő ölte meg, hanem eleve holtan találta, a későbbi bonyodalmak során kiderül, hogy Lennie hatalmas testi erővel párosuló értelmi fogyatékosága halálos veszélyt jelent önmagára és környezetére egyaránt. Az agyonsimogatott egerek motívuma így válik a gazdasági helyzete és mentális állapota miatt egyaránt kiszolgáltatott és ekképp sérülékeny, egyúttal veszélyes és üldözött Lennie, valamint az általa megtestesített, a társadalom periferiájára szorult, hátrányos helyzetű tömegek szimbólumává, amit a címbe emelt mellérendelés is hangsúlyoz.

Eger és ember között több más szerző is hasonló asszociációk, a társadalmi peremhelyzet és a sebezhetőség mentén von párhuzamot. Daniel Keyes *Virágot Algernonnak*⁴ (1966) című sci-fijében például Algernon, a kísérleti eger és a történet elején rendkívül alacsony IQ-val és társadalmi státusszal rendelkező főhős, Charlie egy-

¹ Art SPIEGELMAN, *A teljes Maus: Egy túlélő regénye*, ford. FEIG András (Budapest: Ulpius-ház, 2005).

² Az idézett szépirodalmi művek esetén a lábjegyzetben a magyar nyelvű fordítás adatait adom meg, a főszövegben viszont az eredeti szöveg megjelenésének dátumát tüntetem fel.

³ John STEINBECK, *Egerek és emberek*, ford. BENEDEK Marcell (Budapest: Új Idők, 1943).

⁴ Daniel KEYES, *Virágot Algernonnak*, ford. SZEPESSY György (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1968).

aránt az intelligencia fejlesztését célzó sebészeti beavatkozás alanya lesz. A műtétet követően egy ideig kivételesen okos Charlie ugyan maga is a tudósok sorába lép, a regény végére azonban Algernont követően ő is áldozatul esik a beavatkozásnak. Douglas Adams sci-fi sorozata, a *Galaxis útikalauz stopposoknak*⁵ (1979) első kötetében szintén a laboratórium-metaforikát forgatja ki: nála az egész Föld egyetlen hatalmas számítógép, amelyet hiperintelligens, földönkívüli tudósok azért építettek, hogy ennek segítségével próbálják kifürkészni a világmindenség titkát. A tudósok közül kettő a történet során egérialakot öltve igyekszik rábírní a főszereplő Arthurt, hogy engedje át az agyát, amelyet felszeletelve közelebb kerülhetnek az eredeti tudományos kérdés megoldásához. Akárcsak Keyes, Adams is az antropocentrikus világkép kegyetlenségére mutat rá azzal, hogy a kísérletet végző emberek és azt elszenvető egerek hagyományos szereposztását a cserékkel megbontja. A tudományos kísérletek etikai problémája Zadie Smith *Fehér fogak*⁶ (2000) című, a posztkoloniális brit társadalom elsősorban rasszista alapú konfliktusait tablószerűen bemutató regényében explicite, a cselekmény szintjén is előkerül, mivel a szereplők egy része az állatok jogaiért küzdő mozgalom tagja. Amikor azonban a grandiózus zárójelenet tiltakozóakciója során a legnevezetesebb kísérleti egér összetört üvegtürecéből kiszabadul, majd eliszkol a javarészt származásuk miatt beskatulyázott szereplők tömegében, óhatatlanul felmerül a manipulált társadalmi folyamatoknak áldozatul eső emberek és egerek sorsának hasonlóságának, valamint a mindannyiukra jellemző, tetteiket végig motiváló szabadulásvágyának a gondolata – azaz a jelenet szimbolikus értelmezésének lehetősége. Végezetül hasonló metaforika jellemző egy szépirodalmi igénnyel megírt kortárs krimi, Mark Haddon *A kutya különös esete az éjszakában*⁷ (2003) című művére, a vélhetőleg Asperger-szindrómás kamasz főhős háziállata, Toby, a patkány esetében is. A fiút elutasító többségi társadalom, valamint az őt elfogadó szereplők – szülei, tanára – viselkedése a társadalmi sztereotípiák értelmében a fiúhoz hasonlóképp kirekesztett patkányára adott ellenséges vagy barátságos reakciókkal korrelál. Az írásuk idejét és műfajukat illetőleg is igen változatos példákban közös, hogy a szerző különböző mértékig kifejtett, de mindenképp szimbolikus erejű párhuzamot von a marginalizált vagy épp üldözött rágcsálók és az emberek közt, ekképp irányítva a figyelmet a nem egyénekként, hanem egy megvetett, alárendelt kategória egyedeiként kezelt alakok szenvedéseire, valamint a hierarchikus világkép veszélyeire.

A rágcsáló motívuma révén hasonló dilemmákat megfogalmazó néhány mű áttekintése után Steinbeckhez visszatérve érdemes megjegyezni, hogy regénye címét ő maga is kölcsönözte, méghozzá Robert Burns egy közismert versének (*To a Mouse, on Turning Her Up in Her Nest With the Plough, November, 1785*) részletéből. Csupán a jelen cikk alapjául szolgáló előadást követően derült ki számomra, hogy a vers

⁵ Douglas ADAMS, *Galaxis útikalauz stopposoknak*, ford. MOLNÁR István (Budapest: Kosmosz, 1987).

⁶ Zadie SMITH, *Fehér fogak*, ford. SÓVÁGÓ Katalin (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002).

⁷ Mark HADDON, *A kutya különös esete az éjszakában*, ford. SÓVÁGÓ Katalin (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004).

N. Kiss Zsuzsa fordításában⁸ már megjelent magyarul, ezért az előadáshoz az alábbi saját fordítást készítettem. Említésre méltó egyébként, hogy mind N. Kiss, mind én formahű fordításra törekszünk, gondosan tartjuk a hatsoros, a váltakozó sorhosszúságot és a szoros rímelést tekintve aránylag bonyolult strófaszervezetet, sőt én még a szótagszámot és a következetesen fegyelmezett rímstruktúrából szándékosnak tűnő módon kilógó, hetedik versszakvégi kancsal rím szabályszegését is követem. Az eredeti tisztán jambikus lüktetése azonban mindkettőnkénél elvész: N. Kiss gyakorta ütemhangsúlyra emlékeztető megoldással él, én pedig trocheusokkal, mintha a lehangelő jelentéshez jobban illene az ereszkedő verslábak ritmikája.

Robert Burns: *Egy egérhez, midőn annak fészket ekéjével kifordította a földből*

Rémült, iszkoló egérke,
megriadtál, ó, mivégre,
nincs szükséged sietségre,
hidd el, nem fogok
rád támadni kapanyéllel,
gyilkos nem vagyok.

Bánom, hogy a botor ember
kettévált a természettel,
s rászolgált, hogy hinned azt kell:
jaj, futás van,
mert rád törtem így ma reggel,
földi társam.

Csentél tőlem olykor? Lehet,
de nem élhet, ki nem ehét,
s egyetlen szál búza neked
oly soká elég,
a többin is megélhetek,
kazal maradék.

Most romokba dőlt a házad,
omlott fala sárrá ázhat,
új falakhoz nincs zöld ágad,
decemberi szél
süvítve közelg és támad,
a csontodig ér.

Láttad, jön a téli vihar,
jeges zivataraival,
s nyomában a puszta kihál –
idehaza
azt hitted, hogy véd a pitar
erős fala.

Ám az ekém kifordított,
otthonodból kitaszított,
lettél kiakolbólított
hajléktalan,
boldogulj most, ahogy bírod,
akár magam.

Egér, ember – mind hiába
tervezünk, ha félrerántja
jövönk a sors más irányba,
és nem marad,
csak fájdalom s gyász utána,
öröm helyett.

Kettőnk közül szerencsésebb
mégis te vagy, hisz nem érzed,
csak a jelent – múltba réved
tekintetem,
s réme mily jövőt ígérhet?
Ó, gyötrellem!

⁸ Robert BURNS, „Az egérhez, akit fészkestül fordított ki az ekével 1785 novemberében”, ford. N. Kiss Zsuzsa, *Színházi Esték* 56 (2004–2005): 11.

Steinbeck regénycíme, az *Of Mice and Men* a Burns-vers hetedik versszakának elejéről vett szó szerinti idézet: „The best-laid schemes o’ mice an’ men / Gang aft a’gley”, azaz „[a]z egerek és az emberek legelőrelátóbb terve is / gyakran kudarcot vallott”. Vagyis Steinbeck a burnsi logikát követő és a fent említett, 20. századi angolszász irodalmi példákhoz hasonló módon úgy használja az egérmotívumot, hogy a rágcsáló megőrzi állatmivoltát, miközben mindegyik szöveg sokrétűen bontja ki az emberi és állati sorsok közös mozzanataiban gazdagon implikált jelentéseket.

A rágcsálók és emberek közti párhuzam számos kanonikus rangú 20. századi közép-európai műben is felbukkan, e példáknál azonban gyakorta az antiszemita dehumanizációs retorikát megidézve és kiforgatva. Franz Kafka *Kis mese*⁹ (1920) című fabulájában az egér semmiképp nem kerülheti el végzetét: a csapda elől menekülve a macska szájában köt ki. A másik vonatkozó Kafka-szöveg, a *Josefine, az énekesnő, avagy Az egerek népe*¹⁰ (1924) első személyű egér-elbeszélője pedig a kiemelkedő művész, a Josefine nevű egér és népe közti ambivalens kapcsolatról elmélkedik. Sander Gilman meggyőzően fejti ki *Franz Kafka, the Jewish Patient* című könyvének *On Difference, Language and Mice* című fejezetében egy Kafka-levél kapcsán, amelyben az író egerekhez fűződő viszonyát – és iszonyát – elemzi, hogy „Kafka az egerekben csupa olyan tulajdonságot vesz észre, amelyeket a zsidóknak szokás tulajdonítani. [...] A politikai antiszemitizmus retorikájában a zsidó lett »az arany patkány és a vörös egér«, ahogy az egyik fő antiszemita, Wilhelm Marr fogalmazott”.¹¹ Akárcsak Kafka, Mészöly Miklós sem fejti ki a rágcsálópárhuzam emberekre vonatkozó felét a *Jelentés öt egérről*¹² (1958) lapjain, azonban az egyes személyű, humán narrátor szenvtelen beszámolójában a kamrájába költözött egerek módszeres elpusztításáról a holokausztnarratívák számos ismerős eleme tűnik fel a racionalizáló, önfelmentő érveléstől a fulladásos halált okozó füst következményeinek részletes ismertetéséig. Örkény István egyperces novellája, a *Gondolatok a pincében*¹³ (1969) szintén a vészorszakbeli üldöztetésre vonatkozó asszociációkat hív elő, amikor a pincében bujkáló patkány elábrándozik, hogy „milyen más lett volna minden, ha történetesen cicának születik”. E négy szöveg közös vonása a parabolikus jelleg: látszólag a történet végig kizárólag egerekről, illetve patkányokról szól, de ettől még nyilvánvalóbb az emberekre vonatkoztatandó, allegorikus értelmezés imperativusa. Ráadásul mind-

⁹ FRANZ KAFKA, „Kis mese”, ford. TANDORI Dezső, in FRANZ KAFKA, *Elbeszélések*, 435 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974).

¹⁰ FRANZ KAFKA, „Josefine, az énekesnő, avagy Az egerek népe”, ford. GÁLI József, in FRANZ KAFKA, *Elbeszélések*, 246–266 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974).

¹¹ SANDER GILMAN, *Franz Kafka, the Jewish Patient* (New York–London: Routledge, 1995), 31. Saját fordítás: Sz. K.

¹² MÉSZÖLY Miklós, „Jelentés öt egérről”, in MÉSZÖLY Miklós, *Jelentés öt egérről*, 145–156 (Budapest: Magvető Kiadó, 1967).

¹³ ÖRKÉNY István, „Gondolatok a pincében”, in ÖRKÉNY István, *Válogatott egyperces novellák*, 176 (Budapest: Magvető, 1998).

egyik szöveg a felszínen erősen antropomorfizál – legkevésbé Mészöly, de az egerek reakcióját az üldöztetésre olykor még ő is az emberi érzések, például a bizakodás vagy az egyedüllét okozta reménytelenség fogalomkészletével írja le –, a példabeszédek átvitt értelmezése viszont a 20. század első felének dehumanizáció alapuló, antiszemita narratíváiból ismerős motívumkészletet mozgósítja.¹⁴

John M. Rector definíciója szerint „a dehumanizáció az, amikor az ember úgy tekint egy másik emberre, mintha az híján lenne emberi lényegének”,¹⁵ és ezáltal felmenti magát „a természetes emberi gátlás alól, amely tiltja a gyilkosságot”.¹⁶ A dehumanizációs retorika genocídiumokban betöltött szerepének szakirodalmára mára igen kiterjedt, valamint e retorika közbeszédben és szépirodalmi művekben felbukkanó motívumainak és mintáinak elemzésére is bőségesen találni példát. Kevésbé gyakori azonban a dehumanizációs és az antropomorfizációs eljárások összekapcsolt vizsgálata. Ilyen jellegű elemzésre különösen alkalmas Art Spiegelman másodgenerációs holokausztnarratívája, a *Maus*, amely a gazdagon publikált szerzői önreflexiók szerint tudatosan épít mindkét retorikai hagyományra.

A *Maus*ra vonatkozó összes, Spiegelman által fontosnak tartott információt egyetlen kötetbe gyűjtő *MetaMaus* két ihletforrást nevez meg „az elnyomás macska-egér metaforája”¹⁷ kapcsán, amely az üldözött zsidókat egér, a náciakat pedig macska alakjában ábrázoló képregény narratív bázisa. A források egyike a már említett náci dehumanizációs retorika. „A ciklon-B-t, a gázt, amelyet Auschwitzban és másutt a gyilkosságokhoz használtak, eredetileg kártevők elpusztítására használt féregirtónak gyártották [...] A dehumanizáció az egész öldöklési project alapja”;¹⁸ illetve „a *Maus*hoz végzett részletes kutatásaim során úgy találtam, hogy a zsidókat rendszeresen ábrázolták a szó szoros értelmében patkányokként.”¹⁹ Az előképek kapcsán Spiegelman többek közt Kafka fentebb már elemzett írásait is említi, illetve a *Der Ewige Jude* (1940) című náci propaganda-filmet, amely a Közel-Keletről Európába, majd Amerikába vándorló zsidókat a szintén ázsiai eredetű patkányok terjedésével állítja párhuzamba. Ezeket a második világháború korabeli és azt megelőző dokumentumokat maga a *Maus* is megidézi a második kötet ironikus mottójában: „»Mickey Egér a valaha felmutatott leghitványabb eszménykép... [...] Ne hagyjuk, hogy a zsidók tovább aljasítsák az emberiséget! Le Mickey Egérrel!« – újságcikk, Pomeránia, Németország, az 1930-as

¹⁴ Lásd még Ország Lili *Fátyolos nő* (1955) című, a festő saját II. világháborús élményeinek motívumait használó festményét, amelyen a deportálásakor gettónak kijelölt ungvári téglagyár falait idéző háttér előtt ülő, arctalan nőalak lábánál egy patkány látható.

¹⁵ John M. RECTOR, *The Objectification Spectrum: Understanding and Transcending Our Diminishment and Dehumanization of Others* (New York: Oxford University Press, 2014), 10.

¹⁶ Uo., 33.

¹⁷ Art SPIEGELMAN, *MetaMaus* (New York: Random House–Pantheon Books, 2011), 113.

¹⁸ Uo., 115.

¹⁹ Uo., 116.

évek közepe”.²⁰ Az idézet a dehumanizációs frázisok mellett azonban a másik inspirációs forrásra, a képregény-hagyományra is reflektál.

A holokauszt témájának és a képregény műfajának összekapcsolása a *Maus* első – előbb folyóiratbeli, majd könyv formájú – publikálása idején korszakos jelentőségűnek bizonyult. A nyolcvanas évek elejének általános vélekedése szerint még könnyednek tekintett képregényt sokan méltatlannak érezték a súlyos történeti mondandóhoz. Idővel kritikai konszenzus alakult ki azt illetőleg, hogy Spiegelman folyamatos önreflexiója révén sikeresen használja fel az elsőre alkalmatlannak tűnő médiumot a holokausztelbeszélések közismert nehézségeinek érzékeltetéséhez, amelyeket Elie Wiesel például így foglal össze *Miért írok?* című vallomások esszéjében: „Mindannyian tudtuk, hogy soha, soha nem leszünk képesek elmondani, amit el kell mondani, hogy sohasem bírjuk szavakba: összefüggő, érthető szavakba önteni az abszolút örület szintjéről eredő tapasztalatainkat. [...] Minden szó hiteltelennek tűnt.”²¹ A végső soron általános pozitív kritikai fogadtatást jelzi többek közt, hogy a *Maus* volt az első képregény, amely 1992-ben Pulitzer-díjban részesült, óriási lépést téve ezzel az egész műfaj szépirodalmi elismertsége felé.

Az elbeszélés nehézségeire reflektáló számos elem közül az egyik legtöbbször idézett példa épp az egérfigurát problematizálja. A második kötet *Repül az idő* című fejezetének nyitóoldalán a szerző az íróasztala mellett egérálarcban ül egy halom egérhulla fölött.²² A *MetaMaus* CD-mellékletében található, vonatkozó kéziratos jegyzetoldalon ugyancsak a szerző alteregója jelenik meg, amint egérálarcát két kézzel megragadja, mellette pedig a buborékban a következő szöveg olvasható: „ÚÚÚH A MASZKOM! NEM JÖN LE TÖBBÉ!”²³ Hasonlóképp az elbeszélés medializáltságát emeli ki a második kötet elején az a párbeszéd, amelyben a szerző arról tanakodik, hogy francia származású, de a zsidó vallásba betért feleségét milyen állat, béka vagy egér alakjában ábrázolja.²⁴ Ezekkel a gesztusokkal Spiegelman nagyon is szándékosan jelzi a narratív eszközök szükségszerű torzításában rejlő csapdát, amelyeket – a romantikus ironia hagyományának értelmében – teljesen megkerülni nem, csupán az önreflexió révén eltávolítani, illetve árnyalni lehet.

Jelen gondolatmenetünk szempontjából különösen fontos, hogy az állatalakok problematizálása révén Spiegelman egyszerre mutat rá a dehumanizáció és az antropomorfizáció elbeszélői stratégiájában rejlő veszélyekre. A holokauszt korának többségi társadalmá által kártevőként megbélyegzett, zsidó szereplőket provokatívan áttemelve a képregények macska-egér harcának radikálisan eltérő, sőt ellentétes kontextusába – ez utóbbiban ugyanis tudvalevőleg mindig a rokon-

²⁰ SPIEGELMAN, *Maus*, 164.

²¹ Elie WIESEL, „Miért írok?”, ford. SZLUKOVÉNYI Katalin, *Múlt és Jövő* 27, 3. sz. (2016): 18–29, 19.

²² Art SPIEGELMAN, *A teljes Maus: Egy túlélő regénye*, ford. FEIG András, 2 köt. (Budapest: Ulpiusház, 2005), 2:201.

²³ Art SPIEGELMAN, „Art Spiegelman noteszából 1986–1990”, in SPIEGELMAN, *MetaMaus*, CD.

²⁴ SPIEGELMAN, *A teljes Maus*, 2:169.

szerves kiséger győz – nem egyszerűen aláássa a náci dehumanizációs retorikát annak kiforgatása révén. Azáltal, hogy folyamatosan ütközteti egy másik, szintén közhelyekre építő narratív hagyománnyal, a képregényekével, végső soron a sztereotípiák általános veszélyeire irányítja a figyelmet:

Minden nyelv sztereotípiákból áll – minden szó egy átvett általános gondolat. Eredetileg minden szó lelemény volt, műalkotás. Csak amikor egymás mellé helyezük ezeknek az általánosított gondolatoknak a csoportjait, akkor jön létre a specifikus és árnyalt gondolat. *Stereos* – görög, azt jelenti: *szilárd*; és *typus*, kései latin, azt jelenti: *forma*. A sztereotípiát a 18. század elején fedezték föl, amikor papíripari rostanyagból dombornyomó lemezeket állítottak elő. Így készültek az újságok képregényeihez használt lemezek is, mígnem az 1960-as években új technológiák vették át a helyüket. Így hát a képregények szó szerint és átvitt értelemben is sztereotípiákkal (klisékkel) készültek.²⁵

Spiegelman tehát nem a klisék teljes – és megvalósíthatatlan – elvetése, hanem azok tudatos használata mellett érvel.

Összességében tehát a *Maus* egymás ellen játssza ki a dehumanizációs szándékú náci retorikát és az antropomorfizáló képregény-hagyományt. Így egyfelől az a fent idézett közép-európai hagyománnyal mutat rokonságot, amely szintén az antiszemita rágcsháló-metaforák ironikus és elgondolkodtató kiforgatásán alapszik. Másfelől viszont ahhoz az angolszász példákkal illusztrált megközelítéshez kapcsolódik, amely elsősorban a sajátos attribútumaitól meg nem fosztott egerek (patkányok) és emberek sorsának párhuzamba állításával világít rá mindannyiunk sorsának közös vonásaira: az intelligencia, a társaslét, a sebezhetőség és a kiszolgáltatottság kérdéseire.

²⁵ Art SPIEGELMAN, „Little Orphan Annie’s Eyeballs Comix, Essays, Graphics and Scraps”, in SPIEGELMAN, *MetaMaus*, CD.

KÁLMÁN C. GYÖRGY

Együttérzés, rettegés, elbeszélés

Zoltán Gábor *Orgiájának* eszközei

Arról szeretnék röviden beszélni, hogy Zoltán Gábor *Orgia* című regényétől,¹ amely a nyilasok utolsó budapesti heteiről szól, miért borzadnak olyan sokan, milyen ellenérzésekkel olvassák – vagy olvasnak bele; hogy a kegyetlenkedés ábrázolása milyen poétikai és etikai problémákat vet fel.

A célkitűzésnek ez a megfogalmazása persze csak a figyelemfelhívást szolgálja – az igazi tétje az *Orgiáról* való töprengésnek az, hogyan lehetne kimutatni az olvasóra tett erős benyomások szövegszerű forrását; mit tudunk – tudunk-e – valami kézzelfoghatót, igazolhatót, beláthatót mondani arról, hogy mi hat a szövegben, hogyan, milyen eredménnyel.

Természetesnek éreztem, hogy az erre a műre vonatkozó néhány reflexióval próbálok hozzászólni a dehumanizáció tárgyához, mégis magyarázatra szorul a választás. A szöveg olvastakor az egyik benyomásunk éppen az lehet, hogy meg vagyunk fosztva a morális latolgatás lehetőségétől, vagy legalábbis olyan határhelyzetbe sodródunk, ahol csaknem lehetetlen latolgatni. Aki nem áldozat, az részese a bűnnek; aki pedig nem akar áldozat lenni, az bűnre kényszerül. Nincs olyan moralitás, ami bármi korlátot szabna annak, aki nem akar áldozat lenni – és az áldozatok számára, ha túl akarnak élni, bármi megengedett, akár a bűn is. Az ábrázolt világban olyan embertelen, taszító, minden emberi értéket megtagadó vagy félresöpő események vannak, amelyeket talán joggal illehetünk a *dehumanizáció* szóval. Abban az értelemben, hogy az, amiről szól, túl van minden emberin, mindenben, amit normálisnak és/vagy humánusnak nevezhetünk; embertelen világ, ahol a szereplők egy része tárgyként tekint az emberek másik részére, nem veszi őket emberszámba. Azonban dehumanizáló az olvasóval való kapcsolatában is: arra veszi rá a szöveg az olvasót, hogy saját emberségét függesse fel, ideiglenesen ne vegyen tudomást arról, hogy amit olvas, az szörnyűséges, csakis borzadással olvasható (már akinek elolvasható egyáltalán); félre kell tennie saját értékeit, amelyek tiltanak a kíváncsi továbbolvasást, vagy legalábbis humanitáshatárainak kitérését várja el tőle. Bizonyos fokig embertelenné tesz bennünket, arra bír rá, hogy a kíváncsi és voyeur olvasó vegye át a határozott emberi értékrendű olvasó helyét, még ha ideiglenesen is.

De távolabbról indítok. Először néhány általános megjegyzés.

¹ ZOLTÁN Gábor, *Orgia* (Budapest: Pesti Kalligram, 2016).

Vannak szövegek, amelyeket kényelmetlen olvasni. Esetleg kifejezetten kellemetlen, elkésérítő, taszító – nemcsak a lehetséges jelzőket sorolom, kicsit más mindegyik tapasztalat, és mindegyiken belül – a befogadói érzés erősségét és minőségét illetően – rengeteg változat lehetséges. Tekintsünk most el attól – és ezzel könnyen meggyűlhet a bajunk –, hogy *esztétikailag* milyen minőségű a szöveg: az olvasó (és különösen a laikus, saját értelmezésére kevésbé reflektáló olvasó) gyakran rossznak, értéktelennek, nem kellően megformáltak stb. tartja azokat a szövegeket, amelyek valamilyen módon zavarják.

De hát nyilvánvaló, hogy ez alapos kritikai felülvizsgálatra szorul – a könnyen, kellemesen olvasható, semmilyen olvasói rosszérzést nem okozó szövegek igen gyakran bizonyulnak esztétikailag silánynak, de hát annak bizonyulhatnak a kínos, kellemetlen, felzaklató szövegek is – ezen semmiképpen nem múlhat az esztétikai érték. Legfeljebb az élvezeti érték. Mondhatnánk azt, hogy a valamirevaló irodalom mindig kellemetlen, kényelmetlen, gyakran ijesztő – ami kellemes, könnyen befogadható, az gyakran a giccs kategóriájába csúszik át. Ez az elv védhető volna, alapvetően igaznak is nevezhető, de a gyakorlat mégis azt mutatja, hogy nagy irodalom is lehet könnyen befogadható, olyan, ami nem szembesít fájdalmas, kínos emlékekkel, vagy nem vált ki olyan élményeket, amelyekkel nehezen nézünk szembe. Tehát azért nem minden jelentős esztétikai értékű szöveg tartalmaz rémületes vagy viszolyogtató mozzanatokot – és persze egyetlen szöveg sem válik értékesé attól, hogy *ebben az értelemben* megrázó.

Mi kellemetlen? Nyilván nagyon széles a skála, sok mindent sorolhatnánk fel. Szorítkozzunk most hosszabb prózai szövegekre, azon belül is elbeszélő művekre. Nagyon valószínű, hogy ha zavaró, ijesztő stb. olvasói élményről számolunk be, az elsősorban az ábrázolt világra vonatkozik (mondjuk, a szemantikára). Talán lehetnek ritka esetek, amikor az *ábrázolás* szintjére (mondjuk, a szintaxiséra) – a nagyon különleges, furcsa megformálás, a fölöslegesnek értékelt ismétlődés, vagy a közhelyszerűség lehetnek zavaróak, ugyanígy az olvasóval megteremtett viszony (a túlságos magyarázás vagy éppen a lekezelés vagy akár agresszió – ez volna a pragmatika) ugyancsak okozhatja a kényelmetlenség érzését. Elképzelhető, hogy ez a két utóbbi már inkább az esztétikai ítélet körébe tartozik, nem ezek szokták elsősorban idegesíteni az olvasót. Inkább az, „amiről szól” a szöveg (durván, laikus módon így szokás megfogalmazni a szemantikai vonatkozást).

Tehát, ismétlem, az ábrázolt világ: ezen belül pedig elsősorban (nyilván nem egyedül, de az első helyek egyikén) az erőszak, a kegyetlenség, a fájdalom ábrázolása, pontosabban pedig: mindezek *testi* változatáé – ez volna az, ami az olvasást kellemetlenné, taszítóvá teheti. Testi erőszak, testi kegyetlenség, testi fájdalom. És ezen belül kitüntetetten az a testi szenvedés, ami külső behatásra, szándékoltan jön létre – nem az olyan „természetes” folyamatok, mint a baleset, betegség, szülés, halál.

Az a szöveg, amit rossz olvasni, nem feltétlenül vet fel morális problémákat. De ebben az esetben igen. A szándékosan okozott testi szenvedés ábrázolása rögz-

tön együtt jár egy súlyos morális kérdéssel: a szándékosan okozott testi fájdalom ábrázolása szinte mindig a *bűn* ábrázolása. Állásfoglalásra készíti azt, aki erről értesül, morálisan kell megítélnie azt, aki az ábrázolt világban ezt a bűnös tettet elköveti, meg kell próbálnia megérteni a motívumokat, mérlegre tenni a mentő-körülményeket, az elkövetés módját, és számot vetni a cinkosok vagy tanúk magatartásával.

S ami ennél még súlyosabb: nem általában, távolról kell ítéletet alkotnunk, egy már megtörtént bűnesetről, hanem folyamatában látjuk a bűn megtörténtét, látjuk (lelki szemünkkel) az elkövetőt és az elkövetés módját. Tanúk leszünk – majdnem cinkosok. Nem tudunk beleavatkozni a történésekbe, tehetetlenül vagyunk kénytelenek tudomásul venni mindazt, amit az elbeszélő tudomásunkra hoz.

Tehetnénk egy kísérletet. Az a mondat egy narratív szövegben, hogy „Pista megkínozta Marit”, nemigen okoz kellemetlen érzéseket az olvasóban. Az, hogy „Pista belevágott Mari kezébe”, már sokkal inkább. Ha ezt tovább részletezzük – egyre rosszabb, zavaróbb lesz olvasni. Hamar eljuthatunk – a részletezés által – egy olyan pontig, amikor az olvasó már kifejezetten nehezen olvassa a szöveget. Még ha nem is azonosul az elbeszélés „alanyával”, még ha nem rokonszenves karakterről van is szó – *malaise* ragadhatja el az olvasót, a kényelmetlenség érzése. (Sőt efféle még kevésbé súlyos bűnök – kihágások, hibák – esetében is előfordulhat: csalás, hazugság, lopás leírásakor.)

Azt is sejthetjük, hogy nem minden érzékelés felidézése jár ugyanilyen hatással: a kézbe vágó kés *szaga* bizonyára nem ráz meg, bármilyen részletesen ecseteljük is; a *tapintási* érzékelésre történő utalás sem különösebben hatásos – bár ezek halmozása már sokat segít az esemény elképzelésében. A hanghatások és főleg a látvány ábrázolása az, ami a legsikeresebben bevonhatja az olvasót, ami kifejezetten érzékletes – és ezért ijesztő, kellemetlen, nyomasztó lehet. A cselekedet *látványa* és kisebb mértékben a *hang* megidézése a legsúlyosabb.

Tehát pusztá addíciók, hozzáadások sorozata, a részletezés tenné az olvasóra a rettenetes hatást? Nem hinném. Nem pusztán az számít – de persze számít! –, hogy mi van elmondva, hanem az is, hogy hogyan. Ki beszél? Mit tudunk meg a szereplők gondolataiból? Milyen az elbeszélő viszonya mindehhez?

És még egy mozzanat – ami már sokkal közelebb visz szűkebb témánkhoz, az *Orgiához*: a motivációk és a szereplők. Egyrészt tehát: mi motiválja a szereplők tetteit? Mit és hogyan tudunk meg ezekről? Másrészt: milyen szereplők vannak a kínzón és a kínzottn kívül, és mi a szerepük?

Nem tekintetem át az *Orgia* fogadtatástörténetét, de nem is sokat tudnánk kezdeni a *hivatalos* adatokkal. Akik ugyanis nyilvánosan írtak róla, azok el is olvasták. De biztos, hogy sokan vannak olyanok – csak ennek aligha van dokumentációja –, akik lemondtak róla, pusztán a témája miatt, vagy abbahagyták az olvasását. A közösségi felületekről – és személyes beszélgetésekből is – kiderült, hogy sokan megrettentek a kegyetlenség ábrázolásától, bele se fogtak a könyvbe, vagy félbehagyták. Feltűnően sok nem-olvasója lehet az *Orgiának*. Sok olyan könyv

van, amit észre sem vesznek, vagy elfelejtenek, de ami komoly feltűnést kelt, mégsem olvassák – az ritka.

Az *Orgia*, mint mondtam, arról szól, hogy hogyan működik a Városmajor utcában a XII. kerületi Nyilasház; egyszerre afféle laktanya, börtön és kínzótermek sora, ahová beterelek a környékbeli zsidókat és katonaszökevényeket. Megkínózzák őket, válogatás nélkül – a zsidókra mindenképpen halál vár, a többiekre nem feltétlenül. Ide kerül be a „vasgyáros” (voltaképpen kisüzemet működtető) Renner, aki nemcsak katonaszökevény, hanem felesége is, szeretője is zsidók. Ráadásul az üzemben sok-sok zsidónak adott munkát, nagy zsidóbarát hírében áll. Miután őt is, feleségét és szeretőjét is beviszik és megkínózzák, eldöntheti, hogy vagy meghal, vagy a nyilasok segítségére lesz. Az utóbbit választja, és fogalma sincs, hogy a két nő él-e még.

Ha a történet szintjén felvetődő morális problémákat nézzük – itt nem sok lát-nivaló van. A legsúlyosabb, a szó szoros értelmében életbevágó kérdés a halál vagy teljes erkölcsi önfeladás dilemmája. Érzékelhető, hogy ezzel nemcsak Renner, hanem a regény több mellékszereplője is szembesül. Morális dilemma az is, hogy Renner a feleségét vagy a szeretőjét választja-e.

Hol itt a morális probléma? A morális probléma bennünk van. Ott van – és ezért érezzük magunkat pocsékul –, hogy a kegyetlenség elbeszélése leköt, érdek-el, izgat. Ami az ábrázolt világban – az elbeszélés szerint – történik, az taszít, de az elbeszélés maga vonzó. Olyan egyensúlyt szeretnénk teremteni, ami lehetetlen – jobb híján a szöveget hibáztatjuk, azt nevezzük kegyetlennek és durvának, nem pedig azt, amit elénk állít. A történetbe nem tudunk beleszólni, és tudjuk, hogy hiába vágynánk rá, nincs happy ending. Erős kontraszt az undor és az érdeklődés; az utóbbi – az érdeklődés, valamiféle vonzódás – miatt pedig úgy érezzük, valahogyan mi is bűnrészessé válunk, belevonódunk (éspedig a gonosz oldalon) a bűnbe. Ha a szöveg ábrázolja a nézőket, kívülállókat, mellékszereplőket, akkor nehéz szabadulni a gondolattól, hogy az olvasó is hozzájuk hasonló helyzetben van.

Mondom, az egyik lehetséges kiút ebből a helyzetből az, hogy a szerzőt tesz-szük felelőssé, a morális problémát az ő helyére tesszük – vagy a szöveghez, esetleg az elbeszélőhöz. Miért kell mindezt így – ilyen részletességgel, alaposággal, az olvasóban viszolygást keltően – leírni? Ha nem lépünk egy lépéssel tovább – és nem töprengünk azon, hogy mennyiben más értelmezést kínál éppen ez a mód-szer, mint ha csak rövid, tárgyyszerű és nem részletes leírását kapnánk a Nyilas-házban történeteknek, akkor mennyire volna más az egész hangsúlya a történet-nek, mennyire más volna a lehetséges interpretációk köre – tehát ha mindezek-en nem töprengünk el (nem vagyunk hajlandók), akkor abbahagyjuk a könyvet, el se olvassuk. Ez nem egyszerű *többlet* (nem addíció, amiről korábban beszéltem), ha-nem az egész „orgia”-mentalitás kulcsa. Mindaz, amit Zoltán Gábor leír, egyfajta *magyarázata* a nyilas kegyetlenkedéseknek – nem dokumentálása tehát, nem (vagy nemcsak) pontos rajz, hanem a résztvevők gondolkodásának feltárása. Nagyon röviden: a morális (és minden viselkedési) gátak leomlása, ahol és amikor hirtelen

mindent szabad, ahol az eddigi szabályok nem érvényesek többé – az újak pedig elég képlékenyek, változandóak, és a morált nem is igen érintik.

De hát mindez valahogy szöveggé formálva kerül elénk. Nyilván vannak ennek a poétikai megformálásnak olyan jellegzetességei, amelyek az olvasó érzéseit – viszolygását, elzárkózását, kellemetlen benyomásait – létrehozzák, fenntartják; és elvileg lehetnének oldó, megnyugtató, elfedő mozzanatok. Elvileg lehetnének – de gyakorlatilag alig vannak.

A szöveg annyiban kíméletes, amennyiben *adagol*. Már a szöveg első lapjain találkozunk a teherautóra feldobált hullák képével, de a kínzásnak és meggyilkolásnak először csak az eszközeivel – és nem az ábrázolásával. Csak lassanként jutunk el addig, hogy saját fantáziánkat mintegy *beérje* az elbeszélés folyamata – így már valamelyest felkészülten ér az első sokk.

Az időről csak pár szó – logikus, hogy ezzel is lehetne ilyen-olyan hatásra törekedni. A szöveg egésze alapvetően lineárisan előrehaladó, de elég gyakran vannak visszaugrások – ritkábban, és csak rövid időtávra előreugrások. Nem sokban különbözik ez a szerkesztésmód egy izgalmas krimi időrendjétől: bizonyos magyarázatra szoruló tények érdekében olykor visszatekintünk, de a megoldást (vagy inkább: véget) sosem látjuk előre. Kihagyás, átugrott idő nemigen van (vagy csak nagyon rövid), párbeszédes és leíró részek nagyon hagyományos módon követik egymást.

A következő pont, amivel a szenvedés és a kegyetlenség ábrázolása finomítható: a nézőpont és a hang. Hogy mit, honnan, hogyan lát az elbeszélő szövege, és kinek a nevében szólal meg.

A nézőponttal meggyűlik valamelyest az *Orgia* baja is. Többnyire Renner, a nem zsidó – fogolyként behozott, de a nyilasokhoz átálló – vasgyáros lát mindent, az ő értékelő szemüvegén át látjuk a történeteket. Renner szenttelen megfigyelő, elképedését, felháborodását vagy fájdalmát soha nem halljuk. Voltaképpen ez a regény egyik fő problémagóca: így viszonyul-e valóban a legfőbb nézőponttal felruházott szereplő mindahhoz, amit tapasztal – vagy valami függönyt húz a szemé elé, letiltja saját érzelmeit, nem enged semmit a puszta ténszerűségein kívül beszivárogni? Ha az *Orgia* pont arról szól, hogy emberek dehumanizálódnak, fel függesztenek minden emberi értéket, akkor az, aki a legfontosabb nézőpontot birtokolja, vajon nem éppen ezt csinálja-e? Ami megmarad, az a túlélés vágya, az engedelmeskedés a parancsoknak, a puszta fennmaradás. Az marad, ami az emberi élet alatt van, az állati (vagy nem humánus) szférában.

Máskor viszont többes szám első személy veszi át a hangot (és ritkán egy-egy mellékszereplő szemével látjuk a történeteket). Ettől nem lesz rosszabb a könyv, de volt olyan kritika, amely éles szemmel vette észre ezt a bizonytalankodást. A „közösségi” hang a nyilasoké, tele korabeli terminusokkal és a jellegzetes nyilas szóhasználattal (olykor még a helyesírás is fura). A nézőpontok és a hang váltakozására több magyarázat is van – a maga módján ez is némileg tompító hatású: az, hogy nem vaskövetkezetességgel nézeti velünk végig a kegyetlenkedéseket,

hanem olykor megváltozik az elbeszélő is, nézőpontja is, mintha egy szusszanásnyi időt adna az olvasónak. Egy másik értelmezés az volna, hogy kísérlet ez – hogyan lehet mindezt leírni? Így jobb vagy úgy? Mindentudó módon jelen lenni mindenütt, vagy csakis egy bizonyos szemüvegen át látni? Ezt a bizonytalankodást, próbálkozást, kísérletezést nem akarom persze a szerző számlájára írni – ő úgy döntött, hogy éppen ez a többféle nézőpont és hang érvényesüljön, tehát ezt a megvalósulást kell tekintetbe vennünk.

Az ábrázolt szereplők körét tekintve is van egy, az olvasást erősen nehezítő elem. Az olvasó számára talán a legkínosabb (mindenesetre: az egyik legfájdalmasabb) a tanúskodás tematizálása. Amikor a kegyetlenkedésekről olvasunk, nem csak a bűnöst és áldozatát látjuk, nem egyedül ők a szereplők, hanem mindazok (többnyire a későbbi áldozatok köréből), akik mindezt kényszerűen végignézik. A pusztá jelenlét, a szemtanúság, a passzivitásra ítéltég megjelenítése értelmezésre szorul: nem az a funkciója, hogy bármi módon „mozgassa” a cselekményt; nem is az, hogy pontosítsa, részletgazdagabbá tegye a képet, amit elének állít (voltaképpen nem sokat számít – a történetet tekintve –, hogy ki mit lát, hol van jelen); akkor miért találkozunk vele lépten-nyomon? Egy lehetséges interpretáció az volna, hogy ezek a szereplők azok, akiknek a helyébe az olvasó beleképzelheti magát, akikkel azonosulhat: tehetetlenül szemlélő alak maga is, akár csak azok, akiket a szöveg ábrázol, átélheti a kiszolgáltatott résztvevő minden undorát, dühét és félelmét, egyúttal valamelyest bele is vonódik a szörnyű eseményekbe (minden beavatkozás lehetősége nélkül). Neki (és így az olvasónak) nem is a túlélés a tét (ezt itt és most éppen túléli), hanem a továbbélés, ezzel a látvánnyal, ezzel a tapasztalattal.

Még egy fontos, morális kérdés vetődik fel. Az olvasás élvezetét már-már szégyelljük, és gyanakodni kezdünk magunkra: talán csak nem azért olyan vonzó, olyan érdekes, olyan izgalmas ez a szöveg, mert elképzелhetetlen bűnöket mesél el, és nem a szöveg, hanem maga a bűn vonz bennünket? Hogyan válasszuk szét – és szét lehet-e választani – a kétféle vonzalmat?

Itt az *Orgia* dehumanizáló jellegének másik oldala. Milyen helyzetbe hozza az olvasót ez a szöveg? Nem arról van-e szó, hogy felfokozott érdeklődéssel, mégis szégyenérzettel olvassuk – és a szégyenérzet pontosan saját felfokozott érdeklődésünknek szól? Mint a pornográfia esetében – ahogyan jó pár ponton az *Orgia*-ban is pornográfnek nevezhető jelenetek vannak. Kínos. Élvezetről persze szó sincs, csak kíváncsiságról, mégis bűnösnek, perverznek, szégyenletesnek érezzük már magát a kíváncsiságot is. Sok mindenről szól az *Orgia*, de az olvasóról is: meddig viseled el a kegyetlenségről szóló beszámolót? Te feloldod-e a korlátokat, megteszed-e azt, amit a könyv szereplői – hogy elengeded mindazt, ami az embert emberré teszi, a morális megfontolásokat? Bűnrészes vagy-e pusztán a tanúskodásod által? Vagy lerázod magadról azzal, hogy ez csak egy regény, könyv, fikció – holott jól tudod, hogy bár valóban regény, majdnem minden szavának ténybeli fedezete van?

FÖLDES GYÖRGYI

Beigli és főbelövés

(Zoltán Gábor: *Orgia*)

Zoltán Gábor *Orgia* című dokumentumregényéből, mely rendkívül nehéz, embert próbáló olvasmány, a XII. kerületi nyilasok rémtetteiről: kínzásokról, verésekről, szexuális erőszakról, Dunába lövésekről értesülhetünk. A nyilasok kegyetlen viselkedésének alapját a faji (és részben vallási) előítéletek, illetve az ezekből fakadó dehumanizáló gondolkodás adja, s ezeknek számos megnyilvánulásával találkozhatunk a szövegben is. A tanulmány kérdése, hogy egy szépirodalmi alkotásban milyen irodalmi kódokban, azaz testrepresentációkban, metaforizációban, narratológiai sajátosságokban nyilvánulhat meg ez a dehumanizációs szituáció és attitűd.

A DEHUMANIZÁCIÓ AKTUSA

A nyilasok, akikről a regényben szó esik, nem a Hannah Arendt által bemutatott technokraták,¹ hivatalnokok, ők nem a „rossz banalitását” képviselik: míg Eichmann Auschwitzban járva meg sem tekintette a krematóriumokat, távol tartotta magát a fizikai pusztítástól, ők saját kezükkel, és minél fájdalmasabban iktatják ki az ellenséget. A legváltozatosabb és a legkegyetlenebb kínzásokkal illetik a kerületből összegyűjtött, többnyire – de nem minden esetben – zsidó foglyaikat, mielőtt végeznének velük. Ilyen például a fej véccékagylóba nyomása, az éheztetés, a mínusz 20 fokban alsóneműben gyalogoltatás, a szem kivájása, a fej szétverése, s a nyilvános szexuális erőszak minden mennyiségben, ami egyébként nem mentesít az egyéb kínzások alól (illetve e kettő „keresztvezése”, az ún. gumibottal köpülés); a férfi nemi szerv szétverése. Végül, mivel már nincs elég golyó, macskakövekkel verik agyon az áldozatokat, s ez véres mészárlásba torkollik. Persze emellett a pszichológiai kínzás is az eszköztárukba tartozik, megfélemlíteni,² vagy éppen hidegvérűen kihasználni reménykedésüket, kiszolgáltatottságukat.³

A nyilasok számára azonban mégiscsak a test az, amelyet el kell pusztítani (a lelket csak ezen keresztül), mert ez a másság, idegenség fészke, s számukra minden más csak a testen, a fizikai-biológiai valóságon keresztül létezik. „Az idegenség, a másság nem ott kezdődik, ahol a föld és a víz elválik egymástól, hanem

¹ Hannah ARENDT, *Eichmann Jeruzsálemben: Tudósítás a rossz banalitásáról*, ford. Mészáros Péter, Osiris Könyvtár, Judaika (Budapest: Osiris Kiadó, 2000).

² ZOLTÁN Gábor, *Orgia* (Budapest: Pesti Kalligram, 2016), 48.

³ Uo., 171.

a bőrnél, a test felszínén”, írja Clifford Geertz *The uses of diversity* című könyvében.⁴ Persze a Másik vagy az Idegen teste csak látszólag biológiai entitás – nem esszenciális, hanem relatív és konstruált. Konstruált, hiszen a test mindig valamely diskurzus vagy narratíva részeként, nyelvi konstrukcióként áll előttünk, ráadásul egy társadalmi térben megképződő szociális/kulturális reprezentáció. Ebből következően relatív is, idegenségének relatív voltát leginkább Erving Goffman interakcionista felfogású *stigma*-fogalmával⁵ világíthatjuk meg: a stigma az idegennek normatív elvárásaink, követelményeink alapján felépülő „képletes szociális identitása” és a tényleges szociális identitása közötti hézag, amelynek alapján az addig önmagát épnek és normálisnak tudó illető bemocskolt, megfertőzött személyként íródik le – ekként persze a stigma nem törvényszerűen kötődik a testiséghez, de a testi adottságok sokszor definitívnek mutatkoznak ilyen esetben. Az is meghatározó jelentőségű, hogy a domináns csoport gyakran saját tagjainak gyűlölt jellemvonásait vetíti ki a stigmatizált csoportra,⁶ s ebben a projekciós eljárásban leginkább a különböző testfantáziák játszanak szerepet, a test lesz a rasszista ember elsődleges projekciós objektuma.

De ha narratíváról, illetve projekcióról beszélünk, akkor világos, hogy a regényre vonatkoztatottan a *ki lát?/ki beszél?* kérdése, a narráció és perspektíva alapvető fontosságú. A szövegben végig az ide-oda csúszkáló perspektíva és narrátori hang jellemző, s ez gyakran pár bekezdésenként, olykor pár mondatonként változik. A két oldal, gyilkosok és áldozatok közül inkább a nyilasok vannak előtérben, többnyire ők beszélnek többes szám első személyben,⁷ máskor perspektívájuk szabad függő beszéden keresztül érvényesül.⁸ Ennél ritkábban az áldozatok felől érzékeljük az eseményeket, mint például a regény végén Renner feleségének, Teréznek a visszaemlékezésében. A regény főszereplőjévé azonban minden bizonynyal Renner emelkedik, akinek pozíciója köztes, a tettesek és áldozatok között helyezkedik el. (Ún. „őskeresztény” gyáros, ám a felesége és a szeretője is zsidó, s nem csak őket bűntudja, hanem néhány munkását is, továbbá katonaszökevény – megkínózzák, ám őt a többiekkel szemben nem végzik ki, hanem félig szabad, félig fogoly anyagbeszerzőjükké teszik meg; és ott tartózkodása végén egy pillanatra bevonják a fizikai atrocitásokba is.)

⁴ Clifford GEERTZ, „The uses of diversity”, *Michigan Quarterly Review* 25, 1. sz. (1986): 105–123, 112. Saját fordítás: F. Gy.

⁵ Erving GOFFMAN, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity* (London: Penguin Books, 1963). Magyarul: Erving GOFFMAN, „Stigma és szociális identitás”, ford. HABERMANN M. Gusztáv, in Erving GOFFMAN, *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*, 179–250 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981). Idézi még: CSABAI Márta és ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei* (Budapest: Jószyveg Műhely, 2000), 109.

⁶ Wilfred BION, *Experiences in Group* (London: Tavistock, London), 1981, idézi: CSABAI-ERŐS, *Testhatárok...*, 120.

⁷ ZOLTÁN G., *Orgia*, 81.

⁸ Uo., 71.

Zoltán Gábor metatextuális szövege, a *Szomszéd* című esszéregény ekképpen ad magyarázatot az *Orgia* nyelvhasználatára:

Az enyém ez a nyelv? A gyilkosok nevéen beszélek a gyilkosokról. A frissen megásott sírokat, a sebesre vert testeket nem láthatom, de a szavak ki-bejárnak bennem. Mindegyik mocsktól ragad, hazugságoktól bűzlik [...] Lazán kimondom, leírom, hogy használták, mármint az akkor élt emberek bizonyos szavakat, pedig könnyen lehet, hogy fordítva történt, azok a bizonyos szavak használták az embereket. Akik hagyták, hogy használják őket, azokat. Akik még élvezték is, hogy használva vannak. Ahogy birtokba veszi őket a nyelv, ez a mély barlangból előcsavarodó hulló.⁹

A szerző ezekkel kapcsolatban főként a nyilasok (és általában is a korszak) neologizmusait, illetve embertelen, degradáló, az elfogadhatatlant súlytalanná vagy – idézőjelben – nevetségessé tenni szándékozó, olykor pedig a hivatali stílusregiszter miatt dehumanizáló szóképeit (metaforáit és metonímiáit) emlegeti, amelyből valóban sok található a szövegben. S valóban, nem csak arról van szó, hogy miként, miféle cinizmussal voltak képesek az erőszakot alkalmazók ezeket a szavakat kimondani, használni, hanem hogy a nyelv, a dehumanizáció nyelve preformálta a valóságot, a tetteiket, e kifejezések használata tette könnyebbé magát a cselekvést, mentett fel a lelkiismeretfurdalás és felelősségérzet alól: „fürdővizet kapni”, „úsztatni” vagy „kivinni az itatóra” (ezeket a kifejezéseket a Dunába lövésre használják); „kezelésbe venni” (azaz kínozni); „ledarálni az összeset” (egy turnusnyi foglyot megkínozni egymás után, esetleg meg is ölni őket); „a zsidónők használata”, „élvezeti célra használható zsidónők”.

A KÉPZELETBELI ZSIDÓ

A nyilas tettesek szeme előtt a képzeletbeli zsidó képe lebeg, sztereotípiák érvényesülnek számukra, amikor zsidó orrokat keresnek a keresztény papírokkal rendelkező személyek arcán, vagy amikor a zsidó nők kéjsóvár természetére hivatkozva a női áldozatokat kölcsönösen orális aktusra kényszerítik.¹⁰

Ennek a sztereotip testrepresentációnak egy speciális formája valamely sztereotip tulajdonság révén egy adott állathoz hasonlítás, amely egyben a dehumanizáció egyik tipikus eljárása: ha az emberiségtől, a humán vonásoktól az állattá való lefokozás útján fosztanak meg valakit, megkérdőjelezik, hogy az emberi

⁹ Uo., 254.

¹⁰ Itt egy megjegyzés, bár itt inkább erkölcsi sztereotípiáról van szó: a regényben egyetlen cigány szerepel, akinek bemutatását némileg problematikusnak látom, hiszen ő mintha „objektíve” is megfelelné a cigányokat illető előítéleteknek: áldozatként egyben hóhérá is válik, akinek kihasználható az immoralitása (vagy amoralitása?); bár persze eszköz is a nyilasok kezében, akik őt is bántalmazzák, ha enyhébben is, mint a többieket.

rendbe tartozik-e még. Innentől kezdve karámba zárhatják, elpusztíthatják, akár be is kebelezhetik, miközben gyakran a tisztátalan, abjektnek tekintett állatok közé sorolják. A zsidókat az antiszemita propagandában Tacitustól Hitlerig gyakran élősködőkként – tetvek, férgek, rovarok, pókok, patkányok – metaforizálják, és féregirtást követelnek (ennek egy végső állomása a náci Sauberung, a tisztítás, elgázosítás); furcsamód ezekre az állatokra itt a szövegben nem esik utalás, azonban a másik kedvelt abjektmetaforára, a disznóra igen. A zsidó azonosítása a tiltott állattal az egyike a legelterjedtebb antiszemita sztereotípiáknak – noha a disznó tisztátalan állatnak minősül a zsidó vallásban, s tiltás vonatkozik rá fogyasztását illetően. Claudine Fabre-Vassas szerint „[a]z egyetemes szabály ellenére, amely azzal azonosítja a másikat, az idegent, amit az megeszik, a zsidókat azzal az állattal azonosítják, amelynek a fogyasztása tilos számukra”.¹¹ Rákiról és Bakonyvölgyiről megtudjuk, ők viszont szeretik a disznótorost, és az azzal analógiába hozott zsidó lányokat: „Házasemberek mind a ketten, de az utóbbi időben, mióta hozzáférhetők a zsidó lányok, egyet-egyet megkettyintenek. Nem mintha nem lennének meg enélkül. Úgy vannak vele, mint télen a disznótorossal: egyszer-egyszer csak rákóstol az ember a hagymás sült vérre.”¹² Ráadásul ez esetben a vér nagyon gyakran más szövegösszefüggésben kifejezetten abjektnek számít a zsidóság számára: a kóser vágásokon megszabadulnak tőle, a menstruáló nő tisztátalan.

Ugyancsak az inkorporálható étel szerepét osztják egy négyéves kislányra, s ezzel együtt az áldozati állatét (nyúl) is: őt a nyilasházban lakó tizenéves lányok – akár egy állatkát, egy házikedvencet – kiválasztják maguknak, titokban etetik, becézgetik, az egyik vezető viszont előre jelzi, hogy le kell majd vágni, és „paprikást csinálni belőle”. A regényben egy keresztény, de papírokkal nem rendelkező nő egy másik (nem abjekt) állat nevét kapja, Riska Mária vagy Mariska helyett, így degradálódik tehénne a név adta szentség magaslátáról, amint azt ez a blaszfémmondat is jelzi: „Nem minden testvér hiszi a Mária kereszténységét.”

A foglyokat olykor a tárgyak szintjére fokozzák le: a nyilas testvérek futballoznak velük (rugdalják őket a földön, és ide-oda kell gurulniuk); egyik áldozatuk egyre inkább egy „vérző csomaghoz”, egy „rongylabdához” hasonlít. Viszont bizonyos aspektusból még csak a tárgyak szintjén sem léteznek: míg a nyilasok a zsidó lakásokban lefoglalt holmiktól (arany, ékszer, műkincsek, készpénz) pontos összeírást készítenek, az emberi transzportokat csak rövid távon dokumentálják, a Duna-partra kiterelt és ott kivégzett emberekről nem készülnek jelentések.

Lefokozó szerepű lehet az a gyakori – és többszörös – szinekdochikus eljárás, hogy pusztán testrészek szerepelnek teljes testek, és különösen individuumból helyett (az arcot, a tekintetet nem látjuk, és nem is fontos valójában), nagyon gyakran

¹¹ Claudine FABRE-VASSAS, *La bête singulière: Les Juifs, les chrétiens et le cochon* (Paris: Gallimard, 1994), 108.

¹² Andrei OIȘTEANU, *A képzeletbeli zsidó a román (és a kelet-közép-európai) kultúrában: Imagológiai tanulmány*, ford. Hadházy Zsuzsa (Kolozsvár: Kriterion Könyvkiadó, 2005).

¹² ZOLTÁN G., *Orgia*, 41.

többes számban, amivel ugyancsak kiiktatódik az egyediség: „az arany a szájakból lett kiszedve”;¹³ „mások az asztalra lapított kezeket verik”;¹⁴ egy szinte kamasz nyilas lány megirigyl az egyik levetkőztetett zsidó nő derekát: „Disznóság, hogy testrészeket nem lehet elvenni és használatba venni! Kár azért a derékért. El fog merülni a Dunában.”¹⁵

A regényben egyébként is fontos személytelenítési eszköz az anonimitás, bár ennek szerepe kettős. A regény referencialitása is oka, vagyis hogy az áldozatok a saját személyes méltóságuk védelmében névtelenek maradhassanak (általában) az olvasó számára,¹⁶ szemben a nyilasokkal, akik a saját nevükön szerepelnek, hogy ne mentesülhessenek a felelősség alól. Nyilván nem is tehető nyilvánossá, hogy milyen atrocitások és szexuális inzultusok érték őket, milyen kínok között kellett befejezni az életüket, milyen megalázó sérüléseket, torzulásokat szenvedett el a testük (és a lelkük) az utolsó pillanatokban. Másfelől viszont névtelenségük azt is involválja, hogy hóhéraik számára nem számítanak sem individuumnak, sem szubjektummal rendelkezőnek. Általában „ti zsidóknak”, „kisanyámnak”, „tatának” szólítják őket, nem egyszer pedig imaginatív héber nevekkal illetik őket, melyekkel úgyszintén degradálni szándékozzák áldozataikat: Záli, Sára, „sáronrózsák”, vagy állatnevet adnak nekik (Riska). Az is árulkodó, hogy ugyanazon passzusban a zsidó festőnőnek nincs neve, Szlazsánky Ernőnek – aki festő és iparművész volt, Szálasi elszánt rajongója – viszont igen.

Az elszemélytelenítés másik eszköze a puszta számnak tekintés, például, hogy mindenki élete/sorsa csak mint „eset” nyer értelmet (a nyilasokkal dolgozó orvos feladata a „kétséges esetek” megítélése). Véleményem szerint kissé anakronisztikus jelenség egy 1944–45-ben játszódó regényben, de nagyon jellemző: Renner felfedezi, hogy a nyilasok bináris rendszerben gondolkodnak a foglyokkal kapcsolatban, az embertömeget mindig valamilyen szempont alapján kettéválasztják (férfi–nő, zsidó–keresztény, fiatal–öreg, nők esetében: csúnya–szép), és ekkor írógépén írni kezdi: 010101010101.

Más, nem lexikai, inkább a szintaxis és a mondatfűzés szintjén megnyilvánuló szövegsajátosságok is alátámasztják a nyelvi dehumanizációt. A hirtelen, ötletszerű gyilkosságok, acte gratuit-k esetlegességének, véletlenszerűségének és következménynélküliségének érzékeltetésére rövid, majdnem tómondatok sortűzjellegű gyors egymásutánisága szolgál: „A páter lelő egy nőt. Benn a házban. Hirtelen jöhetett az ötlet. A dörej mindent megakaszt. Aztán kiderül, hogy semmi baj. Megy minden tovább. A nő lassan és csöndesen szenved ki, egyszerűen átlépnek rajta.”¹⁷ A kivégzések/kínzások is egybefolyatva vannak jelen, például több

¹³ Uo., 160.

¹⁴ Uo., 165.

¹⁵ Uo., 166.

¹⁶ Pontosabban: az áldozatok nagyon ritkán mégiscsak kapnak nevet, de akkor sem az esetleg ténylegesen létező személy eredeti, a kutatások során esetleg kiderült nevét.

¹⁷ ZOLTÁN G., *Orgia*, 58.

eset egyetlen bekezdésben, amitől az áldozatok élete és gyötrelmes halála súlytalanabbnak tűnik fel: legalábbis primér szinten, a benyomások, az értékeltetés szintjén, mert az interpretáció számára természetesen ezzel még hangsúlyosabbá válhatnak/válnak. Passzív szószerkezetek – amelyek ritkán előfordulnak más narrátori hangok esetében is, illetve más perspektívából – a leggyakrabban nyilasok felől és a kínzásokra, kivégzésekre vonatkoztatva kerülnek elő, és a cselekvés elszívására és/vagy tömeges voltára és/vagy a tettes felelősség alóli mentességére utalnak: „A nyakában aranykereszt. Le lett szakítva, képzelheted!”; egy dialógusban: „A neje ma délután bele lett löve [a gödörbe]”;¹⁸ ugyancsak egy párbeszédben: az egyik Duna-partra induló turnus „a gettóba lett kísérve”.¹⁹

SZAKRALITÁS ÉS AGRESSZIÓ

Elöljáróban talán arra érdemes felhívni a figyelmet, hogy noha elvileg a keresztény elveknek, a szeretetetikának szemben kellett volna állnia a nyilas tettekkel, a magyar háborús bűnösök többsége vallásos volt. Szirmai Rezső újságíróként Gartner Pál pszichoanalitikussal együttműködve 1946-ban magyar háborús bűnösökkel – köztük Kun Andrással – készült interjúkra alapozva megállapítja, sokuk rendszeresen jár templomba, gyón, áldoz; a két szerző magyarázata szerint e látszólagos ellentmondás oka az lehet, hogy a nem egyszer szadista módon is eljáró háborús bűnösök erkölcsi Énje nemcsak a valláserkölcse épült, hanem ösztönköveteléseikre is.²⁰ A másik pedig éppen a dehumanizáció aktusa, tegyük mi hozzá, mármint hogy a *ne bántsd felebarátodat* elve és a szolidaritás csak emberekre vonatkozik, az emberiségüktől megfosztott lényekre nem szükségszerűen, bármi módon felülírható más elvek és bármely ideológia mentén.²¹

Az egész regényben két vonal fut párhuzamosan: a karácsony, illetve a nyilas kínzásoké és kivégzéseké (minthogy a nyilas hatalomátvétel után vagyunk jó pár héttel, és Budapest ostroma is ekkor, nagyrészt télen zajlik). Az események időpontjának megjelölésénél eleve alapvető referencia a karácsony (*Szenteste előtt* – *Szenteste idején* –, illetve *Szenteste után* a legfontosabb hívószavak; a másik tető-

¹⁸ Uo., 108.

¹⁹ Uo., 109.

²⁰ SZIRMAI REZSŐ és GARTNER PÁL, *Pszichoanalitikus beszélgetések a háborús főbűnösökkel a börtönben* (Budapest: Faust Kiadó, 1946), 10. Vö. ZOLTÁN GÁBOR, *Szomszéd: Orgia előtt és után* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2018), 226.

²¹ Másik adalék, hogy mint ismeretes, Kun páter ferences pap volt, minorita szerzetes. Kézdivásárhelyen, minorita gimnáziumba járt, később Rómában is a ferences rend támogatásával tanul teológiát és bölcsészetet. A II. világháborúban a ferencesek több ízben segítettek a háborús bűnösöket, az olaszok Mussolini iránti odaadása is kétségtelen volt, és például a horvát nemzetiszocialisták között is voltak ferencesek. A helyzet persze ennél bonyolultabb volt, Kun és a horvátok is álltak egyházi eljárás alatt, viszont, amint azt Zoltán Gábor is megállapítja a *Szomszéd*-ban, minden bizonnyal szükségszerű logikai kapcsolat volt az egyházi hovatartozás és Kun személyiségvonásai között, vagyis hogy „éppen ebből a fokozottan népközelí, más rendekhez képest kevésbé intellektuális és kevésbé univerzális rendből állnak elő efféle figurák”. (ZOLTÁN G., *Szomszéd...*, 54–56.)

pont – nyilvánvalóan hasonló, szinte szakrális esemény – Szálasi Ferenc 48. születésnapja), ez az időszámítás érvényesül a regény végén egy későbbi beszélgetésben is, amikor Rennerné így válaszol arra a kérdésre, hány órákor vitték őket a kivégzésre: „Édesem, nekünk ott nem volt óránk. Semmink se volt. A széjjelvert, szétbaszott testünk volt. Estefelé. Tulajdonképpen akkor, amikor az első gyertyát gyújtja az ember a karácsonyfán.”²² Az egyik sebtében összehozott esküvőn Kun páter így tesz ígéretet, hogy karácsonyeste majd részt vesz a zenélésben (a részletből egyébként zene/művészetek és az agresszió párhuzamossága is megmutatkozik): most „nem áll kötélnek, mert mint mondja, sürgős kinyírása van, de számítsanak rá, Szenteste tiszteletére játszani fog. És természetesen holnap – azaz a mai szent vasárnapon, ami Ádvent utolsó vasárnapja – összeadja Kiss György testvért a Tóth Icu testvérnővel.”²³ A karácsonyi ünnepen valóban Schubert *Ave Mariáját* játssza a „Tizenkétker” mandolinzenekara, és Kun páter hegedüli a „légiesnek” ható szólót; de rögtön utána tömeges kivégzés következik a kertben. Viszont az egyik csoport a Dunánál a sortűz előtt tudja meg Kun pátertől, hogy Szentestére való tekintettel nem végzik ki őket, kegyelmet (értsd: haladékot) kapnak, pedig, mint hangsúlyozza, ők – velük, keresztényekkel szemben – nem ismerik Jézust mint megváltót. A szakralitás kifordítása amúgy is a tömeggyilkos, több ezer ember haláláért felelős Kun páter „jézusi” alakjában éri el a kiteljesedését, akiről Désiné például kijelenti, hogy „éppen krisztusi korba érve változtatta meg az életét”. Kun páter mindamellert harcos prédikátor vagy kereszties lovag alakjában is tetszeleg, aki a krisztusi utat éppen nem a szeretetben véli megtalálni.²⁴ Prédikációja érinti Horthy kiugrási kísérletét, amelynek köszönhetően „nem lett volna többé családi élet, becsület, tisztesség, szabadság, szentmise, oltáriszentség, csak istentelenség és rabszolgasors”, de Szálasi hatalomra jutásának köszönhetően mégis az előbbi – értsd: hungarista – értékek győzedelmeskedhettek, s a példamutató magatartás ezekben a történelmi időkben számára: az egyik kézben rózsafüzér, a másikban revolver. A Bibliát viszont az eskütételnél elvetik, a benne szereplő összes zsidó miatt, és mert „a szavak súlyát ebben a helyiségben nem a Biblia adja meg, hanem a vér”.²⁵

A keresztény, katolikus utalásoknak csak látszólagos ellenpólusa az ugyan-csak testi, fizikai, a vér primátusát adó dionüszoszi/orgiasztikus aspektus, mely a szakralitás és ritualitás egy másik lehetősége (de ez is kiforgatva, torzítottan és csonkítva tud csak megjelenni.) Ehhez persze hozzátartozik a rengeteg, külön kínzásokkal is súlyosbított, nyilvánossá tett erőszakos nemi aktus, amelynek for-

²² ZOLTÁN G., *Orgia*, 302.

²³ Uo., 53.

²⁴ „Kétféle utat különböztet meg Krisztus. Az egyik a széles út, amelyen járni könnyű, amelyen nincsenek akadályok, ámde Krisztus azt mondja, hogy ez a pokolba vezet. Lépjetez tehát a szűk útra, ahol akadályok gördülnek elétek, és bízattok bennem, és mennybéli kegyelemben fogtok részesülni. Nehéz és göröngyös és tövises ez az út, de aki ezen az úton jár, az az én utamat járja, és a mennyek országába jut.” Uo., 91.

²⁵ ZOLTÁN G., *Orgia*, 131.

mációi, alakzatai gyakran Sade-ot idézik, s nem egyszer a delikvens halálával végződnek. Másrészt viszont rengeteg esküvőt is tartanak a XII. kerületi nyilas szervezetben – néha igazi, valóban összetartozó párokat adnak össze, ám nem egyszer némileg hevenyészve is megkötnek házasságokat, amelyek nem valódi vágyakra, vonzalomra alapozódnak. Ennek megfelelően a szervezetben meglehetősen gyakori a gyermektelen házaspár, több pár esetében probléma a terméketlenség, az örömtelen aktus, az impotencia, illetve hogy a férj látens homoszexuális: „Ami ellentétben áll azzal, hogy a hungarizmus nemcsak a családokra épülő nemzetet hirdeti, hanem faji alapon áll. Vagyis elvárás, hogy minden tag rendszeresen nemzeni, illetőleg megfoganni köteles”.²⁶ De maga az esküvő – amely ekként a termékenység dicsőítésének és az életöröm megnyilvánulásának az aktusa lenne – azért is fontos esemény a nyilasházban, mert a hungaristák egyébként is kedvelik a teatralitást, s ezek a rítusok, ünnepek nemcsak a (kvázi nietzschei és Szabó Dezső-i) életfilozófiai tartalom, hanem a külsőségek miatt is fontosak.

Annak vizsgálata, hogy miképpen fordul át a regényben a dehumanizációs attitűd és cselekvés textualitásba, minden bizonnyal magyarázatot ad a recepcióban megnyilvánuló kettősségre, a lelkesedés és idegenkedés elegyére: hiszen talán kidomborítja, mennyire komplex az az eszköztár, ami így hat az olvasóra, aki a regényt olvasva nemhogy kényelmetlenül érzi magát, hanem egyenesen rosszul lét fogja el, zsigerileg érintetté válik.

²⁶ Uo., 87.

TIMÁR ANDREA

Nehéz empátia és fikcionalitás

Jonathan Littell: *Jóakaratóúk* (metakritika)

„Az életünkről szerzett belső tapasztalat (a történet, amit elmondunk magunknak, hogy számot vessünk cselekedeteinkkel) tehát nem más, mint hazugság – az igazság kívül van, abban, amit és ahogyan cselekszünk.

Ebben rejlik Littell könyvének nehéz tanulsága. Olyasvalakivel találkozunk benne, akinek végighallgatjuk ugyan a *teljes* történetét, de akinek ennek ellenére az ellenségünknek kell *maradnia*.

Ami igazán elviselhetetlen a náci hóhérokban, az nem is annyira a sok borzalom, amit véghezvittek, hanem inkább az, hogy mennyire »emberiek, nagyon is emberiek« tudtak maradni mindeközben.

A »történetek, amiket magunkról elmesélünk önmagunknak« valójában elhomályosítják tetteink valódi etikai dimenzióját.

Amikor erkölcsileg ítélkezünk, feledkezünk el a történetekről!”¹

Jonathan Littell (1967–) amerikai zsidó szerző *Jóakaratóúk* című regénye² egy volt német SS-tiszt, Dr. Aue franciául írt fiktív visszaemlékezése gyermekkorára és a II. világháború eseményeire. A történet két szálon fut: az egyik Dr. Aue nyilvános életét, náci karrierjét beszéli el, azt, ahogyan a II. világháború minden fontos színterét bejárja, és egyre feljebb kapaszkodik a katonai ranglétrán. A másik Dr. Aue privát szférájába, gyerekkorába és családtörténetébe enged betekintést, ebből értesül az olvasó ikernővérevel, Unával folytatott vérfertőző viszonyáról, s arról, ahogyan e viszony folytatását szülei megakadályozták, amikor a fiút internátusba küldték. Aue életét azonban végigkísérték a nővérevel kapcsolatos hallucinátorikus szexuális fantáziák, miközben a valóságban férfiakkal volt viszonya. Mindkét történetszálban van egy sorsfordítónak mutatózó esemény. Egy ukraj-

¹ Slavoj Žižek, „Egyszer mint tragédia, másszor mint bohózat (Szeptember 11. tragédiájától a pénzügyi összeomlás bohózatáig)”, ford. BARTHA Eszter és KOLTAI Mihály Bence, *Eszmélet* 21, 84. sz. (2009. tél, melléklet): 36. Kiemelés az eredetiben.

² Jonathan LITTELL, *Jóakaratóúk: Eumeniszek*, ford. TÓTFALUSI Ágnes (Budapest: Magvető Kiadó, 2009).

nai hadművelet során Aue fején keresztülfúródik egy golyó, s bár maradandó sérülést nem szenved, felmentik a frontszolgálat alól; ehelyett információgyűjtéssel és beszámolók írásával bízzák meg; ettől kezdve „három szeme” lesz. A magánéleti szál fordulópontja az éjszaka, amikor meggyilkolja anyját és nevelőapját: ő maga nem emlékszik a gyilkosságra (csak a szüleinél tett látogatásra), de két rendőr bizonyítékokat gyűjt ellene, s üldözőbe veszi. A regény utolsó mondatában a rendőröket (Clemens és Weser) hívja a narrátor „Jóakarátúaknak”³; ezek szerint ők az *Oreszteiából* ismert Erinnüsökből lett Eumeniszek. A két történetívet tematikusan Aue homoszexualitása kapcsolja össze: a férfiakkal folytatott viszonyt a náci ideológia halálbüntetéssel sújtaná, Aue azonban ezeken a viszonyokon keresztül képes a fantáziájában elveszített ikernővérével eggyé válni („ő maga” lesz Una). Retorikailag a két szintet a név, Aue köti össze: Aue elzásziul szemet jelent (mint németül az Auge), mely a kívülről, a megfigyelést, az információgyűjtés folyamatát juttathatja eszünkbe, ám ugyanez franciául kiejtve Ó-nak hangzik, mely O pornográf történetét ugyanúgy felidézheti, mint a női nemi szervet, a semmit, az űrt, a nullát, vagy éppen a mindenség körét. A két történetiszál között ugyanakkor számos kritikus logikai kapcsolatot is tételmez (erről később), ők – sokszor csalódottan – a pszichológiai szálát a náci szál magyarázatának tekintik.

A regény számos kérdést felvet, most a következőket szeretném körbejárni. 1.) Milyen szerepet kényszerít az olvasóra az egyes szám első személyű elkövető(i) elbeszélés, s miben rejlik ennek újdonsága ahhoz az olvasói attitűdhez képest, amelyet a traumairódalom kínált fel? 2.) Mi a viszony a két történetiszál között, magyarázhatja-e az egyik a másikat, s melyek a két történetiszál közti kapcsolat jellegének tétjei? 3.) Mennyiben tekinthető a regény fiktív vallomásnak, fiktív tanúságtételnek vagy fiktív önéletrajznak, amely hangsúlyosan előtérbe helyezi önnön fikcionalitását? (Vagyis: ki adja a címet?)

Az elkövető(i) elbeszélés (*perpetrator fiction*) viszonylag újonnan bevezetett műfaji kategória: Robert Eaglestone 2011-ben az utalt az *elkövető(i)* elbeszélések számának hirtelen megnövekedésére („The recent boom in perpetrator fiction”).⁴ A terminus magyar fordítása ugyanakkor felfedi kettős jelentését: nemcsak arról van szó, hogy ezekben a művekben a tettes, legtöbb esetben egy genocídiumban részt vett elkövető hangját halljuk (vagyis az elkövetői hangot), hanem arról is, hogy ezek az elbeszélések átvitt értelemben maguk is elkövetők: erőszakot tesznek az olvasón, akinek a ráerőszakolt borzalmakat (erőszakos jeleneteket) el kellene képzelnie. „Kellene”, ugyanis a beleérző képzeletnek legtöbbször határt szab az, amit *imaginative resistance*-nak (IR), az olvasói képzelet ellenállásának hívnak. Ez akkor „kapcsol be”, amikor valamilyen morálisan elfogadhatatlan tett elköve-

³ Uo., 1179.

⁴ Robert EAGLESTONE, „Avoiding Evil in Perpetrator Fiction”, *Holocaust Studies* 17, 2–3. sz. (2011): 13–26, 13.

tését kellene empatikusan, az elkövető szemszögéből magunk elé idéznünk.⁵ Littell főhőse, Aue jórészt nem a zsidók kiirtásának részleteit tárja elénk mindenre kiterjedő aprólékossággal – bár a könyv sokszor ezektől sem kímél meg minket –, hanem nővérel és a férfiakkal kapcsolatos extrém szexuális fantáziáit erőszakolja ránk. Egy ilyen fejezet végén írja: „Most nyilván azt gondolják: Ó, végre befejeződik ez a történet. De nem, még folytatódik tovább.” Ezt a magyar fordítás 1105. oldalán olvashatjuk, amely oldalszám jól mutatja, micsoda kínokat kell az 1180 oldalas könyv olvasójának kiállnia, míg a könyv végére jut. Nem véletlen, hogy a fordító, Tótfalusi Ágnes egy helyen azt nyilatkozta, hogy őt magát hosszú évekre traumatizálta a könyv fordítása.⁶

Míg tehát a traumairodalom az áldozatoknak ad hangot, s ez által az olvasót az áldozatokkal való azonosulásra készíteti, az elkövetői irodalom az elkövetőknek ad hangot, s egy olyan kényelmetlenül nehéz empátiát (*difficult empathy*⁷) kényszerít az olvasóra, amely kizökkenti abból a kényelmes morális pozícióból, amely a traumairodalom olvasóinak sajátja. Vagyis ahelyett, hogy biztosak lehetnének benne, hogy a könyvben megesett borzalmak elkövetésére ők soha nem lennének képesek, inkább arra a belátásra kényszerülnek, hogy az embertelen potenciálisan minden emberben ott lakik, s bár meg nem engedhető, de azért mégiscsak elképzelhető, hogy nem csak a „mások” sajátja. Ezáltal az elkövető irodalom, miként Eaglestone fogalmaz, közelebb vihet minket a „gonosz természetének megértéséhez”.⁸

Én bűnös vagyok, maguk nem, nagyon helyes. De mégis ki kell tudniuk mondani, hogy amit én megtettem, maguk is megtették volna. Lehet, hogy kevésbé lelkesen, de talán kevésbé kétségbeesetten is, mindenesetre vagy így, vagy úgy. Azt hiszem, bátran kijelenthetem: a modern kori történelem által lefektetett tény, hogy bizonyos körülmények együttes fennállása esetén mindenki, vagy majdnem mindenki azt csinálja, amit mondanak neki; és bocsásanak meg nekem, de kevés esély van rá, hogy maguk jobban ki tudják vonni magukat e törvény alól, mint én. Ha olyan országban és időben születtek, amikor nem egyszerűen csak nem akarja senki megölni a feleségüket vagy gyermeküket, de senki nem is kéri maguktól, hogy öljék meg más feleségét vagy gyerekeit, adjanak hálát Istennek, és menjenek békével. De soha ne feledkezze-

⁵ Tamar Szabó Gendler, „The Puzzle of Imaginative Resistance”, *The Journal of Philosophy* 97, 2. sz. (2000): 55–81. Természetesen az, hogy létrejön-e ez az ellenállás, attól is függ, milyen erkölcsi alapokon áll maga az olvasó. Például egy náci vagy egy szadista számára az erőszakos jelenetek elképzelése nem ütközik ellenállásba.

⁶ Németh Eszter, *A műfordítás rejtelmei – Tótfalusi Ágnes*, hozzáférés: 2019.07.04, <https://konyvmu-tatvanyosok.wordpress.com/2015/08/01/totfalusi/>.

⁷ Eric Leake, „Humanizing the Inhumane: The Value of Difficult Empathy”, in *Rethinking Empathy through Literature*, eds. Meghan Marie Hammond and Sue J. Kim, 175–185 (New York: Routledge, 2014), 176.

⁸ Eaglestone, „Avoiding Evil in Perpetrator Fiction”, 14.

nek meg róla: talán több szerencsénk volt, mint nekem, de nem jobbak nálam. Mert ha olyan gőgösek, hogy azt képzelik: de igen, ott kezdődnek a bajok. Szívesen állítjuk szembe a (totalitárius vagy nem totalitárius) Államot az aljas vagy gyenge átlagemberrel. De azt elfelejtjük, hogy az Állam is emberekből áll, többé vagy kevésbé átlagos emberekből, mindnek megvan a maga élete, története, és ott a véletlenek sorozata, amely eldöntötte, hogy egy napon a puska vagy egy papírlap jó oldalán találták magukat, míg mások a rossz oldalra kerültek. Ez az út nagyon ritkán választás, vagyis valamire való hajlandóság eredménye. Az áldozatokat az esetek többségében nem azért kínozták vagy ölték meg, mert ők voltak a jók, és a hóhéraik nem azért kínozták meg őket, mert gonoszak voltak. Naivság lenne így képzelni...⁹

Az idézet a „nehéz empátia” koncepciójának alkalmazhatóságára, ugyanakkor problematikuságára is rámutat. Mert bár hajlamosak vagyunk egyetérteni az elbeszélővel, s felismerni magunkban a hétköznapi vagy „banális gonoszt”, világos, hogy akárcsak a legtöbb elkövető, Aue sem tettesként, hanem áldozatként pozicionálja önmagát. Mert bár valóban követett el bűnöket, érvelése szerint ezeket nagy valószínűséggel mi is elkövettük volna, ha a szerencse vagy a szerencsétlenség, a körülmények összjátéka folytán a tettesek, nem pedig az áldozatok közé „kerülünk”. Aue mindvégig passzív szerkezetet használ: nem ő tehet arról, amit tett, és az olvasó, akárcsak az emberek általában, maga is pusztán passzív, a szabad cselekvés lehetőségétől megfosztott bábjai a körülményeknek. Ez a logika, amikor magával ránt minket, azt sem teszi lehetővé, hogy egyáltalán feltegyük a kérdést, hogyan létezhetnek mégis jó emberek.

Amikor tehát „nehéz empátiáról” beszélünk, akkor olyan áldozati pozícióba ringatjuk magunkat, amelyről ebben az esetben elhisszük, hogy nem sokban különbözik a valódi áldozatok tehetetlenségétől. Vagyis a nehéz empátia nem is olyan nehéz, hiszen valójában a magát áldozati pozícióba helyező elkövetővel azonosulunk, és nem pedig egy tettessel. S talán valóban ez vihet közel minket ahhoz, hogy megértsük, miben áll a gonosz banalitása. Ezt az értelmezési lehetőséget erősíti a regény azzal, hogy Aue állandó gyomorpanaszokkal küzd: gyakran el kell vonulnia hányni, vagy épp hasmenése van, mintha azt a rengeteg mocskot, ami körülveszi, s aminek ő is többé-kévesbé aktív részese, valójában – szegény – nem tudná befogadni. Érdekes módon a mű számos kritikusa is beleesik az elkövetővel mint áldozattal való azonosulás csapdájába: sok elemző koncentrálna az „elkövető traumájára”. Bár Hanna Meretoja például azt írja, hogy csak egy minimális, egzisztenciális szinten (i.e. ő is és én is emberi lények vagyunk) tudhatunk azonosulni a narrátorral (nem vesszük át a perspektíváját, nem azonosulunk az érzéseivel, sem a gondolataival), Aue testi szimptomáira fókuszálva mégis viszonylag hosszan elemzi, hogyan forgatja fel a narrátor szenvtelen elbeszélés-

⁹ LITTELL, *Jóakaratók*, 30.

módját a háborús trauma ismétlődő újraélése.¹⁰ Hannah Arendt azonban találóan mutatja meg, hogyan működik az áldozatok iránti empátia helyébe lépő önmagukra irányított empátia a náci bűnösök esetében: ők (is) saját magukat sajnálják, amiért ilyen borzalmas tettek elkövetésére kényszerültek.¹¹ Liran Razinsky ugyanakkor egyenesen tanúságtételként, s nem pedig vallomásként vagy önéletrajzként elemzi a művet, azt vizsgálja, műfajilag mennyiben illeszkedik a holokauszt tanúságtételek sorába,¹² annak ellenére, hogy a regény nem tanúságtételként pozicionálja magát. A tanú ugyanis jórészt mások bűneiről tanúskodik, míg a vallomástevő a sajátjáról, miközben, mint ahogy Paul de Man (vagy éppen Rousseau) óta tudjuk, valójában mentegetőzik, öngazolást keres, s végső soron csak beszélni akar.

A recepció¹³ jól mutatja, milyen sikeres csapdát állít az olvasónak egy olyan fiktív önéletrajz, amely egy vallomásra bújtatott mentegetőzés, s tétje nem az igazság, hanem a meggyőzés. A narratív empátia (i.e. az olvasói együttérzés) paradoxona, hogy a kritikus együtt érezhet Aue „traumájával”, miközben a bűntettekkel való azonosulást a képzelet ellenállása lehetetlenné teszi: a kettő (a trauma és a bűntettek) nem létezhetnek egymás nélkül, a trauma *oka* éppen az, hogy az elkövető részese volt a népiirtásnak. A későbbiekben ezért amellet fogok érvelni, hogy bár a regény egybeesik Dr. Aue elbeszélésével, de mégsem azonos vele, i.e. a regény nem ugyanaz, mint ez az egyes szám első személyű fiktív önéletrajz. A szöveg ugyanis nyíltan felfedi önnön fikcionalitását, s teszi ezt éppen a célból, hogy hiteltelenítse, mintegy ellehetetlenítse azt az illúziót, hogy a regény ugyanarról akar meggyőzni minket, mint a narrátora, Dr. Aue.

Itt kétfelé ágazik a gondolatmenet, hiszen egyrészt feltehetjük a kérdést, maga a könyv ad-e valamilyen egyedi magyarázatot arra, hogy Aue aktívan (bár nem tevélegesen) részt vett a zsidók kiirtásában, vagy nincs szükség ilyen magyarázatra: a gonosz banális, Aue egyszerűen az átlagembert példázza, s talán még az érvelése is helytálló: mindenki azt tette volna, amit ő. Vagy netán a gonosz egy

¹⁰ Hanna MERETOJA, *The Ethics of Storytelling* (Oxford: Oxford University Press, 2017), 230.

¹¹ „So that instead of saying: What horrible things I did to people!, the murderers would be able to say: What horrible things I had to watch in the pursuance of my duties, how heavily the task weighed upon my shoulders.” Hannah ARENDT, *Eichmann in Jerusalem* (New York: Viking Press, 1971), 105–106.

¹² Liran RAZINSKY, „Not the Witness We Wished For: Testimony in Jonathan Littell’s *Kindly Ones*”, *Modern Language Quarterly* 71, 2. sz. (2010): 175–196.

¹³ A műről magyarul lásd pl. DARABOS Enikő, „Változatok emberre és hatalomra”, *Holmi* 22, 1. sz. (2010): 125–134, <https://www.holmi.org/2010/01/darabos-eniko-valtozatok-emberre-es-hatalomra-jonathan-littell-joakaratuak>; RADNÓTI Sándor, „Lektúr a barbarizmusról”, *Revizor Online*, hozzáférés: 2019.07.10, <https://revizoronline.com/hu/cikk/1882/jonathan-littell-joakaratuak-forditotta-totfalusi-agnes/>; TÍMÁR Borbála, „Az érzékeny, okos náci esete a fikcióval”, *prae.hu*, hozzáférés: 2019.07.10, <https://www.prae.hu/article/2282-az-erzekeny-okos-naci-esete-a-fikcioval/>; BÁN Zoltán András, „Mestersége a halál”, *Litera*, hozzáférés: 2019.07.10, <https://litera.hu/magazin/kritika/mestersege-a-halal.html>; SZILASI László, „Bizonyos körülmények együttes fennállása esetén”, *Élet és Irodalom* 53, 16. sz. (2009), <https://www.es.hu/cikk/2009-04-20/szilasi-laszlo/bizonyos-korulmenyek-egyuttes-fennallasa-eseten.html>; BOJTÁR B. Endre, „Amitől a valóság megváltozik”, *Magyar Narancs* 23, (2009), hozzáférés: 2019.07.10, https://magyarnarancs.hu/konyv/amitol_a_valosag_megvaltozik_-_jonathan_littell_joakaratuak-71511.

különös lelki perverzió eredménye, miképpen ezt a *Mesterségem a halál* című, jóval régebbi Merle-regény is sugallja. Másfelől azt a kérdést is feltehetjük, hogy az előző kérdésre kapott választ mennyire kell komolyan vennünk: mennyire pozicionálja a regény Aue narratíváját igaznak, akár azért, mert egy egyedi, pszichológiai extremitás publikus szimptomájának állítja be a náciizmust, akár azért, mert a gonosz banalitását, netán esszencialitását mutatja meg.

Hogy az elsőként feltett kérdésre választ kereshessünk, azt kell elsősorban megvizsgálnunk, mi a két történetyszál, a magánéleti/családi és a nyilvános/politikai sík viszonya egymáshoz – ok-okozati összefüggésről beszélhetünk, vagy inkább allegorikus viszonyról? Ha ok-okozati összefüggést állítunk fel a két történetyszál között, akkor Aue-t a gyerekkora és kamaszkora áldozatának kell látnunk, s felmenthetjük azzal, hogy „Una iránti szerelme, a fiúkollégiumban őt ért megaláztatások mindenkiből náci csináltak volna.” Robert Eaglestone is éppen ezt kéri számon a regényen: a két történetyszál közti ok-okozati viszony elfedi, hogy nem lesz mindenkiből náci, akit hasonló gyerekkori traumák értek, és nem minden nácinak volt sanyarú gyerekkora. Vagyis Eaglestone szerint a regény azért nem „jó”, mert elfordítja a tekintetét a gonosztól, elkerüli a gonosz magyarázatát. Eaglestone azonban annyiban téved, hogy a regény egy percig sem „állítja”, hogy a két történetyszál között ok-okozati viszony lenne. Julia Kristeva szerint például Aue gyerek- és kamaszkora nemcsak hogy nem magyarázata annak, hogy később náci lett, hanem éppen ikernővére iránti szerelme és későbbi homoszexualitása teszik őt mélyen emberivé, azzá a szájalomra és együttérzésre méltó drag queen-né, akivel (nem úgy, mint a nácival) együtt tudunk érezni.¹⁴ Eaglestone és Kristeva tehát mást tekintenek a regény „emberi, túlságosan is emberi oldalának”,¹⁵ közös bennük azonban, hogy a regény szövegét mindketten a narrátor szövegével azonosítják. Mintha maga a regény akarna minket meggyőzni egyfajta igazságról, nem pedig a narrátora.

A regény azonban nem ugyanaz, mint a fiktív önéletrajz, amellyel egybeesik. S éppen önnön fikcionalitására rámutatva képes megmutatni az egyes szám első személyű elkövetői elbeszélés morális értelemben vett megbízhatatlanságát, önfelmentő hamisságát. A számtalan intertextuális utalás felsorolásától most eltekintek, elemzésemben kizárólag a regény első mondatára és a címére fogok szorítkozni, ezek billentik ki a regény és a vele egybeeső narráció azonosságát.

A regény első bekezdése felhívás az olvasóhoz, pontosan arra a „nehéz empátiára” szólít fel, amiről Leake beszél:

¹⁴ Julia KRISTEVA, *De l'abjection à la banalité du mal*, hozzáférés: 2019.07.04, <http://www.kristeva.fr/abjection.html>.

¹⁵ A negatív kritikákhoz nem kisebb név is csatlakozik, mint Claude Lanzmanné, aki bár dicséri a könyv történeti hitelességét, de bírálja, akárcsak Kristeva, az írói fantázia perverz túlzásait, s ugyanakkor már önmagában is kérdésesnek tartja etikai szempontból, hogy a szerző egy fiktív elkövetőnek ad hangot.

Emberek, testvéreim, elmesélem, hogyan is történt. Maga nem a testvé-
rünk, vágnának vissza, és nem akarjuk tudni. Igaz, ami igaz: sötét történet ez,
ugyanakkor épületes is, valódi erkölcsi tanmese, higgyék el nekem. [...] Meg
aztán önöket is érinti: majd meglátják, mennyire.¹⁶

Az olvasó megszólítása, az „[e]mberek, testvéreim” intertextuális utalás egy-
részt François Villon *Akasztófavirágok balladája* című versének kezdősorára („Frères
humains qui après nous vivez” [Faludy György fordításában: „Embertestvér...”]),
másrészt Charles Baudelaire *Az olvasóhoz* című versének utolsó sorára is („Tu le
connais lecteur, ce monstre delicat / – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon
frère” [Tóth Árpád fordításában: „én álszent olvasóm – képmásom – bús fivé-
rem”]). Ezzel, akárcsak a *Lolita* Humbert Humbertje (akivel a narrátor egyéb
szempontból is sok rokonságot mutat, ahogyan maga a regény), Aue nemcsak
„művelt náciaként” pozicionálja önmagát,¹⁷ de magát Villonnal és Baudelaire-rel is
rokonítja. E párhuzamok rögtön kicsinyítik bűnösségét, s ugyanakkor cinkossá-
got teremtenek a szintén művelt olvasóval, aki felismeri az idézeteket. A regényt
azonban egy irodalmi tradícióba írják bele, vagyis nem történelmi tanúságtétel-
ként, hanem sokkal inkább irodalmi alkotásként mutatják fel.

Feltehetjük tehát a kérdést, mi a tétje annak, hogy a *Jóakaratók* (*Eumeniszek*)
cím a görög sorstragédiák kontextusába helyezi a művet. Többen elemezték már,
milyen párhuzam vonható a regény és Aiszkhülosz *Eumeniszek* című drámája kö-
zött, amely az *Oreszteia* trilógia utolsó darabja. Oresztész és Elektra szerelme, az
új férj megjelenése, az anyagyilkosság, valamint az Erinnüszökből Eumeniszekké
lett fúriák kiengesztelődése valóban párhuzamba vonható a regény cselekményé-
vel. Ám ennél fontosabb kérdés talán, hogy mi célja ennek a párhuzamnak. Ez is
a meggyőzés eszköze, vagyis Dr. Aue manipulációjának és önfelmentésének ré-
sze, vagy pedig éppen ellenkezőleg: a regény címét már nem Aue adja, hanem
„maga” a szerző? S ez a szerző, ha a szerző adja a címet, vajon egyetért-e Apollón-
nal és Athénével abban, hogy a férjgyilkosság (Klütaimnésztráé, vagyis Oresztész
anyjái) nagyobb bűn, mint Oresztész anyagyilkossága, s következésképp az
Erinnüszök bosszúja helyett az Eumeniszek kiengesztelődése a jogos?

A görög világ a regényben is megjelenik, például Aue egyik moralizáló eszme-
futtatásában:

a görögök teret adtak a véletlennek az emberek ügyeiben (bár ami azt illeti,
a véletlent gyakran isteni közbeavatkozásnak álcázták), de azt egyáltalán nem
gondolták, hogy ez a véletlen kisebbitené az emberek felelősségét. A bűnt a
cselekedet minősíti és nem a szándék. Oidipusz, amikor megöli az apját, nem

¹⁶ LITTELL, *Jóakaratók*, 3.

¹⁷ Marc REDFIELD, „The ‘Cultured Nazi’ and the Cut of the Shibboleth: *Les Bienveillantes*, *Inglourious Basterds*, and the Globalization of English”, in *Points of Departure*, eds. Peter FENVES, Kevin McLAUGHLIN and Marc REDFIELD, 167–196 (Evanston: Northwestern University Press, 2016.)

tudja, hogy apagyilkosságot követ el; megölni az úton egy idegent, aki megsérti az embert, a görögök tudatában és törvényei szerint törvényes cselekedet, ebben nincsen semmi hiba; de ez az ember Láertész volt, és a tudatlanság mit sem változtat a bűnön, és ezt Oidipusz is elismeri, és amikor végül megtudja az igazságot, ő maga választja ki a büntetését és méri magára. A szándék és a bűn közötti kapcsolat keresztény fogalom, amely tovább él a modern jogban is...¹⁸

Hiába próbálnánk megoldókulcsot keresni ebben a szövegfolnyamban Aue személyiségére, vagy a regény egészére nézve. Semmiféle kapaszkodót nem ad azzal kapcsolatban, hogy mit is kéne gondolnunk Aue-nak a saját tetteihez való viszonyáról, vagy a regényíró, „Littell” Aue tetteihez való viszonyáról. Itt pusztán egy morális probléma megidézése történik, ami a regény szempontjából jelentős, de amit kapunk, az egy pusztá szövegfolnyam, se füle, se farka eszmefuttatás, ha e regény egészére próbáljuk vonatkoztatni. Fontos viszont, hogy Aue itt is egy görög tragédia hőiséhez hasonlítja magát: a cím és a cselekmény az Oresztésszel való párhuzamra hajaz, itt pedig Oidipusz tragédiája az analógia. Aue azáltal, hogy saját sorsát a görög hőökével mutatja párhuzamosnak, s a náci bűnösökkel kapcsolatos etikai kérdésfelvetéseket a görög tragédiák morális dimenziójába helyezi, saját pitiáner, kisszerű embertelenségeit próbálja nagyszabásúnak, fenségésnek bemutatni. Tehát a két történetszál (a magánéleti, amely az *Oreszteiára* utal, és a publikus, amely nem állítja magát analógiás viszonyban semmi nagyszerűvel) nem ok-okozati viszonyban áll egymással. Az *Oreszteia* farvizén felmagasztosuló magánéleti szál sokkal inkább arra szolgál, hogy a karrierista náci kisszerű életét determinált sorsként állítsa be, egy olyan életként, amely a görög tragédiákéhoz hasonló kihívásokkal küzd. Vagyis elmondható, hogy a *Jóakaratóúk* (*Eumeniszek*) cím a narráció része, és nem pedig kívül esik rajta. Ugyanis az egyes szám első személyű elbeszélés a görög tragédia kontextusába való azonnali pozicionálása beleillik abba a szemfényvesztésbe, amely Aue narratívájának a célja. E szemfényvesztés egyik legfontosabb eleme pedig az olvasóval való intellektuális cinkosság kikényszerítése.

¹⁸ LITTELL, *Jóakaratóúk*, 714–715.

KEREKES AMÁLIA

A Waffen-SS természetrajza. Nyugat-Magyarország, 1945

(Ralf Rothmann: *Tavasszal meghalni*)

A megbízható színvonalon teljesítő íróként számon tartott Ralf Rothmann első háborús regényét egyöntetűen pozitív kritika fogadta, ami a tettesek ábrázolásának újdonságértéke és legitimitása körül korábban Németországban kialakuló vehemens viták fényében legalábbis meglepő.¹ A nyugat-magyarországi hadszíntereket – a körön kívülről tiltakozó svájci kritikus szavait idézve – a „hiperrealizmus” és a „giccs” eszköztárából merítő erőszak- és tájábrázolásokkal bemutató regény² visszhangja 2015-ben sok mindent megelőlegezett abból az egyre inkább dominánsnak tűnő irányból, amelyik elhalványítja az ideológiai és történelmi kontextusok jelentőségét a cselekményesítés érdekében. A műfeldolgozás terén az újraegyesítés óta folyamatosan cezúrákkal, vég- és fordulópontokkal zsonglorködő publicisztikai gyakorlat szerint ez a kritérium fölülírja az erkölcsi helyesség követelményét, mint ahogy ez történt a zsarolással elkövetővé tett berlini zsidó nőről szóló és a silány elbeszéléstechnika miatt a kritikusok körében fölzúdulást keltő dokufikció, a *Stella* esetében, melynek címszereplője sorozatban jelentette föl a Berlinben elrejtőzve élő ún. tengeralattjárókat.³ Ugyanígy szimptomatikusnak tűnik a német irodalomkritika nagyasszonyának, Sigrid Löfflernek a könyvmustrája 2018 legvégén, amely a műfaj súlyos retorikai gesztusokkal dolgozó hagyományát folytatva voltaképp bejelenti a második háborús prózairodalom végét, mondván, a témát szétírták, és az angol, illetve német nyelvű újdonságok apropóján detektálni véli a közvetlenül a háború után játszódó regények új trendjét, amelyik a háborús regények ismert és megunt ambivalenciáit a teljes anarchiaként látott új világrendben kísértetiesen továbbélő ambivalenciákba fordítja.⁴

Az eredeti megközelítés lehetőségfeltételeire irányuló kérdés és az erős sztori követelménye, amelyhez a levéltári anyagok inkább pontosító adalékként járulnának hozzá, ezáltal azt az emlékezetpolitikai irányt erősítik, amelyik így vagy úgy történelemmé akarja változtatni a háborút, a tetteseket pedig epizód szereplőkké, elmosva a végtelenül leegyszerűsítő, de heurisztikus kategóriaként mégis hasznos különbséget a tettesek intencionalista és strukturalista megközelítése között. A mai német történettudományi tetteskutatásban alapvető egyetértés alakult

¹ Ralf ROTHMANN, *Tavasszal meghalni*, ford. SZIJJ Ferenc (Budapest: Magvető, 2017).

² Roman BUCHELL, „Die Mystifizierung der Schuld”, *Neue Zürcher Zeitung*, 2015. aug. 22., 21.

³ Takis WÜRGER, *Stella*, ford. BÁN Zoltán András (Budapest: Scolar, 2019). Vö. Anna PRIZKAU, „Der Nachleser”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2019. jan. 13., 39.

⁴ Sigrid LÖFFLER, „Der Krieg der nach dem Krieg kam”, *Falter*, 2018. dec. 19., 44–45.

ki az egyes helyzetek, cselekvők modellálásának szükségességét tekintve, melynek mottója az „egyéni cselekvés kollektív rendkívüli állapotokban”,⁵ és szintén evidencia, hogy ennek közvetítése során az „affektív és kognitív” aspektusok „ki-egyensúlyozzák egymást”.⁶ Mindennek emlékezetpolitikai kontextualizálása azért is fontos, mert a német publicisztika vehemens, a témát magát is szétíró vitái gyorsan elhalnak, de mindeközben egyes elemeik éppen az újdonságérték dramatizálásának érdekében rendre ismét előkerülnek a témát mind egyszerűbben polarizáló, fáradt dichotómiák formájában. Laczó Ferenc holokausztkutatókkal készített és egyelőre ritkán idézett interjúsorozata erre a dilemmára világít rá, amely jelentősen árnyalja a német múltfeldolgozás tanagyagokban, a múzeumi gyakorlatban kétségtelenül meglévő sikertörténetét, és egyaránt érinti a magyar- és németországi nyilvánosságot.⁷ A tettesek megítéléséről folyó vita rendre az áramvonalasítás kényszerképzetéből indul ki, ahogy ez történt Rothmann regényének a *Vigiliában* megjelent ismertetésében is, amelyik a status quót a következőképp vezeti föl: az „egyik oldalon a bátor, hősies és nemes szövetségesek, másik oldalon az egytől-egyig gonosz, aberrált, elvetemült nácik. Ralf Rothmann pedig veszi a bátorságot, és rámutat, hogy a német katonák között is voltak olyanok, akik tizenhét-tizennyolc évesen kényszersorozás áldozatai lettek”.⁸ A „veszi a bátorságot” fordulat, bármennyire jóhiszemű is a szövegkörnyezet, németre fordítva csúszásveszélyes jelentéstöbblettel rendelkezik, olyan árnyékboksznak tűnik, amelyik indokolatlansága miatt végül elvétí azt az érdekes mozzanatot, amelyikre Györffy Miklós kritikája másként messziről indítva utal: „témájára nézve írhatott volna akár Heinrich Böll is”.⁹

A némi fanyalgást még remekművek esetében is megejtő német sajtó ez esetben szintén jó pár bombasztikus fordulattal élt: beköszöntött a „Günter Grass utáni korszak”, aki a regény főszereplőihöz hasonlóan tizenhét évesen a hadsereg elitalkulatának számító Waffen-SS-ben szolgált önként, szemben a kényszersorozással Nyugat-Magyarországra vezényelt fiúkkal, ami egyúttal szükségtelessé teszi a korábbi ábrázolások apagyilkos gesztusait, hiszen ez végül is nem a vitatható bajtársiasság, hanem az örök barátság regénye, amelynek inkább kontingens mozzanata az, hogy Walter ott áll a dezertálásán kapott barátját, Fietét kivégző osztagban.¹⁰ A megértés, visszafogott ítéletkezés, kimondatlan bűn variációi az utalásokban gazdag, vázlatos elbeszéléstechnikával kombinálva a recenziók állandó elemei, az egykor élesen kritizált *Becstelen brigantikból* és a *Jóakaratóúkból* ismert cinikus, értelmiségi SS-tisztek immár helyénvaló fölléptetésével együtt

⁵ Sönke NEITZEL und Harald WELZER, *Soldaten: Protokolle vom Kämpfen, Töten und Sterben* (Frankfurt am Main: Fischer, 2011), 126.

⁶ Laczó Ferenc, „A történelem nyomai: Interjú Volkhard Kniggével”, 2000 23, 10. sz. (2011): 9–20, 19.

⁷ Laczó Ferenc, *A német múltfeldolgozás: Beszélgetések történészekkel a huszadik század kulcskérdéseiről* (Budapest: Kijárat, 2016).

⁸ PALOJTAY Kinga, „Ralf Rothmann: Tavasszal meghalni”, *Vigilia* 82, 11. sz. (2017): 878–879, 879.

⁹ Györffy Miklós, „A sejték emlékezete”, *Alföld* 69, 4. sz. (2018): 119–125, 120.

¹⁰ Ina HARTWIG, „Morgen früh ist er dran”, *Die Zeit*, 2015. júl. 18., 51.

pedig mindez annak a jele, hogy Rothmann bekapcsolódott az „aktuális diskurzusokba”, amelyek a civilek és az elüldözöttek után egyre több csoportot emelnek ki a tettesek masszájából az empátia jegyében.¹¹

Ez az egyöntetűen pozitív kritika egy olyan narrációt legitimál, amelynek két lényegi eleme, az egész német sajtót a valódi erkölcsi számvetés megúszásával vádoló svájci kritikus mérlege szerint, az erőszakábrázolás és a történeti tudáshoz fűződő viszony, a korábbi gyakorlattal szemben teljesen háttérbe szorul a recenziókban.¹² Erre az ítéletre példa Fiete kivégzésének jelenete, amelyben komprimáltan látszik a hiperrealizmus és a giccs keveréke, valamint a parancsmegtagadás lehetőségeinek bőséges szakirodalmára történő utalás:

[Az adjutáns] megfogta az egyik gimnazista puskájának a csövét, óvatosan korrigálta az irányt, beleszívott a cigarettájába, és halkán, szinte suttogva mondta: – Mindenki kész? És... Rajta! – Mire Walter, aki másféle és hangosabb parancsszóra várt, már látta a füstöt a többiek fegyvere előtt, amikor meghúzta a ravaszt, inkább reflexből, nem a parancsot végrehajtva. A dörrenés betöltötte a fülét. Egy átütő lövedéktől felcsapódott némi föld. Feketerigók repültek fel a szántóföldről, és még mielőtt a becsapódások ereje miatti döbbenet megjelenhetett volna az arcán, Fiete megroggyant, és most szétnyúlt lábakkal lógott a cölöpről. Ahogy gyerekek teszik egy váratlan, addig sosem tapasztalt és lehetetlennek tartott fájdalom esetén, tágra nyitotta a száját, de a szemét csukva tartotta. Némi lélegzet távozott a bemeneti lyukakból. Megint kattantak a závarzatok. Fiete egész testében remegve még egyszer megfeszítette a lábát, de törzse lassan előredőlt, a homlokáról eltűntek a ráncok, és arcának gyors elfehéredése már nem egy élő emberé volt. A kenderkötél nyikorogva csúszott le a cölöpön, amelyről itt-ott ledörzsölődött a fakéreg, a világos fán vér csillogott, és Fiete nehézkesen, mintha még mindig nem hinné el, megrázta a fejét. Alsó ajkáról halványpiros nyálfonál ereszkedett alá.¹³

A Neue Zürcher Zeitung recensésének frappáns megfogalmazása szerint a regény elbeszélője pont annyira mindentudó, amilyen tudatlan a főszereplője, ebből azonban semmiféle feszültség nem keletkezik, mert Walter „egydimenziós figura” marad: az ártatlan bárány.¹⁴ Ezt pontosítva az idézetből is jól kivehető, mennyire nem tudni, mit lát, érzékel ő maga, ki állítja elő a regényre végig jellemző metonimikus kapcsolatokat a pusztaromantika eszköztárával megalkotott táj, az ott heverő holttestek és a gépiesen működő cselekménysor között, miközben jól érzékelhetően nem az olvasó elbizonytalanítása a cél. A fölháborodás helyett kínált megrázkódtatás, az erőszak közvetlen, lakonikus ábrázolása, amelyet meg-

¹¹ Wolfgang SCHNEIDER, „Ein Schuss, zwei Leben”, *Der Tagesspiegel*, 2015. júl. 5., 28.

¹² BUCHELI, „Die Mystifizierung der Schuld”, 21.

¹³ ROTHMANN, *Tavasszal meghalni*, 153.

¹⁴ BUCHELI, „Die Mystifizierung der Schuld”, 21.

ismétel a kerettörténetben szereplő idős és hallgató Walter szinte pusztán élettani funkciókra redukált bemutatása, különösen a *Jóakaratók* miatt tíz évvel korábban kiobbant vitával összehasonlítva tűnik jelentős elmozdulásnak. Amíg utóbbiban a Littell-lel készült interjúk alapján az „erőszak univerzális összefüggésének” strukturalista megközelítési szándékát állították szembe a végül „additív” szerkezettel, amelyik lépésről lépésre dekonstruálja a gonosz megismerésére irányuló, jóformán vallásos, üdvözülést váró olvasói kíváncsiságot,¹⁵ addig Rothmann-nál a retorikai alakzatok kapcsolótáblájával mechanikusan előállított, folyamatosan ismétlődő leírások a kritikákban gyorsan megkapják a vitán fölül álló melankolikus jelzőt, egy közkedvelt idézettel szemléltetve: „feketére szenesedve és az esőben füstölögve a két Hitlerjugend-fiú holtteste a korai vetésen hevert. Varjak gubbasztottak a fákon.”¹⁶

Ez az egyszerű képlet annyiban akár érdekes is lehetne, hogy megidézi a múltfeldolgozás nyelvkritikai hagyományának katatón ismétlődésekkel, a nyelv teljes kiüresítésével operáló részét, amelyik Hochhuthtól Bernhardon és Táborin át Jelinekig közös nevezőre hozta a drámai kísérleteket. Rothmann azonban a sajátos elbeszélői hanggal nem ad támpontot a nyelvi vagy szimbolikus erőszak áttételes értelmezéséhez, nem tűnik cinkosnak, tettesnek, tettetársnak, Maximilian Aue-hoz hasonlóan ő is tobzódik a részletekben, de nem a nyelvkritikai hagyomány radikális, embertelen öncélúságának értelmében, hanem a végjáték leírhatóságának magabiztosságával.

A *Jóakaratók* egyik szubtextusa, Klaus Theweleit filozófiai-pszichoanalitikus egyvelege, a *Männerphantasien* egyik többször idézett alaptétele szerint Aue azt az ún. testpáncélt mutatja meg működés közben, amely a „reális eleveenségétől” tartva válik érzéketlenné, részvétlenné.¹⁷ Rothmann-nál ezt az eleveenséget nem csak a retorikai alakzatok tartják kordában, hanem a mindentudást általánosításokkal megfelelő elbeszélői hang, amelyik csak Walter esetében marad meg a szingulatív elbeszélés módusában:

Az Abda felé vezető úton is halottak feküdtek, arcuk véres volt, és amikor Walter befordult egy istállóépület sarkánál, hirtelen egy hosszú sorban sovány férfiak meneteltek előtte az úton szürke zsávolyruhában. Zsidó munkaszolgálatosok voltak Borból, a bányákból, mint azt az egyik őr elmondta, aki a menet végén haladt kerékpáron, egy magyarországi sváb, kezében „seprűnyéllel”, egy régi Mauserral. – Visszük őket haza, a Birodalomba. Aki összeesik, pechje van. Nem értem, miért kell ezt még végigcsinálniuk. – Karjával a kormányra

¹⁵ Dirk KNIPPHALS, „Begrenzte Darstellung”, *die tageszeitung*, 2008. márc. 1., 18; Dirk KNIPPHALS, „Der ungepanzerzte Nazi”, *die tageszeitung*, 2008. febr. 23., 19; Iris RADISCH, „Am Anfang steht ein Missverhältnis”, *Die Zeit*, 2008. febr. 14., 51–52.

¹⁶ ROTHMANN, *Tavasszal meghalni*, 129.

¹⁷ Klaus THEWELEIT, *Männerphantasien* (Frankfurt am Main: Roter Stern, 1977), 1. k., 272. Id. Tilman KRAUSE, „Was war der »Rex-Appeal«?”, *Die Welt*, 2009. jan. 31., 7.

támaszkodva egy kis dohánylevelet köpött ki; nyúlósan cseppent le a lámpáról. – Úgy értem, miért nem intézik el őket itt rögn. Mit akarnak még kihozni ezekből a csontvázakból... Nincs egy kis pálinkád? Derékszíján egy rozsdás harapófogó lógott, és Walter mondta, hogy nincs, és lassan elhaladt a menet mellett. A férfiak, akik zsákfoszlányokat és pokrócokat terítettek magukra, lehajtották kopaszra nyírt fejüket, és nem nagyon vettek róla tudomást. Kapcában vagy mezítláb igyekeztek tartani a lépést, apatikusan meredtek maguk elé, és legfeljebb akkor rezzentek össze – néhányuknál ez csak a szemhéj rezdülése volt –, ha valahol a végtelen oszlopban felhangzott egy közlőről elsütött pisztoly furcsán zajtalan, majdnem csattogó hangja. Akkor kiegyenesedtek a hátak, és mindenki megint valamivel gyorsabban szedte a lábát. Egy kitáblázott elágazás előtt Walter belenyúlt az oldalkocsiba, és odaadta a legközelebbi férfinak az utolsó húskonzervjét.¹⁸

Összességében úgy tűnik, Rothmann elbeszélői hangja nem kérdez, nem ígér magyarázatot, de a jelenlét szimulálásával azt sugallja, hogy még a mindennél is többet tud, kifosztja a lezártnak és hozzáférhetőnek tekintett történelmet. Ez a tudásfogalom ugyanakkor egészen más kontextusokba ágyazódik, mint akár csak a *Jóakaratóúk* esetében. A német kritikusok nem tulajdonítottak semmiféle különösebb jelentőséget a magyarországi helyszínnek, az egyik recensens megjegyzése szerint még az is lényegtelen, hogy Rothmann könyvekben olvasta, filmekben látta vagy hosszú éjszakákon rémálmodta azt, amit leírt.¹⁹ Az említett, közönségsikert aratott dokufikció, a *Stella* és a regény megjelenésével párhuzamosan a német közszolgálati adón sugárzott, szokás szerint milliókat a fotelbe szegező dokudráma ugyanerről a témáról²⁰ is váltogat a forrásértéküket tekintve a befogadót bizonytalanságban hagyó ábrázolási mód között, ami miatt már-már fölösleges okoskodásnak tűnhet bármiféle tudáspoétikai kérdésfölvetés. Alapvetően ugyanis mindegyik esetben a popirodalom vagy – Moritz Bassler fogalmával – a poprealizmus receptjével van dolgunk, a tetszőleges idézetekkel előállított zárt referenciális rendszer megteremtésével, amikor az „elbeszélői stratégia áldozatai a történelmi körülmények áldozataiként” jelennek meg.²¹

Zárásként a tetteskutatás témakörének diszciplináris eltérésekre vonatkozó kérdésfölvetése miatt megkockáztatható az a hipotézis, hogy a német piacon talán először Rothmann regénye körül kristályosodik ki egy hosszabb időszakot lezáró folyamat. A korábban irodalmi alkotásokból vagy írói életrajzokból kiinduló ko-

¹⁸ ROTHMANN, *Tavasszal meghalni*, 120–121.

¹⁹ Andreas KILB, „Der Atem meines toten Freundes”, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 2015. júl. 26., 46.

²⁰ *Die Unsichtbaren: Wir wollen leben*, reg. Claus RÄFLE, 2017.

²¹ Moritz BASSLER, „Populärer Realismus”, in Roger LÜDEKE, Hg., *Kommunikation im Populären: Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*, 91–103 (Bielefeld: transcript, 2011), 101.

moly németországi vitákban számos tudományterület szót kért,²² és eleve sok párhuzamosságot, sőt egyidejűséget kínáltak az irodalmi, illetve pszichoanalitikus, történettudományi, filozófiai tendenciák. Ez az ötven év a *Jóakaratók* körüli fináléban még utoljára együtt volt látható, de már inkább egy szűkebb szakmai vita részeként, jócskán eltávolodva – Günther Anders kiáltványszerű könyvének címét idézve – az „ember elavultságáról” folyó viták léptékétől.²³ Mindeközben az 1990-es években részben az időbeli távolság következtében, részben pedig az angolszász történettudomány hatására szinte önálló diszciplínává vált Németországban a tetteskutatás, amelyik nagyjából a Daniel Goldhagen-féle hagyományos német antiszemitizmusból levezetett tettesek társadalma és Christopher Browning szituatív erőszakra fókuszáló *Ordinary Men*je között helyezi el magát.²⁴ Ez a tendenciáját tekintve empirikus, de az ideológiai komponenseket az értelmezésben hasznosító kutatási ágazat az elmúlt 25 évben rengeteg forrást tárt föl, illetve teremtett az utolsó órák interjúk formájában. Ezek közül brutalitásában, abszurditásában többnek a közelébe sem ér a szintén forrásokra alapuló *Jóakaratók*, a Rothmann-regény számos ellipszise pedig tetszőlegesen kiegészíthető ebből a nyersanyagból.

Ennek a korpusznak az egyik legjelentősebb szegmense azokból a lehallgatási jegyzőkönyvekből áll, amelyeket elsősorban a haditechnológiával kapcsolatos információk miatt a brit hadifogságba esett katonákról készítettek, így például a nemi erőszakra vonatkozó részeket pusztán csak jelezték az átiratokban, nem tartották külön részletezendőnek.²⁵ Emellett a beszélgetések részletgazdagsága döbentette meg a közel 20 ezer oldalnyi anyagot földolgozó és a parancsok elemzésén szocializálódott német hadtörténészeket, ahogy az *Orgia* kapcsán is előkerült a zuglói nyilasper vádlottjainak részletező kedve.²⁶ Amire a 2000-es évek közepén publikálni kezdték a földolgozásokat, a tettesek profiljának általános vonásait tekintve kevés meglepő adalék került elő, de póre valójában láthatóvá vált, mennyire hiányzott a jogtalanság tudatossága, mennyire köztudott volt a népirtás, illetve mennyire nem állja meg a helyét a későbbi népbírósi perekben hajtogatott mondat: „csak parancsra tettem”. Ami ezt az anyagot a dehumanizációt madártani hasonlatokkal megérezkítő Rothmann-regénynél sokkal tanulságosabbá teszi, az voltaképp rámutat a próza teljesítőképességére a beszélgetések drámai formájával szemben: a rendezői utasításoknál alig valamivel részletesebb szerkesztői

²² Vö. Robert WENINGER, *Streitbare Literaten. Kontroversen und Eklat in der deutschen Literatur von Adorno bis Walsler* (München: Beck, 2004).

²³ Günther ANDERS, *Die Antiquiertheit des Menschen* (München: Beck 1956, 1980).

²⁴ Vö. Frank BAJOHR, „Täterforschung: Ertrag, Probleme und Perspektiven eines Forschungsansatzes”, in Frank BAJOHR und Andrea Löw, Hg., *Der Holocaust: Ergebnisse und neue Fragen der Forschung* (Frankfurt am Main: Fischer, 2015), 167–185.

²⁵ Sönke NEITZEL, *Abgehört: Deutsche Generäle in britischer Kriegsgefangenschaft 1942–1945* (Berlin: Propyläen, 2005).

²⁶ ZOLTÁN GÁBOR, „Nem tudom másképp látni a világot, mint úgy, hogy az ember szabad”, hozzáférés: 2019.04.11, <https://litera.hu/magazin/interju/interju-zoltan-gaborral.html>.

kommentárok között jól hallható, miként vált át a nőekkel, gyerekekkel szemben érzett részvét, amint kiderül, hogy persze egytől egyig partizánok, miként vallja be valaki, hogy természetesen mindenben részt vett, de azért amiből lehetett, és lehetett, abból kimaradt, vagy egy kiskatona az Örkény-egypercesek logikáját idéző elbeszélése arról, ahogy elkallódott, és a halálmenetben gyalogló szép zsidó nőtől kért fölvilágosítást az úti célról.

Talált szövegek, ráadásul csak töredékesen vagy sehogy sem kontextualizálható adalékok az érvényesülés vagy más juttatások fejében elkövetett gyilkosságokról, az ún. kivégzési turizmusról, a vágybeteljesítésnek a regény kivégzési jeleneitben is szereplő formájáról, illetve a felelősség bizonytalansága miatt érzett szabadságról.²⁷ Ezekből és más dokumentumokból ugyanis világosan kiderül, hogy itt messze nem a parancsrendről vagy a bürokratikus hierarchiáról van szó, hanem sokkal inkább a felelősség ügyes szétterítéséről, amelyik egyszerre kedvez a „hübrisznek” és a rideg szenvtelenségnek,²⁸ illetve annak a „belső racionalitásnak” nevezett jelenségnek, amelyik az adott helyzetben való cselekvést (a külső perspektíva teljes kikapcsolásával) önmagában értelmessé látja.²⁹ Mindez más-ként hat, mint amikor Rothmann regénye röviden elintézi, de közben össze is zavarja a kivégzési jelenetek perspektíválását, mint a következő idézetben:

Élesen koppant a cipők fája a cementpadlón, és már a kecskepásztor is himbálózott csukott szemmel. Kövér nyakából hörgés és nyögés tört elő, csupasz lába a levegőben kalimpált, és a kopasz ejtóernyős, kezében a hokedlival, egy darabig érdeklődve nézte az eltorzult arcot, amely nem annyira akasztott emberre, inkább nyafogó gyerekekre emlékeztetett a borosták ellenére. Az ejtóernyős elégedetlenül ciccentett, és azt mondta: – Ne olyan mohón, fiam! Engedd el magad. Engedj el mindent!³⁰

Jó lenne minderről többet tudni, vagy ezt a tudást nem csak futólag jelezni, ha már annyit legalább tudunk Rothmanntól és a többiektől, hogy a démonizálás és az empátia helyett igenis vannak mérlegre tehető jelenségek, de az ambivalenciákkal való számvetés messze nem jelenti azt, hogy ne legyen egyértelmű az ítélet. A prózaforma ebben a körben az ünnepelt Rothmann-regény alapján nem sokat segít, mert abba a csapdába szalad bele, amelyet Baudrillard

²⁷ Vö. Ernst KLEE, Willi DRESSEN und Volker RIESS, Hg., „Schöne Zeiten”: Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer (Frankfurt am Main: Fischer, 1988); Hans Joachim SCHRÖDER, *Die gestohlenen Jahre* (Tübingen: Niemeyer, 1992), 578.

²⁸ Klaus-Michael MALLMANN und Gerhard PAUL, „Sozialisation, Milieu und Gewalt. Fortschritte und Probleme der neueren Täterforschung”, in Klaus-Michael MALLMANN und Gerhard PAUL, Hg., *Karrieren der Gewalt. Nationalsozialistische Täterbiographien*, 1–32 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004), 23.

²⁹ Harald WELZER, *Täter* (Frankfurt am Main: Fischer, 2005), 42.

³⁰ ROTHMANN, *Tavasszal meghalni*, 72–73.

nyomán Peter-André Alt a „gonosz nivellálásaként” írt le,³¹ ami a változatos, bizonytalan perspektívávalással kiüresíti a jó fogalmát, miközben a sokk, azaz az irodalmi provokáció közvetlen ereje teljesen elporlad, és huszadrangúvá válik az ideológia szerepe, amelyik már csak lazán keretezi a történetet.

³¹ Peter-André ALT, *Die Ästhetik des Bösen* (München: Beck, 2010), 515.

PAP JÓZSEF

Saul, Gyugyu vagy Katatiki?

*Az egyenruha szerepe a Saul fia című filmben
és a modern magyar filmművészetben*

Nemes Jeles László 2015-ben készített filmes vállalkozása, sikeressége mellett tabudöntőnek is számított, hiszen egy heves filmesztétikai vita kompromisszumát jelképezte. 1994-ben Claude Lanzmann, a holokausztról szóló kilenc és fél órás *Soá* című dokumentumfilm rendezője még hevesen érvelt a holokauszt játékfilm megvalósíthatatlansága mellett,¹ 2015-ben a cannes-i nagydíjas alkotásról és rendezőjéről azonban elismerően beszélt.² Nyilatkozata azt sugallta, hogy Theodor Adorno ismert megállapítása után, ha versnek nem is, mozgóképnek lehet témája a holokauszt. Az elmúlt évtizedekben számos francia filozófus, mint Jean-Luc Nancy és Jacques Rancière, fogalmazott meg új irányvonalakat, értekezéseket a képi ábrázolhatóság etikájáról, különös tekintettel a II. világháború népiptársaira.³ A létrejött disputa megkérdőjelezte a haláltábor ábrázolhatóságának tilalmát. A megjeleníthetőséggel kapcsolatos tudományos diskurzus új irányát és változásait Nemes Jeles László filmje jelképezi, és megítélésében magától értetődő, hogy más holokausztot ábrázoló filmekkel hasonlítják össze.⁴ Nem elhanyagolható azonban, hogy a film számos olyan *mise en scène* eszközt és narratív megoldást használ, amely a magyar filmművészetben évtizedekre visszamenő hagyományral rendelkezik, mint például az elkövető–áldozat viszonyrendszere, vagy az egyenruhák szerepe a történetmesélésben. A globális és hazai kritikai visszhang is szerény mértékben értekezett arról, hogy az elismert alkotás hol helyezkedik el a magyar filmes hagyományban, amelyhez illeszkedni kíván. Értekezésemben a hagyománykövetést, illetve a velejáró narratív megoldásokat kívánom bemutatni a *Saul fia*⁵ című filmben a magyar filmművészet három alkotásán keresztül (Jancsó

¹ Claude LANZMANN, „Holocauste, la représentation impossible”, *Le Monde*, March 3, 1994, vii.

² Claude LANZMANN, „*Le Fils De Saul Est L’anti-Liste De Schindler*”, hozzáférés: 2019.05.10, <https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-saul-est-l-anti-liste-de-schindler,127045.php>.

³ Jean-Luc NANCY, „Forbidden Representation” in Jean-Luc NANCY, *The Ground of the Image*, trans. Jeff FORT, Perspectives in Continental Philosophy, 27–50 (New York: Fordham University Press, 2005); Jacques RANCIÈRE, „Are Some Things Unrepresentable?”, in Jacques RANCIÈRE, *The Future of the Image*, trans. Gregory ELLIOT, 109–138 (London and New York: Verso, 2007).

⁴ A holokausztot ábrázoló filmek konvenciói nehezen érhetők tetten Nemes Jeles László munkájában. A rendező szűk plánokat alkalmaz totálók helyett; a forgatáshoz pontos, rekonstruált díszleteket építettek, amelyek azonban, a kamerakezelés miatt, sokszor alig érvényesülnek. További eltérés pedig, hogy kollektív ábrázolás helyett a *Saul fia* egy személy történetét, magándrámáját követi végig.

⁵ *Saul fia*, rend. NEMES JELES László (Budapest: Laokoon Filmgroup, Magyar Filmlabor, 2015).

Miklós: *Így jöttem*, 1965; Szabó István: *Apa – egy hit naplója*, 1966; Fábri Zoltán: *Az ötödik pecsét*, 1976).

A ruhaváltás, ruhacsere nem kizárólagosan a magyar filmdráma eleme. Számos vígjátéknak és szatírának (pl. Székely István: *Hyppolit, a lakáj*; Bacsó Péter: *A tanú*) is alcíme lehetne: az ember, akit mindig olyan ruhába öltöztetnek, amiben nem akar lenni. Filmdrámában azonban különösen hangsúlyos eszköz lehet, ha az öltözék vagy egyenruha alá-fölérendeltségi viszonyt, hatalmi elhelyezkedést szimbolizál. A modern magyar filmtörténet kifinomult jelzésrendszert alakított ki ennek bemutatására.

Jancsó Miklós *Így jöttem* (1964) című filmjében⁶ fontos narratív hangsúlyt helyez az egyenruhaváltásokra. A II. világháború végén nincstelének csoportjai bolyonganak a dunántúli határvidéken. A velük tartó fiatal lányok haját rövidre vágják, és fiúknak öltöztetik őket, hogy ne essen bajuk a vándorlás során. A csoport egyik tagja, Jóska (Kozák András) a 17 éves diák, aki a többiektől elszakadva egy elhagyatott német harcállásra bukkan a hátrahagyott holmik között, talál egy tiszti kabátot, amit magára ölt, előtte azonban gondosan letépi róla a behéimzett rangjelzéseket. Amikor szovjet hadifogságba kerül, ez a ruhadarab keveri őt gyanúba. A film végén egy orosz katona egyenruháját szerzi meg, hogy orvost tudjon találni haldokló barátjának. A jelmez csak egy ideig leplezi, hogy nem az, akinek mondja magát, és amikor kiderül a csalás, a fiú csak nehezen tud a felbőszült tömeg elől elmenekülni. Jancsó Miklós filmjének főszereplője a túlélés reményében ölti fel ezeket az egyenruhákat. Ennek ellenére a velük járó „szerepek” szűk mederbe terelik a karakter lehetséges interakcióit, vagy kiszolgáltatják őt a hatalomnak. Ugyanakkor, nem elég csak az egyenruha funkcionalitását megfigyelni. A jelenség tágabb értelmezést nyerhet, ha jelképpessége külön figyelmet kap. Az egyenruha vagy annak hiánya akár egyenértékűvé is válhat az elnyomó hatalom, valamint a „kisember” erkölcsi tartása közötti konfliktussal.

A ruhaválasztás kényszerét szemlélteti Fábri Zoltán 1976-os Sánta Ferenc-regényadaptációja, *Az ötödik pecsét*.⁷ A hármas tagolású kamaradráma 1944-ben, a Budapest körülrázása előtti hetekben mutatja be öt civil történetét. Béla kolléga (Bencze Ferenc) kocsmájában az elsötétítések ellenére is minden éjjel összegyűlő társaságnak Gyurica úr (Óze Lajos), az órásmeister váratlan kérdést tesz fel: ha még aznap este életüket veszítenék, kinek a bőrében élednének újra: Lusluc szigetének teljhatalmú zsarnoka, Tomóceusz Katatiki vagy a sanyargatott rabszolga, Gyugyu képeben? Gyurica úr talányát a következő megjegyzéssel summázza: a kérdést mindenki magának válaszolja meg. Az asztaltársaság a szünni nem akaró érvelés és vita közepette alig sejtí, hogy az értelmezés és filozófiai fejtegetés helyett hamarosan a diktatúra kíméletlen valósága állítja őket válaszadás elé. A civilruhásokért egy feljelentés miatt nyilaskeresztes katonák érkeznek, hogy kihallga-

⁶ *Így jöttem*, rend. JANCÓS Miklós (Budapest: Mafilm 4. játékfilmstúdió, 1964).

⁷ *Az ötödik pecsét*, rend. FÁBRI Zoltán (Budapest: Mafilm, 1976).

tásra vigyék őket. A nyilas fogda pincéjében a verőlegényeken túl még két, az ideológiát megtestesítő szereplő fogadja őket. Egy pedáns tiszt, a 28 éves bölcsész „tanár úr”, javasolja, hogy végezzék ki a fogvatartottakat. A fő ideológus professzor (Latinovits Zoltán) azonban kérdőre vonja fiatalabb társát: akkor miért verette meg őket?⁸ Majd hosszasan fejtegeti, hogy egy totális hatalomnak nem egyszerű hullákra van szüksége, hanem olyan „hullákra”, akik beszélnek, dolgoznak, de a hatalommal való kényszerű együttműködésük miatt már meghasonlottak önmagukkal, és így ellenállásra sem képesek.

A film első harmadában az egyszerű kisemberek dilemmája így foglalható össze: az életben maradás érdekében feláldozható-e az emberi tartás, amit a hatalom lerombolni kíván? Közösen megformált válaszuk pedig azt sugallja, hogy az embernek mindenhez joga van, hogy mentse az életét, a nagyobb bűn az, ha nem teszi meg. A film tetőpontján azonban kiderül, hogy a kézenfekvőnek tűnő választás sokkal bonyolultabb, mint az igazolására használt rideg logika. A zárójelenetben az egyenruha-viselet vizuálisan is elkövetőkre és áldozatokra osztja a szereplőket, ugyanakkor a konfliktus katarzisa a végletek közti vékony határ bemutatásában teljesedik ki. A zárlat után ott dübörög a néző fejében a kérdés: hogyan is lesz valakiből Gyugyu vagy Katatiki? A film szellemi parabolája túlmutat szereplőinek megpróbáltatásán. Dialógusaikon keresztül, mindössze néhány mondat kicserélésével, a 20. század bármelyik magyar politikai konfliktusa lemodellezhető.

A választás kényszere, amely sakkban tartja Fábri filmjének szereplőit Szabó István *Apa – egy hit naplója* (1966)⁹ című mozijában egészen más színezetet kapott, ráadásul egy forgatási metajelenet szolgáltatta az eszköztárat a rendező álláspontjához. A film ikonikus epizódjában Takó Bence (Erdélyi Dániel) egyetemista barátaival részt vesz egy forgatáson. A felvétel Budapesten játszódik, 1944-ben. A nyilas egyenruhába öltöztetett natúr színészek a Lánchídon terelnek át több száz, deportált zsidót alakító statisztát. A rendező utasításai rövidke mellékszereplők felé: sírást, drámát akar látni, meggyötört arcokat, és hogy a hátsó sorban ne nevéssenek. A tömegjelenetben Takó a kabátjára varrt Dávid-csillaggal gyalogol, rohan vagy kezd mindent újra az elejétől, attól függően, hogy éppen mire utasítja az asszisztens. A következő snittben a rendező hirtelen Takó felé mutat és újra elkiáltja magát: „oda kérek még egy nyilast!” A fiút azonnal kiemelik a sorból, letépetik a ruhájáról a Dávid-csillagot, puskát, sapkát, karszalagot kap, és a következő sípszónál már ő tereli a tömeget. Szabó értékítélete némileg szelídebb ebben a filmben, mint rendezőtársaié. Miféle felelősség kérhető számon bárkin, ha csak egy önkényes rendezői ujj – a történelmi káosz metaforája – oszt ki *ad hoc* szerepeket? A *Saul fia* narratív csúcspontja alig állhatna közelebb ehhez a jelenet-

⁸ Említésre méltó, hogy a kosztümtervezés tekintetében Latinovits karaktere a legkifinomultabb az egész filmben. A művelt, tekintélyt parancsoló ideológusra a film technikai és irodalmi forgatókönyve is „civilruhásként” hivatkozik.

⁹ *Apa – Egy hit naplója*, rend. Szabó István (Budapest: Mafilm 3. játékfilmstúdió, 1966).

hez. Fábri, Jancsó és Szabó filmjeinek kaleidoszkópján keresztül érdemes tehát Nemes Jeles László munkáját vizsgálni.

A rendező kevés narratív távolságot hagy Saul (Röhrig Géza) és a közönség között, a kamera a legelső jelenetben követni kezdi a címszereplőt, és többé nem tágit. A szubjektív és fél-szubjektív kamerakezelés óriási felelősséget helyez a nézőre. Azt látja, amit Saul lát, aki az auschwitz-birkenai *Sonderkommando* tagja, a kabátjára festett megkülönböztető vörös 'x' jelzi ambivalens szerepét. A fogoly gépies, szótlán munkavégzése a barakkokban, gázkamrákban, valamint kiüresedett tekintete megerősíti, hogy a Fábri filmjében jellemzett „sétáló holttestet” látja a néző. A krematórium füstjével együtt eltűnt az a tartás is, amitől a *sondernesek* még emberszámba vennék saját magukat. A felvételek kis mélységelessége vizuálisan is fokozza a pszichés kizárást, amivel Saul képes végrehajtani a feladatait. Hamar kiderül azonban, hogy a dolgoztatott foglyok szökést terveznek, mert hamarosan őket is megsemmisítik az örök. A narrációban minden szereplő a képletes és konkrét kiutat keresi.

Más *sonderneseknek* ez a szökést jelenti, a címszereplő Saulnak azonban a megmenekülés egyre jelentéktelenebbé válik akkor, amikor egy gyermek holttestét fiának fogadja. Elhatározza, hogy nemcsak eltemeti a fiút, de a szertartás alatt rabbi fogja elmondani a *kaddis* gyászéneket. A gyermek „kiválasztottságában” Saul a saját megváltását keresi, emberségét akarja visszanyerni. Lehetetlen vállalkozásának tragikuma több szintből áll, ellentmondásosan a halálra ítélt (vagy félholt) akarja eltemetni a holtat, miközben élő társait sodorja veszélybe. „Elárultad az élőket a holtakért” – veti oda az egyik *sondernes*, amikor Saul a fiú holttestét rejtegeti barakkjukban. A történetvezetés erős hangsúlyt fektet arra, hogy ne derüljön ki, egyértelmű-e a rokoni kapcsolat Saul és a gyermek között. Ezt a fajta ambivalenciát ismétlődő motívumként használja a történetépítés, melynek jelentősége a következő szekvenciában teljeseedik ki. Saul, a szökni készülő rosszállására ellenére is, megpróbál rabbit szerezni a temetéshez. Éjjel társaival együtt az új transzportokhoz terelik, azonban azt az utasítást kapják, hogy az embereket ne a krematóriumhoz, hanem az erdőben lévő „gödörkhöz” vigyék. Saul elszökik társaitól, és a tömött sorok között kutat rabbi után.

Vörös színnel jelölt ruhadarabja itt nyer igazán fontos dramaturgiai szerepet, ezért érdemes figyelmet fordítani a ruhaszimbolikára, amely a lágérfilmek *mise en scène* eszköztárának kulcsfontosságú része és a dehumanizációs folyamatot fordítja le a filmnyelv vizualitására. A ruhaváltás különböző egységekre tagolható. A transzportokból civil ruhát viselő foglyok lépnek elő, akik gyakran rabruhát kapnak. Jól ellenpontozza ezt a hatást az örök rendezett egyenruhája mint az ártatlanok felett totális uralmat gyakorló rendszer közvetítője. Nemes Jeles László filmjében kiváltképpen hangsúlyos még egy szempont, a ruha hiánya, illetve a test meztelensége. Más haláltáborokat megjelenítő filmek (*A szürke zóna*, 2001; *Schindler listája*, 1993) konvencióival egyetemben a lemeztelenítéssel járó végső kiszolgáltatottság egyet jelent a halállal. Az örök egyenruhája és a meztelenség

között kap helyet a *Sonderkommando* öltözéke. Viselőik is áldozatok, akiket a koncentrációs táborok működtetésére kényszerítettek, és cserébe még egy rövid ideig megtarthatták megkülönböztetett ruhájukat (és ezzel az életüket).

A címszereplőnek ez az egyetlen eszköze, amely segíthet elérni célját. Az éjszakai zűrzavarban egy idős asszony meghallja, hogy rabbit keres, és egy kalapos, őszszakállú férfihoz vezet. Saul ruhát akar cserélni az öregemberrel, de az egyik kápó elkergeti onnan, és a lángoló gödörbe lövi az idős embert. Ekkor hirtelen egy másik férfi szalad oda a főszereplőhöz, aki rabbinak vallja magát. A zűrzavarban Saul hitetlenkedik, de végül ráadja a kabátját, hogy az idegen menekülni tudjon. Ebben a végletekig kiélezett pillanatban váratlanul a *sonderkommandósok* megkülönböztetett ruhája nem a „félholtak” jeleként, hanem az életben maradás egyetlen formájaként tűnik fel. Saul azonban félmeztelen marad, eddigi „védettsége” eltűnik, és az egyik német tiszt rögtön betereli a „gödörkhöz” vezető sorba. Csak szerencsével kerül el a teljes megsemmisülést.

A jelenet intenzitását fokozza a rövidsége, a kézi kamera használata és a több száz szereplő rendezetlen és állandó mozgása a háttérben. Ugyanez a vizualitás megnehezíti, hogy feltűnjön a film talán legjelentősebb állásfoglalása. A címszereplő abbéli igyekezetében, hogy méltó temetést biztosítson egy embertársának, megmenti egy idegen életét, nemcsak a haláltól, hanem a teljes fizikai megsemmisüléstől is. Meglátásom szerint a rendezés legnagyobb érdeme, hogy ez a jelentős dramaturgiai bravúr – számos más, a holokausztot ábrázoló filmmel ellentétben¹⁰ – mentes maradt a túlzó vagy banalitásig redukált moralizálástól. Az ábrázolhatóság esztétikai kihívásait, döntéskényszerit Erdély Mátyás és Réder György operatóri munkája finom jelzésekkel hidalja át. A narratív visszafogottságban mellékesnek hathat az is, hogy a film hátralevő részében Saul új kabátján már nem látható a *sondernesekeket* megkülönböztető jel.

A fent jellemzett szekvencia keretbe foglalja a film etikáját. A film vetítéseken kívüli megjelenésében is fontos elem maradt az egyenruha ábrázolása. 2015-ben forgalomba került a fim blue-ray változata. A magyarországi kiadvány borítóján a vörös festékkel megjelölt ruhadarab látható. Nemes Jeles László pedig az alábbi sorokat írja a lemez kísérőfüzetében: „Amikor a pokol mélyén már nincs remény, egy belső hang azt mondja Saulnak: életben kell maradnia, hogy véghezvigyen egy értelmes cselekedetet. Egy emberi cselekedetet, egy archaikus, szent cselekedetet, ami az emberi közösségek és a vallások alapja: a halottak testének tisztelete.” Ugyanakkor Saul, az öngyilkossággal határos indíttatásban, és még talán saját maga számára is észrevétlenül, nem csak egy holttestet ment meg a haláltáborok mindent elpusztító lángjától, hanem egy ember életét is.

¹⁰ KERTÉSZ Imre, „Who Owns Aushwitz?”, trans. John MacKAY, *The Yale Journal of Criticism* 14, 1. sz. (2001): 267–272; Sara HOROWITZ, „But Is It Good for the Jews? Spielberg’s Schindler and the Aesthetics of Atrocity”, in *Spielberg’s Holocaust: Critical Perspectives on Schindler’s List*, ed. Yosefa LOSHITZKY, 119–139 (Bloomington: Indiana University Press, 2000).

A filmkészítők külön érdeme, hogy nemzetközileg elismert alkotásuk egyben példaértékű főhajtás is a magyar mozgóképes hagyomány előtt. Ha Fábri Zoltán filmjének, *Az ötödik pecsét*nek egyik következtetése úgy hangzott: az embernek mindenhez joga van, hogy életben maradjon, akkor Nemes Jeles László a következő sorral egészítette ki: az embernek még az utolsó pillanatban is joga van ahhoz, hogy ember maradjon.

EGYÉB IRODALOM

KARCSAI KULCSÁR István és VERESS József, szerk. *Magyar filmkalauz: Negyven év száz magyar nagyjátékfilmje*. Békéscsaba: Magyar Filmintézet–Magvető Könyvkiadó, 1985.

KOVÁCS András Bálint. *A modern film irányzatai: Az európai művészfilm*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház Kft., 2010.

NEMESKÜRTY István. *A filmművészet új útjai*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1986.

LENGYEL IMRE ZSOLT

Irodalmi érték vagy összeesküvés?

Erdélyi József önéletrajzi szövegeiről

Erdélyi József önéletírásának, amelynek két kötete 1942-ben és 1943-ban jelent meg a Turul Szövetség kiadásában,¹ egyik kedvelt eljárása versei életrajzi háttérnek kijelölése: jelzése annak, hogyan vált alapjává valamely alkotásának az éppen elbeszélte gyermekkori látvány vagy harctéri gondolat. Ez a biografizáló eljárás, ha némileg leegyszerűsítőnek is tűnhet, a legtöbb esetben nem kifejezetten meglepő – hasonlóképpen jár el azonban a szöveg Erdélyi talán máig legismertebb, de mindenestre leghírhedtebb alkotása esetében, mely első ránézésre nem feltétlenül tűnik önéletrajzi ihlettségűnek. Az először a szálasista nemzetiszocializmussal szimpatizáló Virradat 1937. augusztus 2-i számában közölt *Solymosi Eszter vére* kapcsán ezt olvashatjuk az önéletírás utolsó oldalainak egyikén:

nekem is szabad volt megemlékezni a világhírű perről, nekem is, akinek műzsáját, költészetét úgy gyilkolják a zsidók a magyar főváros nyílt utcáin, minden zsidó újságban, minden kiadóhivatalban, minden zsidó könyvkirakatban, mint a szerencsétlen kis Solymosi Esztert annak idején a tiszaezlári zsinagógában. [...] csak idéztem a vádat, a vérvádat, s mint egyetlen, legfőbb, perdöntő tanúbizonyságot az én életemet, megrabolt béretem és babéromat hoztam fel. (II. 194.)

A szöveg ajánlata szerint tehát e vers allegorikus műként is olvasható, melynek rejtett jelentését – jöhet rá az olvasó – nem csupán az imént idézett mondatok tartalmazzák, hanem tulajdonképpen az önéletírás egésze ennek a képnek a viszszaosztását végzi el, alaposan kifejtve, miképpen is zajlott műzsa és költészet említett gyilkolása, a bér és babér megrablása.

A *harmadik fiú* és a *Fegyvertelen* fő témája ugyanis az íróvá válás és az írói lét, melyeket ezek a könyvek hangsúlyosan nem mint absztrakt, mentális vagy pszichikai terekben megvalósuló történetet és állapotot fognak fel csupán, hanem olyasmiként, ami a társadalomban, más emberekkel és intézményekkel interakcióban jön létre. Ezzel a beállítódással pedig korántsem volt egyedül a korszakban: az 1934 és 1944 közötti évtizedben annak a csoportnak, amelyhez Erdélyit is sorolni szokás, és amelynek tagjait „népi” írókként tartják számon, jóformán minden

¹ A főszövegben található oldalszámok a következő kiadásokra utalnak: I.: ERDÉLYI József, *A harmadik fiú* (Budapest: Turul Szövetség, é. n.); II.: ERDÉLYI József, *Fegyvertelen* (Budapest: Turul Szövetség, é. n.).

jelentősebb tagja előállt egy hasonló szellemű memoárral – ezek a kötetek pedig mind társadalom és művészet viszonyának értelmezésére tettek eltérő irányultságú, egymással összeegyeztethetetlen javaslatokat. Így például Sértő Kálmán az irodalmat mint szakmát és pénzkereseti forrást ábrázolja, önmagát pedig olyan *self-made man*ként, akinek a mecenatúra és a kapitalista sajtóipar működése parasztköltőként képes megélhetést biztosítani, és mentesíteni őt a paraszti munka alól.² Veres Péter ellenben éppen az írásra alapított egzisztencia és a siker erkölcsstelenségét hangsúlyozza szövegeiben, és a hivatásos szerzővé válás elutasításának felsőbbrendűségéről igyekszik meggyőzni olvasóit, még ha hangot is ad frusztrációjának azzal kapcsolatban, milyen nehéz földművesként az olvasáshoz és íráshoz szükséges időt és alkalmat megtalálni.³ Sinka István önéletrajzi regénye hozzá hasonlóan elveti a nagyvároshoz való közeledést, ugyanakkor komoly problémának tekinti a kanonizálódás jelenbeli nehézségeit: szerzői alakmása elszánt küzdelmet folytat az autonóm irodalmiság és a politikai irodalom ellen is, felértékelve a két irány általa megvalósított szintézisét.⁴ Szabó Pál *Tíz esztendő* című művének főhőse viszont az öncélúságot határozottan elvetve a társadalmi változás szolgálatát tekinti az írással való foglalkozás egyetlen elfogadható céljának.⁵ Ezek a szövegek mind a kultúra átvilágítására és átértelmezésére tettek tehát kísérletet, kimozdítva azt a műveket keretező transzparens és semleges közeg helyzetéből, egyszersem pedig megpróbálva érvényteleníteni olvasóik szemében azokat az idealista-autonomista művészetfelfogásokat, amelyek nézőpontjából saját működésük inadekvátnak tűnhetett.

Erdélyi József célkitűzése most tárgyalt köteteiben ugyancsak leírhatónak tűnik akképpen, hogy plauzibilis leírást igyekszik megalkotni és közegének elfogadásra felkínálni a kortárs és közelmúltbeli valóságra, illetve az irodalom mibenlétére, működésére és mindebben saját szerepére vonatkozóan. E kép rekonstrukciójához talán az imént idézett vers keletkezési körülményeitől érdemes elindulni: az önéletrajzi elbeszélő-főhőse, akit a továbbiakban – anélkül, hogy a szerzővel való egyszerű azonosítását elfogadhatónak gondolnám vagy szavahihetőségét esetről-esetre mérlegelném – az egyszerűség kedvéért Erdélyinek nevezek, a történet szerint a vers publikálása előtti hetekben üzenetet kap Szabó Lőrincről annak kapcsán, hogy az Estnél újrakezdik „azt az irodalmi felhajtást, amit 1923-ban csináltak Mikes rovatvezetője alatt”; Erdélyi el is megy, és megegyezik velük abban,

² SÉRTŐ Kálmán, „Három év az aszfalton”, in SÉRTŐ Kálmán, *Hírért megszenvedtem: Versek, napló és elbeszélések*, szerk. MEDVIGY Endre és TÜSKÉS Tibor, 181–284 (Budapest: Püski Kiadó, 1996). (Eredetileg 1934 decembere és 1935 augusztusa között folytatásokban a *Társadalmunk* című lapban.)

³ VERES Péter, *Számadás* (Budapest: Révai, 1937); VERES Péter, „Az író és a testi munka”, *Nyugat* 32, 3. sz. (1939): 1:206–208.

⁴ SINKA István, *Fekete bojtár vallomásai* (Budapest: Magyar Élet, 1944). Erről lásd bővebben: LENGYEL Imre Zsolt, „Művészet és társadalom a Fekete bojtár vallomásaiban”, in *Egy közép-európai értelmiségi napjainkban: Tverdota György 65. születésnapjára*, szerk. ANGYALOSI Gergely, E. CSORBA Csilla, GINTLI Tibor és VERES András, 309–316 (Budapest: ELTE BTK, 2012).

⁵ SZABÓ Pál, *Tíz esztendő* (Budapest: Turul Szövetség, 1943).

hogy havonta két verset átvesznek tőle, majd a következőket fűzi a megállapodáshoz: „Nem kívánok önöktől többet, csak annyit, hogy a kisleányom taníttatási költségét megkeressem lapjaiknál [...] Kérem, tekintsek ezt a szóbeli megállapodást írott szerződésnek. Ha megszegik szavukat, lesz rá gondom, hogy megtudják: kivel játszottak tizennégy éven át” (II. 193). Földi Mihály „elsőbb dolga” azonban, olvashatjuk, „a legorcátlanabb szószegés” lesz – ez váltja ki a vérvádperről szóló vers megjelentetésének vágyát „tetemrehívó szó” gyanánt az első kínálgató lapban, annak szerkesztőjétől tanúk előtti nyilatkozatot kérve, hogy a közlésért nem fogadott el honoráriumot. Ez az epizód az irodalmat kettős természetűnek mutatja: lehet egyfelől elidegenedett bémunkaként végzett termelőtevékenység, amely újabb és újabb művek folyamatos előállítását követeli meg az egzisztenciát megalapozó fizetségért cserébe; és lehet másfelől az üzleti logikától érintetlen szimbolikus politikai gesztus megtestesítője – e két aspektus közül említett szövegeiben Sértő Kálmán az előbbinek, Veres Péter az utóbbinak viszonylag egyértelmű érvényesülését propagálta (míg mások, elég például Babitsra gondolni, természetesen egyik nézőponttal sem voltak képesek azonosulni). Erdélyi esetében azonban összetettebb a helyzet, műve tanúsága szerint ugyanis egyik pólus mellett sem volt képes magát tartósan elkötelezni, ám függetleníteni sem tudta magát tőlük – önéletrása ezt az ellentmondásos szituációt igyekszik konzisztens rendszerré fogalmazni.

Erdélyi mint hadiériettségit tett, leszerelt tiszt érkezik Budapestre a világháború befejeztével, míg családja és ismerősei a megszállt és hamarosan Romániához csatolt területeken maradnak – erőforrások és kapcsolatok nélkül kell tehát megpróbálnia boldogulni. Ennek lehetséges terepe azonban habitusából fakadóan igen csak behatárolt: céljának kamaszkorától kezdve a szabadság biztosítását látja egész életére, ezért vágyik a művészi létre, mert a művésznak „senki sem parancsol, csak egy szent, nagy cél: a dicsőség” (I. 132.); ezért utasítja el, hogy „valami pályára” menjen, és ennek biztos alapjára építve megnőssüljön (I. 197.); ezért nem tolakodik-kínálkozik újságírónak, mert – mint írja – „szabadságra nagyobb szükségem volt, mint kenyérre-ruhára” (II. 67). A polgári karrier lehetőségét maga elől ilyen módon elrekesztve ambíciói az egyetlen nyitva maradt területre összpontosulnak, amit mások kétkedő megjegyzései időről-időre megerősítenek:

Nem jobb lenne csakugyan otthon maradni, talán feleségül venni Irmuskát, s élni rendes gazdaéletet. Talán még író is lehetnék amellet. De nagy, pufók felhő jött fel Nyugat felől, Pest felől a kanális felett, hasonlított Raith Tivadar kövér, mosolygó arcára: Mintha mondta volna: úgy-e hogy megmondtam: ismerjük az ilyen kálvinista diákokat, fene legényeket, feljönnek Pestre, kivirtuskodják magukat, aztán szépen hazamennek házasodni, gyökeret vernek, megfeneklenek valahol vidéken... Erre már felpattantam: ezt nem lehet énrolam mondani! Letettem a garast, azt mondtam, énbőlölem lesz valaki Pesten, nél-

külem és ellenem nem lehet ott gazdálkodni. A becsületem, a magam becsülése függ teljes életemre attól, hogy megyek vagy nem. S elindultam. (II. 71.)

E kettős szorításban így létrejön és megszilárdul az, amit Pierre Bourdieu *illusió*-nak nevezett: a saját mezőben megszerezhető szimbolikus tőke abszolutizálása és az ennek határain kívüli területek értéktelen-érdektelen sivatagként való felfogása;⁶ az önéletrészletben olvasható megjegyzések szerint Erdélyi ezt az írói szereppel való totális és mintegy főállású azonosulást tekinti az egyedül értékes attitűdnek, Illyést például úgy jellemzi, mint aki „bankhivatalnok és csak mellesleg költő, vasárnapi vadász az irodalom erdejében” (II. 154). Bourdieu klasszikus példája az ilyen teljes involválódásra Flaubert – kritikusan azonban jó okkal teheték szóvá, hogy a családi vagyomból gond nélkül megélő író példája minden további nélkül aligha általánosítható.⁷ A problémát Erdélyi is világosan jelzi: az ő helyzetében lévő főállású költő, hogy az éhhalál ne tegye lehetetlenné az irodalommal való foglalkozást, kénytelen az irodalom pénzre váltásának minden lehetőségét megragadni – ám ez is szűkös és bizonytalan, szociológiailag fogalmazva csupán prekáréletet alapozhat meg, amelyben a túlélés záloga az időnkénti hajléktalanság vagy koplálás elfogadása, vagy később a feleség örökségének és keresetének felélése. A hasonló helyzetben lévő Sértő Kálmán pályája harmadik évében írta meg hurráoptimista hangulatú beszámolóját, amikor az amiatt érzett eufóriája, hogy kemény fizikai munka nélkül is megkeresheti a napi étel és ital árát, láthatóan kitarított még, és így a piaci elvekkel kapcsolatos lelkesedése is; ha Erdélyi is ebből a nézőpontból tekintett volna végig pályáján, nem láthatott volna mást, mint egy két évtized alatt saját egzisztenciáját megteremteni is képtelen, kudarcos vállalkozó botladozásait.

Az életrajzát író Erdélyi azonban természetesen nem a fiatal Sértő ideológiai keretei között gondolkodott; annak a világnak a működését, amelyben mozognia kellett, és amelyben érvényesülni próbált, az ellenséges kívülálló szemszögéből, az ott uralkodó elvek érvénytelenségét hirdetve veti alá alapos elemzésnek. Legfőbb állítása, hogy ebben a rendszerben relatív, a piacon keletkező, üzlet és manipulációk által potenciálisan befolyásolt, semmiféle abszolút érvényességgel nem bíró, semmilyen, a rendszerhez képest transzcendens ponton le nem horgonyzott értékek mozognak csupán. Ezzel összefüggésben az irodalom végeredményben sohasem önmaga célja, az elköteleződések és értéktételezéseket mindig valamilyen heteronóm szándék motiválja: az újságok irodalompartolása „erkölcsileg anyagilag jó üzlet, nemes reklám” (II. 89.), a parasztköltő ideológiai „kirakat” (II. 95.) gyanánt szükséges nekik, és általában is az aktuális reklámcélok függvényében hoznak verseket „fűtől-fától” (II. 107.); másfelől a poétika mindig politika is egyben, ezért reméli például Osvát Erdélyi szerint, hogy a vele egy platformon

⁶ Vö. Pierre BOURDIEU, *A művészet szabályai: Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, ford. SEREGI Tamás (Budapest: Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013), 249–253.

⁷ Bernard LAHIRE, „The double life of writers”, *New Literary History* 41, 2. sz. (2010): 443–465, 448.

látott Kassákék segítségével „lerombolhat minden hagyományt a magyar költészetben, dekomponálhatja a szerkezetet, megölheti örökre a csattanót” (II. 108). Ebből adódóan Erdélyi leírásában a tetszés sosem ártatlan: az, hogy kitől hány verset hoz a Nyugat antológiája (II. 147.), vagy hogy Babits kiről milyen kritikát ír (II. 157.), nem valamiféle tiszta ízlésítélet, hanem kalkuláció eredménye. Az egyes lapok taktikailag, egymásra ügyelve alakítják közlési elveiket: ha a gazdagabb Az Est-lapok elvonják a szerzőket a Nyugattól, Osvátnak új fiatalokat kell szerepeltetnie (II. 108.). Az írók-szerkesztők a saját elképzeléseiknek megfelelő pályakezdőket karolják fel: Móricz a szobaköltéssel szemben az egészséges népi költészetet támogatja (II. 38.), Babits a földszagú versek ellenében igyekszik új nemzedéket nevelni (II. 66.); az egyes szerzőket bizonyos előzetes megfontolások mentén állítják szembe másokkal, mint például Ilyést Erdélyivel (II. 108). Az egyes irányzatok (az elszakított részek irodalma, a népi irodalom, a papköltő, a szociográfia) divathullámként kerülnek a középpontba, majd ismét a margóra (II. 69., 125., 189). És így tovább.

Mindez azonban nem látszik ellentétesnek a tágan értett piaci elvekkel, amelyek elfogadása az imént elmondottak értelmében elkerülhetetlenül osztana kedvezőtlen szerepet Erdélyire. Ráadásul annak is vannak jelei a szövegben, hogy ő maga sem tudott egészen érintetlen maradni ettől a működéstől: megemlíti például, hogy a háború alatt szabadverseket írt, amely formánál meg is maradt volna, „ha ki nem sajátította volna a bolsevik-agitáció, Kassák és zsidai” (I. 229.) – ezt a terhessé váló politikai-poétikai pozíciófelvételt egy antikváriumban vásárolt népköltési gyűjtés hatása alatt hagyja majd el Budapestre érkezése után (II. 9). Itt *Vörös Május* című antikommunista-antiszemita művének körbemutogatása nyomán azonnal meg is nyílik számára az út a szélsőjobboldali körök pártfogása felé (II. 17.) – amely körökből később a megélhetési kényszer okán kell kitörnie a Nyugat, majd a liberális sajtó felé. Ezek az utalások megengednék tehát azt a következtetést is, hogy saját sikerei és a róla írt pozitív kritikák maguk is ennek a relacionális rendszernek a függvényei, amelynek tehát nincs alternatívája: vagyis annak, aki ezeket a kontingenciákat nem képes a maga javára fordítani, nincs joga panaszkodni.

A szöveg azonban elébe megy ennek a lehetőségnek. Nem csupán elbeszélő-főhősét taszítja minden, aminek a piachoz köze van (olcsó és kapós versfüzetet ad ki, de lehangolja az árusítást, és nem készít többet [II. 141.]; standot állít fel a könyvnapon, de kinyilvánítja, hogy nem árusítani, hanem tüntetni jött, és akinek nincs pénze, ingyen is vihet könyvet [II. 162.]), de a korábban elmondottakat módszeresen felülinterpretálva kiiktat az általa előadott történet motivációs elvei közül mindent, ami kalkulatív racionalitásra, a körülményekhez való alkalmazkodásra vagy alternatív ideálokra hasonlítana, vagyis mindazt, amitől a leírt világ egy liberális-pluralista térnek látszhatna. A történések okát, legyen az esztétikai ítélet, döntés egy szerződésről, egy folyamodvány elbírálása vagy a publikálható versek számának meghatározása, rendre az emotivitás vagy a hatalomvágy szfé-

rájában véli megtalálni: irigység, harc, egy titkos ellenség munkálkodása, illetve a zsidó érdekek érvényesülése. Ezek persze összefüggnek, és az egész struktúra összetartásának feladata végül arra a nagy elbeszélésre hárul, amely szerint a zsidóság célja, hogy „mérgecs habarcs” módjára szétbomlassza „a keresztény műveltség templomát” (II. 198.), ennek részeként pedig „elbánnasson” a magyarokkal – amint arra 1919-ben már kísérletet tett, aminek előfeltétele a magyarok lelki lefegyverzése. Minthogy pedig tudják, hogy „a magyar kultúra kardjának éle és hegye a magyar költészet”, legelsősorban ezt akarják „összetörni” (II. 163). A hivatkozási pontként szolgáló proletárdiktatúrához kapcsolódóan a szöveg korábban egyetlen epizódot írt le részletesebben: egy írói kongresszust, ahol egy „kétes hírű újságíró” arról beszélt, hogy „ezután nem a regény, a novella, a vers lesz a vezérműfaj, hanem a szociológiai cikk és tanulmány”, mire Erdélyi nyílt színen árulónak nevezte a felszólalót (II. 13). A zsidók pedig az önéletrajzi anekdotákban előadott antropológiája szerint, ha akarnak sem képesek másmilyenek lenni, be vannak zárva „a fajiság sötét zsinagógájába” (II. 104.), ahonnan nincs kijárás.

És a szöveg tanúsága szerint valóban mindent el is követnek céljaik elérése érdekében, például slágerekkel és ponyvával butítják a népet, és hogy elzárva tartásuk a valódi kultúrától, megakadályozzák egy nívós irodalmi néplap indítását (II. 122; 140.); súlyosabb azonban ennél, hogy azok is ők, akik az értékrelativitást létrehozták. Az önéletrajz egyik csúcspontjában Erdélyi egy Nyugat-estre látogat el, ahol Simon Jolán Tristan Tzara verseit adja elő; Erdélyi megzavarja az előadást, majd Nagy Endrét – aki kijelenti, hogy értéküket tekintve nem tudna különbséget tenni a Tzara-vers és Berzsenyi *Fohászokodása* között – jobb, illetve bal keze felemelésére kéri, majd így szól:

Aki olyan lángész, hogy meg tudja különböztetni a jobb kezét a baltól, az nem mondhat igazat, ha azt mondja, hogy nem tudja: a két említett mű közül melyik a költői remek [...] De ez az ön és az önhöz hasonló módszer: megingatni az értékelést a közönség lelkében, hogy bármikor tehetségtelennek bélyegezhessék a lángészt és lángésznek a tehetségtelen világcsalót. [...] De míg én élek, ez ellen az irodalompolitika ellen küzdeni fogok! (II. 148.)

Ez a szerep, melyre az teszi alkalmassá, hogy nemcsak nem zsidó, de a tárgyalt „magyar” írók többségével ellentétben a felesége sem az, világosan kijelöli Erdélyi helyét: ő az, aki őrzi annak tudását, hogy az értékek abszolútak és inherens módon hozzátartoznak a vonatkozó tárgyhöz – az ő állításai, többek között saját művészetéről, ezért nem egyetlen véleményt jelentenek a sok közül, ezért kell elfogadnia az olvasónak, hogy a csupa intrikát és értékmanipulációt ábrázoló kép megörökítője érintetlen az ábrázoltaktól. Az így megalapozott elbeszélői retorika pedig az irodalmi mű kettős természetére vonatkozó dilemmát is eldönti: a versek *valójában* nem a szórakoztatást szolgáló fogyasztási cikkek, hanem „a magyar költészet fennmaradásáért, tisztaságáért, fejlődéséért” „az egész világ ellen” (II. 156.)

vívott egyetlen nagy háború manifesztációi; a publikált szövegek olvasóiról, befogadásáról a két kötetben jóformán szó sem esik. Ez az alap, amelyről azután a magyar társadalom számon kérhetővé válik – ennek a mitikus küzdelemnek a piaci elvet kiiktató egzisztenciális megalapozása és támogatása ugyanis elemi érdekük és feladatuk lenne. Ennek tudatosodását akarják a zsidók az önéletrajz szerint megakadályozni, és ennek tudatosítását kísérli meg az önéletrajz maga, amely a látszat szerint végül boldogan zárul: egy szélsőjobboldali kiadó végre biztos megélhetést, havi száz pengő előleget biztosít Erdélyinek – a könyv, amit kezünkben tartunk, egyszerre megörökítője és ellentételezése ennek az előlegnek.

Erdélyi szövege mai értelmezőjét különös helyzetbe állítja: mit gondoljunk az abban olvashatókról? Egyetlen konkrét példa gyanánt: mit gondoljunk Ignotus Pál a Nyugatban megjelent nagy Erdélyi-ellenes vitacikkéről? Mai szemmel abszurdnak tűnik Erdélyi magyarázatkísérlete (miszerint megírásával az Illyést pártoló Osvát bízta meg Ignotust, aki maga is ferde szemmel nézte a zsidó feleség nélküli Erdélyit, és szívesebben látta volna a Baumgarten-díjat Fodor Józsefnél vagy Szabó Lőrincnél [II. 111.]), ám cáfolatához biztosan nem elég a tanulmányt egy absztrakt, érdek nélküli álláspont megfogalmazásaként feltüntetni. Véleményem szerint hasonlóképpen nem lehet Erdélyi összeesküvés-elméleteit egy idealista, az irodalom önmozgását tételező koncepcióval szembeállítani, hiszen utóbbi nyomban kikezdik az olyan triviális tények, mint hogy Erdélyi recepciójában is nagyfokú korreláció mutatkozik az esztétikai ítéletek és az ítéletet megfogalmazó személyek vagy orgánumok pozíciója között. Az önéletrajz ideológiakritikai olvasásának kísérlete sem lehetséges a korszakra vonatkozó olyan leírás nélkül, amely az Erdélyi által érintett területeket nem mellőzi, hanem konzisztens magyarázatokat kínál; ez az olvasat azonban így is kísérlet kellene maradjon, amely nem ringatja magát a valóság ideológiafüggetlen megragadásának illúziójába – hiszen éppen a tárgyalt szöveg tudatosíthatja, milyen politikai súlyok kapcsolódnak már a relacionista vagy abszolutizáló nézőpont választásához is. Mindenesetre ennek az ideológiakritikának – ahogy Márkus György figyelmeztetett – kultúraelmélettel is ki kell egészülnie, tehát nem elég a reprezentációkat értelmeznie, hanem azt a helyet is értelmeznie kell, ahol a reprezentációk készülnek.⁸ Erdélyi önéletírása ezt elengedhetetlenné is teszi, hiszen például a *Solymosi Eszter vére* kapcsán éppen azt tudatosítja, hogy a szimbolikus termelés mezőjében termelt és a társadalom számára világértelmezési kulcsként felkínált szimbolikus struktúrákra mélyen rányomhatja bélyegét magának a mezőnek a helyzete is. A szöveg folyamatosan emlékeztet arra, hogy ahhoz, hogy megérthessük, milyen hatást gyakorolt a közösségre az irodalom, az irodalom létfeltételeit is meg kell értenünk. Mélyrétegeiből pedig ki is rajzolódik egy kép a magyar költészetéről, amelynek pozíciója az I. világháborút követően igencsak megváltozott, miután a

⁸ MÁRKUS György, „Az ideológiakritikáról – kritikusan”, in MÁRKUS György, *Kultúra, tudomány, társadalom: A kultúra modern eszméje* (Budapest: Atlantisz, 2017), 571–623.

figyelmét és erőforrásait egyre inkább a propagandára sokkal alkalmasabb tömeg-médiумokra koncentráló, szociális lelkiismerettől nemigen gyötört államhatalom magára hagyta őt a piacon. Milyen írói szerep lehetséges ilyen körülmények között, főleg ha valakinek nincs vagy a háta mögött? A népi írók önéletírásai, amelyekben a korszak közgondolkodásában hozzáférhető, gyakran embertelen-dehumanizáló diskurzusokból igyekeztek plauzibilis, elfogadásukat-megbecsülésüket elősegítő önportrét és tablót barkácsolni, ezt a ma ismét egyre aktuálisabb kérdést vetették fel – ha megoldani nem is voltak képesek.

GYURIS KATA

Az elkövető alakja az apartheidben

Mítosz, szembesítés és megbocsátás

Antjie Krog és Pumla Gobodo-Madikizela műveiben

1994-ben, az apartheid felbomlása, illetve az első demokratikus választások után fogalmazódott meg Dél-Afrika vezetőiben és társadalmában az igény arra, hogy valamilyen formában szembenézzenek és elszámoljanak országuk közel ötvenéves, szegregációra épülő történelmével. Ennek az igénynek a nyomán alakult meg a Truth and Reconciliation Commission (TRC), azaz Tényfeltáró és Békéltető Bizottság, mely nevéhez híven nem csupán felfedni szerette volna az elnyomó rendszer alatt elkövetett bűntetteket, hanem arra is kísérletet tett, hogy az apartheid által szétzilált társadalom mélyebbre ható konfliktusait és problémáit is megoldja. Ennek a munkának egy jelentős részét az elkövető alakjának árnyalása, illetve motivációinak megértése tette ki.

Számos irodalmi és irodalmi értékkel rendelkező *non-fiction* alkotás próbálja feldolgozni a dél-afrikai történelem ezen szegletét, melyek közül a legismertebb talán Antjie Krog *Country of My Skull* (1998) című műve. Krog tudósítóként vett részt a TRC számos ülésén, és nem csupán az áldozatok, hanem az elkövetők történeteit is rögzítette. Jelen rövid tanulmányban Krog írása mellett Pumla Gobodo-Madikizela *A Human Being Died That Night* (2003) című könyvével foglalkozom, melyet Gobodo-Madikizela az apartheid egyik leghírhedtebb gyilkosával, Eugene de Kockkal készített interjúi, illetve a de Kockról kialakult saját benyomásai alapján írt. A két művet a megbékélés lehetőségeinek keresésén kívül összeköti az is, hogy traumanarratíváikban az elkövető sokszor a megszokott keretrendszeren kívül jelenik meg, hiszen mindketten hangsúlyt fektetnek arra, hogy különböző történeteken keresztül megmutassák: az apartheid mítoszával ellentétben, ahol az elkövetőt gyakran Eichmannhoz hasonlatos hidegvérű, bűntudat nélküli (fehér) gyilkosként ábrázolják, a rendszerszintű erőszak elkövetőinek valójában sok arca és sokféle motivációja volt.¹ Ugyanakkor azt is fontos megjegyezni, hogy a Krog és Gobodo-Madikizela műveiben kirajzolódó fejlődéstörténet nem problémamentes – ezt írásom végén fogom röviden tárgyalni.

¹ Bár írásomban nem térek ki a fekete elkövető problémájára, Krog meglehetősen sokat foglalkozik a témával a könyvében. Országszerte gyakoriak voltak az erőszakos, sokszor halállal végződő apartheidellenes megmozdulások fehér célpontok, de még gyakrabban kollaboránsnak hitt feketék ellen. Ezeket az „igazságos erőszak” jegyében elkövetett bűncselekményeket, illetve a kormány fehér apartheidellenes aktivisták elleni támadásait is alaposan vizsgálta a TRC. Az elkövető alakja az apartheidben tehát valójában egy rendkívül összetett kérdés, melynek csak egy kis szeletét tudom itt megmutatni.

Az elkövető megértésének egyik kulcspillére az, hogy vajon képesek vagyunk-e a megfelelő módon feltenni kérdéseinket. Ez egy fontos közös pontja Krog és Gobodo-Madikizela könyvének, hiszen az unalomig ismételt „hogyan történhetett meg?” kérdés sulykolása helyett azt próbálják meg rendkívül érzékenyen számba venni, hogy milyen torzulásokat okozhat az emberi kapcsolatokban egy elnyomó rendszer. Egyik, talán legtöbbször idézett mondatában Krog egyszerre fokolizálja az áldozatot és szólítja meg az elkövetőt: „Hogyan lehetséges, hogy az ember, akit én annyira szerettem, benned az emberség legapróbb szikráját sem gyújtotta meg?”² Tehát ahelyett, hogy az üres pusztába kiáltott, soha meg nem válaszolható kérdést visszhangoznák, nem csupán az áldozatot, hanem az elkövetőt is igyekeznek elérni. Jelentős rehumanizációs gesztus is megfigyelhető ebben a mondatban, hiszen nem csupán az áldozatot hivatott (újra) emberi minőségében feltüntetni, hanem az elkövetőtől is számon kéri emberségének (pillanatnyi) hiányát. Ugyanez a gesztus egyébként Gobodo-Madikizelánál is látható, amikor már könyvének címében Eugene de Kock sorsfordító felismerését idézi: de Kock akkor kezdte kétségbe vonni az apartheid rendszerébe ágyazott erőszakos cselekedeteinek jogosságát, amikor egy félresikerült akció során először érti meg, hogy aznap este egy ember halt meg (*a human being died that night*), nem pedig a rendszer egyik névtelen, arctalan ellensége.³

Az afrikaans származású Eugene de Kock az apartheid alatt működő Vlakplaas halálbrigád vezetője volt, az általa és csapata által elkövetett bűntettek miatt gyakran az azóta kultikussá vált „Prime Evil” megnevezéssel illeték. Gobodo-Madikizela olyan utat jár be könyvében, mely nem csupán az elkövető rehumanizálásához vezet, hanem ahhoz is, hogy árnyaltabb képet kapjunk az apartheid-rendszer azon mechanizmusairól, amelyek lehetővé tették, hogy Eugene de Kock elkövethesse rémtetteit. A szerző hosszasan ír arról, hogy mennyiben különbözik az apartheid fenntartásában tevékenyen közreműködő politikusok és egyéb magas pozíciójú funkcionáriusok gondolatvilága és a nyilvánosság előtt felvállalt arca más elnyomó és szisztematikus népiirtásért felelős rendszerek (elsősorban a náci rezsim) működésétől. Az apartheid hangsúlyozottan keresztény szellemiségű vezetői következetesen tagadták, hogy bármikor is a Vlakplaashoz hasonló halálbrigádot tartottak volna fenn, vagy esetleg gyilkosságra adtak volna parancsot, így pedig morálisan elzárkóztak a felelősségvállalástól, és a de Kockhoz hasonló zsoldosok túlkapásaira hivatkozhattak.⁴ Innen egyenes út vezetett de Kock démonizálásához és dehumanizálásához.

² „How is it possible that the person I loved so much lit no spark of humanity in you?” Antjie Krog, *Country of My Skull* (Johannesburg: Random House, 2002), 44. Az angol eredetiből származó idézetek magyar fordítását én készítettem. Gy. K.

³ Pumla GOBODO-MADIKIZELA, *A Human Being Died that Night: Forgiving Apartheid's Chief Killer* (London: Portobello Books, 2003), 51.

⁴ Uo., 64–65.

Ennek ellenére nyilvánvalóan az elnyomás alatt élő lakosság sokáig (még jóval rabosítása után is) a színtiszta hatalommal tette egyenlővé személyét. Gobodo-Madikizela arról is ír, hogy olyan embereknél, akik életük nagy részét elnyomó rendszerben töltötték, a megbocsátás kierőszakolása, melyet nem előz meg mélyebb reflexió és egyéb fontos lelki folyamatok (többek között a kezdeti düh), valójában az elkövető hatalmi pozíciójának megerősítésével járhat. Hasonló folyamatok játszódnak le akkor is, amikor az elkövetőtől erőszakolnak ki valamást anélkül, hogy valóban reflektálna a tetteire.⁵ Pontosan ezért rendkívül fontos, hogy ezek a párbeszédtek megfelelő előkészítéssel történjenek meg, hogy ténylegesen megvalósulhasson mind az elkövető, mind pedig az áldozat rehumanizálása.

Általánosabb elméleti reflexiói közben Gobodo-Madikizela gyakran hozza fel de Kock példáját annak illusztrálására, hogy a helyreállító igazságszolgáltatás (*restorative justice*), mely az azonnali büntetés helyett az áldozat és az elkövető szembesítésére helyezi a hangsúlyt, valóban működhet. De Kock számos olyan emberrel találkozott a TRC keretében, akinek közeli családtagját a Vlakplaas egy-egy akciója során ölték meg, és a brigád vezetőjeként de Kock a hozzátartozók számára fontos információkkal szolgálhatott. Gobodo-Madikizela szerint de Kock maga is fontos folyamaton ment keresztül, amikor egykori áldozatai özvegyeivel beszélt:

Amikor az elkövető büntudatot érez, olyan dolgot ismer fel, amit nem látott, amikor erőszakot követett el az áldozaton. Nevezetesen azt, hogy az áldozatok ugyanúgy éreznek és véreznek, ahogyan mások is, akikkel képes azonosulni az elkövető. A büntudat tehát átalakítja az áldozat képét: tárgyból emberi lénygé válik [...] Hogy illusztrálni tudjam a véleményemet az áldozat humanizációjáról, hadd térjek vissza arra, amit Doreen Mgoduka, de Kock egyik áldozatának özvegye mondott: „De Kock az egyetlen, aki segített nekünk felderíteni, hogy pontosan mi történt [...] De Kock hozta el nekünk az igazságot, hogy újra a férjeinkkel lehessünk, megérthessük, hogy mi történt velük, és aztán újra szabadon engedhessük őket.”⁶

⁵ Uo., 100–101. A Nobel-díjas dél-afrikai író, J. M. Coetzee *Szégyen* című regényében pontosan ennek a folyamatnak a hiteltelenségére hívja fel a figyelmet, amikor a főszereplő David Lurie-nak egyetemi bizottság előtt kell ceremóniálisan beismernie az egyik diákja ellen elkövetett nemi erőszakot (amit ő egyébként nem tart annak), majd pedig a lány otthonába is elmegy, ahol a lány apjától (!) kér bocsánatot szintén rendkívül teátrális gesztusokkal.

⁶ „When perpetrators feel remorse, they are recognizing something they failed to see when they violated the victim, which is that victims feel and bleed just like others with whom they, the perpetrators, identify. Remorse therefore transforms the image of victim as object to victim as human [...] To illustrate my point about the humanization of the victim, let me return to what Doreen Mgoduka, the widow of one of de Kock’s victims, said: »De Kock is the only one who helped us retrace the steps of what really happened [...] De Kock brought us the truth so that we can be with our husbands, understand what happened to them and then release them again.«” Uo., 130.

A szembesítés folyamatában továbbra is nagy szerepet játszik a hatalom, ami bizonyos értelemben elfogása után is de Kock kezében maradt. Egyrészt hatalmat ad neki a birtokában lévő tudás, illetve övé a döntés hatalma is: szabadon eldöntheti, hogy megosztja-e az özvegyekkel azt, amit férjeik utolsó pillanatairól tud. Doreen Mgdoke egyértelműen úgy érzi, hogy de Kock szavai visszaállították a férjét emberi valójában, egyfajta performatív beszédaktusként⁷ működtek, melynek nyomán békében el tudta engedni férjét. Hangsúlyozza azt is, hogy a férje haláláért felelős emberek közül egyedül de Kock volt hajlandó megosztani vele, hogy mi történt férjével közvetlenül a halála előtt. Gobodo-Madikizela értelmezésében de Kock őszinte büntudatot érzett, és ez ösztönözte arra, hogy valódi segítséget nyújtson áldozatai szereteteinek.

Ebben az interakcióban nem csupán a halott férfiak válnak újra emberi lényé, hanem maga de Kock is, aki a TRC szembesítései nyomán ki tudott lépni démoni szerepéből, talán mind a saját, mind pedig áldozatai szemében. Az ő esete az egyik legellentmondásosabb a TRC-n megvitatott számos rendszerszintű bűntett közül, találkozásaik alapján Gobodo-Madikizela mégis rendkívül erős narratívát épít fel arról, hogy minden apartheid alatt elkövetett bűntette ellenére de Kock képes volt őszintén szembenézni felelősségével. Az áldozatok és elkövetők között kialakított dialógus egyben morális nyomásgyakorlásként is működik, így az elkövetők rehumanizálása egyszerre rehabilitáció és büntetés is.⁸ Hiszen más elkövetőkhöz hasonlóan de Kocknak is szembe kell néznie nemcsak áldozatai emberi mivoltával, hanem saját esendő emberségével is, amikor elismeri, hogy minden történelmi és egyéb körülmény ellenére morálisan helytelen volt, amit tett.

Gobodo-Madikizela rendkívül óvatosan és aprólékosan építi fel de Kock útját a megbocsátás, illetve tettei súlyának beismerése felé, ugyanakkor így is felmerül a kérdés, hogy vajon könyvében elég hangsúlyt fektet-e az egyéni felelősség kérdésére. Ennek kapcsán nála talán valamivel erősebb véleményt fogalmaz meg Antjie Krog de Kock 2015-ös szabadról helyezése kapcsán:

Mr. De Kock pontosan azért jelent problémát a dél-afrikai társadalomra, mert azt mutatja meg, hogy egy gonosz ember is képes lehet a változásra. Feltételes szabadról helyezése viszont egy univerzálisabb igazságra is emlékeztet minket: de Kock élhetett volna más életet is, ha egy más, igazságosabb társadalomban nő fel. Vajon mi lett volna belőle és sok más emberből, ha nem a rasszizmus iskolájában nőnek fel, ha nem arra tanítják őket vallási indoktrináción keresztül, hogy erőszakkal védjenek egy igazságtalan társa-

⁷ Uo., 131.

⁸ Uo., 120.

dalmi rendet? És vajon mennyi maradt az elmúlt generációk által elkövetett erőszakból a mai fiatal férfiakban?⁹

Bár Krog véleményrovata nagyon fontos kérdéseket boncolgat, ami egyébként sem Gobodo-Madikizela, sem pedig maga de Kock figyelmét nem kerüli el, komoly társadalom- és kultúraelméleti dilemmákat is felvet. Egyértelmű, hogy de Kock egy alapvetően erőszakos, elnyomó rendszerben felnőve és a rendszer vélt vagy valós szolgálatában követte el bűntetteit, így jogos az a kérdés is, hogy vajon egy más életben más döntéseket hozott/hozhatott volna-e. A dél-afrikai megbékélés folyamatában is hangsúlyt kapott az, hogy egy elnyomó rendszerben mind az elnyomott, mind pedig az elnyomó sérüléseket szenved, így fontos nyitva hagyni a megbánás és megbékélés lehetőségeit. Ugyanakkor ennek túlhangsúlyozása veszélyes következményekkel is járhat.

Dominick LaCapra, a traumaelmélet egyik letéteményese is felhívja a figyelmünket arra, hogy káros a túlzott általánosítás, illetve az az elképzelés, miszerint minden traumatikus történelmi eseményben és rendszerben élő és résztvevő ember, legyen az elkövető vagy áldozat, megkülönböztetés nélkül maga is áldozattá válik. LaCapra Mark Seltzer (1998) nyomán „a sebek kultúrájának” (*wound culture*) nevezi ezt a jelenséget, hangsúlyozva azt, hogy ebben a kontextusban a történelmet alapvetően traumaként éli meg mindegyik fél, és ez az alapvető élmény fogja meghatározni a későbbi gondolkodásmódjukat is.¹⁰ Rendkívül fontos, hogy a kultúra szó használatával LaCapra olyan közeget ír le, ahol a traumák összemósódnak, és a traumatizáltság egyfajta erkölcsi alapfeltételként jelenik meg az adott társadalomba való tartozáshoz. Márpedig ez több szempontból is problémás, hiszen az általánosítás elbitorolja a kollektív történelmi traumába ágyazott, de nagyon is egyéni traumatörténeteket, illetve nem veszi figyelembe az elkövetőt és áldozatot megkülönböztető egyéni felelősség kérdését sem.

A sebek kultúrája részben Gobodo-Madikizela könyvében is jelen van, hiszen de Kock egyéni útjához hozzátartozik az is, hogy honnan indult és milyen rendszerben nevelkedett fel. A könyvet olvashatjuk egyfajta fejlődéstörténetként is, amelyben a kezdetben szinte ördögi gonosz bűntudattal és erkölcsi felelősséggel rendelkező emberré válik, és megérti, hogy az elnyomó rendszerben tárgyiasított áldozataival valójában ugyanolyan emberek voltak, mint ő maga és szerettei. Ezt a

⁹ „Mr. de Kock is a problem for South African society precisely because he presents the capacity of an evil man to change. But his parole also reminds us of something more universal: the different life he might have led, had he grown up in a different and more just society. What would he and many others have become if they were not schooled in racism, indoctrinated through religion and educated into violence to protect an unequal social order? And how much of this violence perpetrated by past generations has remained in today's young men?” Antjie Krog, „Can an Evil Man Change?”, *The New York Times*, 2015. márc. 15., 7, <https://www.nytimes.com/2015/03/14/opinion/sunday/the-repentance-of-eugene-de-kock-apartheid-assassin.html>.

¹⁰ Dominick LaCAPRA, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014), 64–65.

narratívát Gobodo-Madikizela nagy gonddal és meggyőzően mutatja be, illetve pszichológus lévén alaposan körbejárja az elkövető alakjának problémáját is, ami fontos leckéül szolgálhat bármilyen történelmi átmenet határán lévő társadalom számára. Azonban fontos, hogy mielőtt fenntartások nélkül elfogadjuk de Kock történetét, gondoljunk arra is, hogy az általa átélt trauma merőben különbözik áldozatai traumájától, mint ahogy egyéni felelősségét sem lehet elvitatni. Ha mindezt számba vesszük története értékelésekor, talán el tudjuk fogadni hitelességét, ugyanakkor el tudjuk kerülni a különböző természetű traumák általánosítását, és nem erősítjük azt a narratívát sem, mely a sebek kultúrájához vezethet.

Orvosi dehumanizáció Sylvia Plath két versében

A dehumanizáció olyan folyamatként definiálható, mely során a „másnak” bélyegzett egyének emberi mivoltát tagadják, és ennek a tagadásnak a révén indokoltnak tartják, hogy ezeknek a személyeknek ártsanak.¹ Sylvia Plath verseiben nagy hangsúlyt kapnak a fogyasztói társadalomban megtapasztalható egyéniségvesztés, elembertelenedés, az emberek tárgyakká válásának motívumai. Míg a *Tulipánok* című versben Plath a dehumanizációt elszenvedő páciens szempontjából ábrázolja a kórház elidegenítő közegének hatását, a páciens-beszélő a vers nagy részében önként „kollaborál” a dehumanizáció diskurzusának fenntartásában, mivel cserébe az áldozatszerep bizonyos előnyeiben részesül, úgymint a felelősségek és feladatok alól való kibúvás és ezáltal a saját egyéniség megőrzésének etikai kötelezettsége alóli mentesülés. A *sebész hajnali 2 órakor* című vers a műtétet végző sebész, vagyis az orvosi hatalom képviselőjének szempontjából láttatja a páciens tárgyiasításának, az orvosi dehumanizáció megvalósulásának folyamatát. Mindkét vers az orvosi dehumanizáció tárgyiasító diskurzusát viszi színre, amely a páciens emberi mivoltát tagadja meg.

A *sebész hajnali 2 órakor*² című vers a műtétet végző sebész monológja. A vers nyitó képében a kórházi higiénia az étletelenség és mesterséges dermedtség légkörét teremti meg. A műtő helyisége ravatalozónak tűnik, mely egyúttal, a sebész nézőpontjából, transzcendens jelleget ölt: „mennyeien higiénikus.” A vers műtétet végző sebész-beszélője ennek ellenére nem veszi teljes mértékben tudomásul az emberi lélek létezését, mivel a lélekről való megfélemlítés teszi számára lehetővé a test leválasztását és tárgyként való kezelését. A lélek talán ideiglenes, de teljes eltávolítását az altatás valósítja meg: az orvos távolodó hajó fényeként látja a távozó lelket. Az így elhagyott test teljesen kiszolgáltatottá, emberi méltóság és mindenfajta akarat nélküli, tehetetlen tömeggé válik. Az operált test idegenségét a „kínai” jelző hangsúlyozza, amikor a sebész egy arc nélküli, fehér masszaként írja le a beteget, melybe lyukat vájtak.

A műtėti beavatkozást az emberi testen a sebész kolonizációs folyamatként látja:³ a belső szerveket vadonként írja le, melyet meg kell hódítani, civilizálni és a „normalizálás” folyamatának alávetni. A dzsungel-metaforával összhangban a

¹ Megan-Jane JOHNSTONE, *Bioethics: A Nursing Perspective* (Chatswood: Elsevier, 2016), 131.

² Sylvia PLATH, „The Surgeon at 2 a.m.”, in Sylvia PLATH, *The Collected Poems*, ed. Ted HUGHES, 170–171 (New York: Harper & Row, 1981). A versből idézett részletek saját fordítások.

³ Tracy BRAIN, *The Other Sylvia Plath* (London: Pearson Education Ltd, 2001), 123.

tüdő egy fa, a belek és egyéb belső szervek orchideák, gyökerek és pöttyös, tekerő kígyók. Mint egy őserdőben járó felfedezőnek, a sebésznek az útjában álló „növényzetet” kaszabolva kell előre haladnia. Bár a természet bonyolult alkotása lenyűgözi a sebészt, egyszersmind veszélyt és fenyegetést is lát benne az emberi életre: mintha a vészjóslónak vagy éppen szenvedőnek látszó szervek, mint a „kígyózó” belek vagy az erőlködve pulzáló szív „vörös harangvirága” az ő beavatkozását igényelné ahhoz, hogy a vadon flórája és faunája életben maradjon. A vadon civilizálásának e metaforája jól tükrözi az orvosi ideológia egyik lényeges elemét, mely szerint emberi beavatkozás szükséges a természetes folyamatokba, mivel rendszabályozás nélkül a természet elpusztítja saját alkotásait.

Ebben a rendszabályozásban volt nagy szerepe a „normális test” ideáljának, illetve a szintén a 18. században szakszerűvé váló és egységesedő orvostudománynak. A „normális test” egyszerre standardként és követelményként felmutatott gondolata és a rá épülő orvosi diskurzus morális szempontból közelítette meg az egészség fogalmát, és annak piacgazdasági fontosságát tartotta szem előtt. Vagyis célja olyan munkaképes egyének számának gyarapítása volt, akik megfelelnek az iparosodó és polgárosodó életvitelnek.⁴ Ezért vált fontossá, írja Foucault, hogy az egészséges embert tanulmányozza az orvostudomány, és ezáltal egy normatív modellt állíthasson fel, melynek révén megszabhatja az élet mind testi, mind erkölcsi aspektusait szabályozó irányelveket.⁵

Mivel csupán a „normális test” alkalmas fizikai vagy fiziológiai értelemben a polgári társadalomban való részvételre, a munkaképességére vagyis funkcionalitására nem leegyszerűsíthető test értékét veszti. A modern társadalomban az egyén elsősorban tulajdonos, ahogy ezt Locke elmélete elmagyarázza, és legelső tulajdona saját teste. Később teste használatával szerez újabb tulajdont. Az egyén később testének cselekedeteivel válik egyenlővé: a „normális test” pedig birtoktárgyakat termel munkája során.⁶ Tehát, állapítja meg Youngquist, a modern egyén teste alapvetően prosztetikus, vagyis a megszerzett birtoktárgyak révén növeli saját társadalmi erejét és jelentőségét.⁷ Abból következően, hogy a test tulajdon, egyben árucikk is, mivel munkája más árucikkekre, illetve pénzre cserélhető. A munkabérre nem váltható test ugyanakkor nem vehet részt a társadalomban, és így egyénné sem válhat.⁸ Ezért olyan fontos az orvosi szakma szerepe abban, hogy az egyének munkaképességét helyreállítsa azáltal, hogy „normalizálja” a testeket.

⁴ Paul YOUNGQUIST, *Monstrosities: Bodies and British Romanticism* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2003), xxv.

⁵ Michel FOUCAULT, *The Birth of the Clinic: An Archeology of Medical Perception*, trans. A. M. Sheridan SMITH (New York: Vintage Books, 1973), 34.

⁶ Idézi YOUNGQUIST, *Monstrosities...*, 20–21.

⁷ Uo.

⁸ Uo.

Míg a normalizálás szükségessége a belső szervek különös formái és kuszán tenyésző, őserdőre emlékeztető jellege miatt merül fel, a test szerveit ellátó véráramban egy rendezett hálózatot és a mai civilizáció előképét látja a sebész, amikor az érhálózatot és a benne lüktető vért római vízvezetékrendszerhez, forrásokhoz, fürdőkhöz hasonlítja. Amikor csodálatát fejezi ki a római civilizáció iránt, egyben a birodalomépítés politikai ideológiája iránti lelkesedését is elárulja. Ezúttal az emberi testet a város kicsinyített másaként szemléli az orvos, melyben a szabályozás és a köztisztaság ideológiája érvényesül, mintha a természet utánozná a római civilizáció vívmányait. Tehát, míg az orvosi dehumanizáció egyrészt meghódítandó dzsungelnek tekinti a páciens testét, másrészt, ezzel látszólag elmentésen, valójában azt kiegészítő módon, a szabályozottság és a rendezett város prototípusának is látja. Ezzel megerősíti a feltevést, miszerint a természetes szervezethez valóban lehetséges mesterséges szerkesztettséget létrehozni, hiszen a „normalizáló” hatású civilizáció kezdeményei már eleve megtalálhatók a testben. Brain szerint a sebész ezért vált a vér kiszökellésének pillanatában a dzsungelmetaforáról a vízvezeték- majd szobor-hasonlatra, mert képtelen a test „rendetlenségét” kontrollálni – a római építmények sokkal kezelhetőbbek, mint az őserdő sűrű és kaotikus élővilága.⁹ Ugyanakkor a versszakot záró két sor nemcsak azt hangsúlyozza, hogy „a test egy római dolog”, hanem azt is, hogy ez a római kultúra már halott. Ezzel a test tárgyyszerűsége, passzív, alakítható mivolta kerül ismét előtérbe.

A műtét után a test befejezett műalkotásként, egy, az antik kultúrát idéző szoborként jelenik meg, melyeket a betegszállítók a helyére tolnak. A test mint műalkotás tökéletesítése ugyanakkor, látszólag paradox módon, a test csonkítását, egyes részek eltávolítását is jelenti. A műtét végeztével a sebész elégedetten szemléli a testrészt vagy szövetet, amit éppen eltávolított: a felszeletelt szöveteket „patologikus szaláminak” nevezi, majd szentek ereklyéihez hasonlítja a kioperált részeket. Az utóbbi hasonlat utal a műtéti beavatkozás és eltávolítás áldozati jellegére. A selejtes, romlandó részek helyett, jegyzi meg az orvos önelégülten, „a páciensnek holnap már egy tiszta, műanyag végtagja lesz”.

A protézis a versben a normalizált test szimbólumának tekinthető. A modern társadalomban – különösen a 19. század eleji Angliában, a napóleoni háborúk során – a háborús sérülések nemzetépítő funkcióval bírtak. A torzulást rehabilitációval és művégtaggal kompenzálták, és ez a folyamat Nagy-Britanniában a nemzet politikai testének újraalkotásának és megerősítésének célját szolgálta.¹⁰ A harci sebesülés – a test szinte rituális csonkítása – a nemzethez tartozás és a politikai lényként való létezés szemmel látható bizonyítéka volt.¹¹ Míg a korai 19. századi brit társadalomban a fizikai változtatás szükségességét a testen a háborús „áldozat” révén valósították meg, addig Amerikában a művégtag a 19. század második

⁹ BRAIN, *The Other Sylvia Plath*, 123–124.

¹⁰ YOUNGQUIST, *Monstrosities...*, 177.

¹¹ Uo., 181.

felében elsősorban az iparosodott kapitalizmus értékeit jelképezte: a precizitás, egységesség, gépi termelés és a munka átalakító erejének erényeit.¹² A művégtag így a szükséges veszteséget, a társadalomba való betagozódás árát teszi szemmel láthatóvá a fogyasztói társadalomban is: a protézist viselő ember engedelmesen beilleszkedett a társadalmi rendbe.

A műanyagból készült végtag „tisztasága” határozott ellentétet alkot a kioperált szövetek és testrészek tisztátlanságával. A testből eltávolított vagy kivetett részek abjekciója a versben szorososan összekapcsolódik a múlttal: a testrészeket „fridzsider-koporsóba teszik”, majd „ecetben úsznak / Akár a szentek ereklyéi”. A testből kivetett, abjekt testrész az abnormálisnak minősített személyiségvonalak kiküszöbölését is jelképezi.

A betegnek a hibás testrész eltávolítása után „új lélek” adatik. Az orvosi „életadás” mesterségességét az új lélek születését jelző betegágy feletti kék éjjeli fény és a páciens érzéstelenítő ópium alapú fájdalomcsillapítók „angyalai” jelzik. Az orvos-beszélő által használt vallásos képek egyszersmind a vallásos érzés tagadására szolgálnak, mivel a feltámadás képeit a kórház dolgozóinak tevékenységével köti össze: a páciens az orvoslásnak köszönheti új életét és lelkét is. A vers befejező soraiban az orvos élet és halál uraként sétál végig a még „feltámadásra” váró betegek szarkofágyszerű betegágyai között. Jelenléte nemcsak reményt, hanem fenyegetést is jelent, amelyre a műtőben zajló vérontást megidézõ, vérpiros éjszakai őr lámpák fénye emlékeztet. Páciensei előtti korlátlan tekintélye („Gyógyszertől fátyolos, szürke arcom, mint virágok, követnek”) tehát jelentős részben az orvosi gyakorlattal rejtetten velejáró, betegekkel szembeni erőszaknak, az őket eltompító gyógyszereknek és a kórházban megtapasztalt kiszolgáltatottságuknak köszönhető.

Míg *A sebész hajnali 2 órákor* című vers az elkövető szempontjából ábrázolja az orvosi dehumanizációt, addig a *Tulipánok* című vers beszélője kórházban fekvő páciens, a műtét utáni lábadozás napjait tölti a kórteremben. A kinti világ téli fehérségét tükrözi vissza a kórterem higiénikus tisztasága. A kórterem fehérségét a beszélő saját „ártatlanságával” társítja gondolatban: elhatárolja magát a tulipánoktól, amik őt élénk pirosságukkal robbanásokra emlékeztetik. A tulipánok vélt erőszakosságával ellentétben a női páciens saját engedelmisségét hangsúlyozza: „Nevem, ruhám leadtam a nővéreknek, / Történetem az altatónak, testem a sebésznek.”¹³ Az önkéntes alávetettségnek ezek a jelei egyrészt megfelelnek a kórház intézményében a betegről elvárt viselkedésformának, másrészt az önálló személyiség feladását is jelképezik. Ez az önfeladás a páciens részéről fontos eleme az orvosi diskurzusnak, hiszen az orvosok és nővérek a páciens „tárgyasításával” képesek hatékonyan, az érzelmek kizárásával ellátni feladataikat a beteg kö-

¹² Uo., 184.

¹³ Sylvia PLATH, „Tulipánok”, in Sylvia PLATH, *Zúzódás: Válogatott versek*, vál., szerk. és utószó GÉHER István, ford. TANDORI Dezső, 15–17 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978), 15.

rül.¹⁴ A „vallomás” kényszerének, vagyis a kórtörténet a beteg által való elmondásának és az orvos számára a fizikai vizsgálat engedélyezésének¹⁵ kulcsszerepe van abban, hogy a páciens személyes vonásai adattá váljanak, és ezzel elidegenítse őt saját önazonosság-tudatától. Foucault a 18. században a társadalmat szabályozó mechanizmusok és technikák elterjedésével kapcsolatban számol be arról, hogy a szabályozás, megfigyelés és ellenőrzés jelentősége az orvostudományban is nagymértékben megnőtt ebben az időszakban – erre példa a páciens meghallgatása is, melynek révén az orvos az objektív megfigyelő szerepét tudja felvenni.¹⁶

A beteg test elveszti hasznos, tevékeny és termelékeny funkcióit. Tétlenségre és puszta szemlélődésre kárhoztatott helyzetét a beszélő a tanulóéhoz hasonlítja: az angolban a „pupil” szó tökéletesen egyesíti a megfigyelő és az alárendelt tanuló szerepét, melyekkel a beszélő azonosul. Ellentétben a beteg mozdulatlanságával, az ápolónőket az állandó tevékenykedés jellemzi, melynek ellenére is teljesen személytelenek maradnak: „Fehér bőbitás sirályok a parton, / Sürgő-forgó kezek, egyik olyan, mint a másik.”¹⁷ Egy következő kép az ápolónőket patakvízként ábrázolja, amint keresztülcsordogálnak a beszélő kavicsokhoz hasonlított testén, és ezzel arra a láthatatlan intézményi fegyelmi rendszerre is utal, amelyben a kórház személyzete is saját akaratát zárójelbe téve, az intézmény követelményeinek megfelelően végzi feladatát. A személyiségét feladó páciens tehát szintén személyteleníti a kórház dolgozóit, mely egyértelműen jelzi önkéntes részvételét a dehumanizáció folyamatában. A kórház személytelensége nemcsak az ott dolgozó emberek hatására hagy nyomot a beteg lelkiületén, hanem élettelen ágensek révén is, ilyen a lábadozó páciensnek beadott fájdalomcsillapító és altató hatású injekció. Az élettelen ágensek – mint amilyen az orvosi diskurzusban a gyógyszer vagy a protézis – fogalma Latour cselekvőhálózat-elméletében is azért hangsúlyos, mivel ezek segítik a társadalmi kapcsolatok formálását és hozzájárulnak az intézményen belüli diskurzus jelentésalkotásához.¹⁸

A páciens figyelme ezután az éjjeliszekrényére irányul. Az otthonról hozott tárgyak azonban nem megnyugvással töltik el, hanem még élesebben érzetik vele a gyógyuló műtéti seb fájdalmát. A férj és a gyermek mosolya a fotón kis kampóként akaszodik a beszélő bőrébe: ez a metafora juttatja kifejezésre azt a lelkiállapotot, amelyben a családi kötelekeket fájdalmas béklyónak éli meg, míg a betegség állapotát a kötelezettségek alóli kibúvónak, biztos menedéknek érzi. Ezt az érzelmi eltávolodást nagyban segíti a kórház személytelen légköre.

A szeretteitől és az önmagától való elidegenedés fontos része az emlékektől való szabadulás, amelyet a beszélő a víz alá merülés megtisztító aktusához hasonlít.

¹⁴ Deborah LUPTON, *Medicine as Culture: Illness, Disease and the Body* (Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington: SAGE Publications Ltd, 2012), 121.

¹⁵ Uo., 24.

¹⁶ FOUCAULT, *The Birth of the Clinic...*, 107.

¹⁷ PLATH, „Tulipánok”, 15.

¹⁸ LUPTON, *Medicine as Culture...*, 16.

Az emlékek eloldása a bűnösség érzése alól való feloldozással válik egyenlővé: ezért azonosul a beszélő az apáca vallásos alakjával. Ugyanakkor ez a kibúvó a felelősség alól egyben az érzelmi életről és az egyediségről való lemondást is jelenti: a békesség ára a jelentéktelen „névcédula” és „néhány csecsebecse”¹⁹ feladása. Ezek, noha a beszélő lekicsinyelő módon utal rájuk, valójában a személyiségét és eddigi életét jelképezik. Tehát az orvosi dehumanizáció a páciens szemszögéből korántsem külsődleges erőszakként jelenik meg, hanem a beteg beleegyezésével, mintegy „üzleti” tranzakció formájában történik, melyben a páciens önként mond le saját egyediségéről, hogy cserébe egy felelőtlen, küzdelem nélküli és teljes nyugalmat biztosító lelkiállapotba kerüljön.

A kórház intézményesített személytelenségével és a páciens által óhajtott nyugalommal éles ellentétet képez az éjjeliszekrényére állított vörös tulipáncsokor vibráló színe. Az ajándékpapírba csomagolt csokrot a beszélő bepólyált újszülötthöz hasonlítja: ezáltal a tulipánok, noha felbolygatják a páciens egykedvű lelkiállapotát, az új élet lehetőségének szimbólumává válnak. A virágok vörössége saját műtéti sebére emlékezteti a perszónát, aki tudatára ébred testi fájdalmának és így saját testi létezésének is: „Pirosuk sebemhez szól, megfelel neki.”²⁰ Míg a beszélő eddig észrevétlenül lebegett félig öntudatát veszített állapotban, a felé forduló tulipánfejek mintegy megfigyelőkként irányítják rá „tekintetüket”, és egyben a beszélő mögötti ablakra, a külső fényforrásra is felhívják figyelmét. Így a páciens a nap és a tulipánok „szemének” kereszttüzeiben kénytelen egy külső megfigyelő szemével látni magát. A beszélő most egy papírból kivágott figura „nevetséges” árnyképének tűnik. Rádöbben szánalmas helyzetére, miszerint ezáltal, hogy önmagát kiszolgáltatotta az orvosi dehumanizáció intézményének, nem megtisztultta, hanem üressé, jelentéktelenné, arctalanná vált.

A döntő felismerés után a tulipánok egyre erőteljesebben formálják a beszélő tudatát: az öntudat visszanyerése együtt jár a szellemi tevékenység felélénkülésével. A tulipánok magukra vonják és összpontosítják a beszélő figyelmét, aki megpróbál tudatosan ellenállni a piros virágok mozgalmasságát közvetítő jelenlétének. Mivel a tulipánok veszélyt jelentenek a páciens mesterségesen – részben gyógyszerekkel – fenntartott nyugalma, a beszélő kénytelen aktívan szembe szegülni velük, és ez szándéka ellenére is az öntudat ébredéséhez, a tetszhalott állapot megszűnéséhez vezet. Ebben a pillanatban újra képes érzékelni saját szívdobbanásának ritmusát, és a szív „felébredése” a melegség érzetével tölti el: „S felfigyelek szívemre: nyitja-csukja / Vörös virágkelyhét, merő szeretetből irántam. / A víz, melyet ízlelek, meleg és sós, mint a tenger, / S ahonnét jön, messze, mint az egészség.”²¹ Perloff különös metamorfózisnak nevezi a folyamatot, mely során a beszélő azonosul a gyűlölt tulipánokkal és a szirmok emberi szívvé vál-

¹⁹ Saját fordítás: G. E.

²⁰ PLATH, „Tulipánok”, 16.

²¹ Uo., 17.

nak.²² Végző soron a szeretet érzésének képességét nyeri vissza a beszélő a vörös tulipánok felkavaró jelenlétének köszönhetően. A szeretet – és első lépésként az önmaga iránt érzett szeretet – kulcsfontosságú tényezőként jelenik meg a vers végén, amely lehetővé teszi, hogy a beszélő kiszabaduljon az orvosi dehumanizáció eltompító és elidegenítő hatalma alól.

Az öntudatlan vagy gyógyszerektől kábult beteg mindkét elemzett versben az orvosi hatalomnak való teljes alávetettséget és személyiségének ideiglenes elvesztését éli meg. Míg a

A sebész hajnali 2 órákor című versben az orvosi dehumanizáció a végletekig tárgyiasítja a műtött páciens, egyedi vonásait patologizálja, majd abjektnek bélyegzi és megsemmisíti, addig a *Tulipánok* lassan öntudatra eszmélő beszélőjének bizonyos mértékben sikerül visszanyerni önazonosságát, érzelmi életét és egyediségének tudatát.

²² Marjorie PERLOFF, „Angst and Animism in the Poetry of Sylvia Plath”, in *Critical Essays on Sylvia Plath*, ed. Linda W. WAGNER, 109–124 (Boston: G. K. Hall & Company, 1984), 119.

TAMÁS PÉTER

„Miért kell nekem mániákusokról olvasni?”

Dehumanizáció és elkövetői nézőpont Vladimir Nabokov Lolitájában

A *Lolita*-ban a dehumanizáló narratív eljárások valóságos tárháza figyelhető meg. A regény középkorú narrátora, Humbert Humbert azért alkalmazza őket, hogy elfogadtassa az olvasóval saját pedofil viszonyát Dolores Haze-zel (alias Lolitával), aki megismerkedésükkor csupán tizenkét éves. Az elbeszélői logika szerint ugyanis ha a kislány nem-emberi lényekre hasonlít, akkor a hagyományos morális előírások nem vonatkoznak rá, többek között a pedofília tabuja sem. Humbert narratívájában azonban számos ellentmondás érhető tetten, melyek aláássák ezt az érvet. A mű értelmezéséhez elengedhetetlen ezeket az ellentmondásokat észrevenni és megérteni.

Ugyan Humbertet el lehet ítélni külső morális kódrendszerek alapján is, az ő kifogásait figyelmen kívül hagyva, ám ez csak leegyszerűsítő, a szöveg irodalmi megformáltságára kevésbé érzékeny interpretációt eredményezhet. Mivel a történet egésze az elkövető perspektívájából kerül bemutatásra, Nabokov utal rá, hogy az az olvasó, aki nem kíváncsi Humbert szemszögére, inadekvát befogadója a művének. A szerző *A Lolita című könyvről* című esszéjében (mely ugyan az első kiadásnak még nem volt része, de amely a regény későbbi kiadásaiban utószóként szerepel) „birkáknak” nevezi azokat, akik „a »Minek kellett ezt megírni?« vagy a »Miért kell nekem mániákusokról olvasni?« szellemében olvasták a *Lolita* kéziratát vagy az Olympia Pressnél megjelent kiadását”.¹ Ha viszont mi nem ebben a szellemben olvasunk, a regény bepillantást nyújt az elkövető manipulációs technikáiba és öngazolási mechanizmusaiiba. Sarkosan megfogalmazva: a *Lolita* értekezés az immorális ember gondolkodásmódjáról és meggyőzési módszereiről. A mű fő kihívása pedig az, hogy csak megismerjük, de ne vegyük át kritika nélkül Humbert látásmódját, vagyis hogy a dehumanizáló ábrázolásmód ne ösztönözzön minket is arra, hogy emberalattinak lássuk a címszereplő kislányt. Ezt szem előtt tartva most vizsgáljuk meg közelebbről is a narráció dehumanizáló eljárásait.

MANIPULATÍV RETORIKAI ELJÁRÁSOK

Humbert már az elbeszélés elején az „emberi” fogalmán kívül helyezi azokat a kislányokat, akikhez vonzódik:

¹ Vladimir NABOKOV, *Lolita*, ford., utószó BÉKÉS Pál (Budapest: Árkádia, 1987), 332.

Most pedig szeretném bevezetni a következő fogalmat. A kilenc és tizen-négy éves korhatárok között előfordulnak olyan hajadonok, akik bizonyos, náluknál kétszer vagy többször idősebb, megbabonázott utazók előtt felfedik igaz természetüket, mely nem emberi, hanem nimfikus (vagyis démonikus); ezen választott lények jelölésére a „nimfácska” megnevezés alkalmazását javasolom.²

Ezzel egyrészt démonizálja a kislányokat, akiket másrészt irodalmi utalássá redukál: személyiségjegyeiktől megfosztva, az antik mitológia nimfáinak megtestesüléseként láttatja őket.

A nimfácska kategória kidolgozása meglehetősen explicit megnyilvánulása a dehumanizációnak, később azonban Humbert jóval kevésbé feltűnő módon is az „emberi” ellenpólusaként ábrázolja Lolitát. A narrátor meggyőző erejét éppen az adja, hogy több típusú retorikai eszközt használ. A fent idézett harsányabb kijelentést észrevétlenül alátámasztják a dehumanizáció burkolt formái: az olvasó eleinte valószínűleg nagy távolságtartással fogadja azt az elképzelést, hogy hétköznapi kislányoknak nimfikus természete lenne, és kifejezetten öregebb férfiakat akarnának elcsábítani; mivel azonban Humbert finom retorikai cselekkel is nimfikusnak állítja be Lolita tetteit és személyiségét, a kevésbé figyelmes olvasóban fokozatosan az az érzés alakul ki, hogy mégiscsak megalapozott Humbert állítása a kislány démoni voltáról. Ezért eshet meg, hogy számos értelmező szexuálisan agresszív szereplőt lát Lolitában, és nem veszi észre, hogy Humbert első együtt-létükkor megerőszkolja – még annak ellenére sem, hogy Lolita ezt nyíltan ki mondja: „Te tökfey – mondta, édesen mosolyogva rám. – Te undorító állat. Szeplőtelen szűz voltam, és nézd, mit tettél velem. Hívnom kéne a rendőrséget, és megmondanom, hogy megerőszkoltál. Ó, te mocskos gazember.”³

Az elbeszélői kommentár („mondta, édesen mosolyogva rám”) átértelmezi a kislány megnyilvánulását, és azt sugallja, Lolita szavait ironikusan kell érteni, nem szó szerint – mintha csak cinkosan évdne Humberttel. Mivel ez a viselkedés illene a korábban bevezetett „nimfácska” kategóriába, az olvasó hajlamos arra a következtetésre jutni, hogy Lolita nem gondolja komolyan az erőszak vádját. Így erősíti egymást a narrátor explicit tézise és lopva beszúrt kommentárja.

Humbert narrációjában nem csak a nyílt és a burkolt dehumanizáló eljárások között kell különbséget tennünk. Nick Haslam pszichológus modellje szerint a dehumanizációnak két jól elkülönülő típusa létezik (noha ezek akár egyidejűleg is jelentkezhetnek): az animalisztikus és a mechanikus. Animalisztikus dehumanizációról akkor beszélhetünk, ha azért állítják egy csoport tagjairól, hogy emberalattiak, mert hiányoznak belőlük azok a tulajdonságok, amelyek csakis az emberi faj sajátjai, mint például az intelligencia, a morális érzék és a civilizáltság. Ekkor

² Uo., 17.

³ Uo., 148.

állatokhoz vagy negatívan értékelt lényekhez (mondjuk démonokhoz) hasonlítják az áldozatokat, és azt sugallják róluk, hogy durvák, irracionálisak, éretlenek, gyerekesek, ösztön által vezéreltek.⁴ Mechanisztikus dehumanizációról akkor beszélhetünk, ha olyan tulajdonságok hiányát állítják, amelyek nem kizárólag az emberekre jellemzőek, de amelyeket hajlamosak vagyunk az emberi természet alapvető hozzátartozóinak tartani, például az érzelmi fogékonyságot, a mások felé tanúsított melegséget, kognitív rugalmasságot és mélységet. Ekkor az áldozatokat a gépekhez hasonlóként mutatják be: olyan létezőkként, akik hidegek, érzéketlenek, merevek, passzívak és felszínesek.⁵

A *Lolita*-ban a dehumanizáció mindkét változatával találkozhatunk. Nézzük, hogyan használja őket Humbert, és hogyan próbálja a segítségükkel meggyőzni az olvasót a gyerekmolesztálás elfogadhatóságáról.

ANIMALISZTIKUS DEHUMANIZÁCIÓ

Amennyiben az embert az állatoktól megkülönböztető tulajdonságok közé valóban a kifinomultság, az érettség és a gyerekes impulzusok fölötti uralom tartoznak, akkor a gyerekek fokozottan ki vannak téve az animalisztikus dehumanizáció veszélyének. Nem feltétlenül az extrém megnyilvánulásainak, inkább az enyhébb esetének: a lekezelésnek, a nem egyenértékű emberként való ábrázolásnak. Haslam szerint ugyanis akkor is végbemehet a dehumanizáció, ha expliciten nem hasonlítják állatokhoz a másikat, de azt állítják róla, hogy kisebb mértékben jellemzőek rá azok a tulajdonságok, melyek megkülönböztetnek minket az állatoktól.⁶ Emiatt kell figyelni arra, hogy Humbert gyakran civilizálatlannak, primitívnek festi le *Lolitát*. Kiemeli például, hogy nem szeret fürödni: „Ámbátor rajongok részegítő, barna illatáért, úgy vélem, olykor azért haját kéne mosnia.”⁷ A kislány gyermeki lelkesedése az édességekért és a popkultúráért visszamaradottságnak tűnik a felnőtt Humbert „highbrow” értékrendszerében: „Szellemileg visszataszítóan sablonos kislánynak találtam. Édeskés dzsesszimpró, népi tánc, ragacsos vegyi fagy, musicalek, mozimagazinok és így tovább – ezek álltak slágerlistája élén. [...] Ha valami kávéház cégtábláján az áll: jéghideg italok, automatikusan izgalomba jött, bár minden ital mindenütt jéghideg volt.”⁸

Ezek a megjegyzések önmagukban nem lennének elegendőek a kislány dehumanizálásához, ám megágyaznak ahhoz, hogy *Lolitát* erkölcstelennek láttathassa az elbeszélés. Humbert egy ponton ezt írja: „Most szembe kell néznie azon viszatetsző feladattal, hogy számot adjak a *Lolita* erkölceiben bekövetkezett, hatá-

⁴ Nick HASLAM, „Dehumanization: An Integrative Review”, *Personality and Social Psychology Review* 10, 3. sz. (2006): 252–264, 257–258.

⁵ Uo.

⁶ Uo., 262.

⁷ NABOKOV, *Lolita*, 47.

⁸ Uo., 154.

rozott hanyatlásról.”⁹ A figyelmetlen olvasó könnyen elfogadhatja, hogy Lolita romlott, hiszen Humbert eddigre már hozzászoktatta ahhoz a gondolathoz, hogy a kislány képtelen kontrollálni az impulzusait.

De mit is takar ez az állítólagos erkölcsi hanyatlás? „Heti apanázsa, melyet azzal a feltétellel kapott, hogy eleget tesz alapvető kötelességeinek, huszonegy centre rúgott a beardsleyi korszak kezdetén – és egy dollár ötre ment föl a végén.”¹⁰ Humbert állítása szerint tehát Lolita prostituálta magát: „Ismervén saját lány ajka varázsát és hatalmát, egy különleges ölelés tarifáját – egyetlen iskolaév alatt! – három, sőt négy dolcsira emelte.”¹¹ Az elbeszélő feslettségnek értelmezi Lolita viselkedését, noha sejteni lehet a leírásból, hogy a kislánytól meg van tagadva a teste fölötti szabad rendelkezés joga: Humbert a lány „alapvető kötelességeinek” nevezi szexuális érintkezéseiket. Tudjuk, hogy korábban már megerősöskolta a lányt, és az elbeszélő egy eufemizmusa azt sugallja, a fizikai erő használatától később sem riadt vissza:

Lo azonban nem volt könnyű eset. Igen fásultan szolgálta meg napi három centjét – vagy három ötcentesét –, és roppant kíméletlen tárgyalófélnek bizonyult, valahányszor módjában állt megtagadni tőlem bizonyos megsemmisítő, különös, lassú, paradicsomi kéjekeket, melyek nélkül néhány napnál tovább nem létezhettem, s melyeket a szerelmi bágyadtság természetéből következően erőszakkal meg nem szerezhettem.¹²

Mi az a „szerelmi bágyadtság”, amire Humbert utal? Az eufemisztikus megfogalmazás azt sejteti, hogy az elbeszélő gyengéd érzelmeit takarja, miközben lehet, valójában arról van szó, hogy Humbert akkor volt kénytelen pénzzel rávenni Lolitát, hogy használja „lány ajka varázsát”, amikor két orgazmus között petyhüdt volt, és ezért nem volt képes erőszakkal megszerezni a célját. A regény egy másik pontján Humbert éppen egy olyan jelenetet idéz fel, amiben az ernyedtség az aktus utáni kielégültségérzetet jelenti, amit hamar eltöröl a következő erekció: „miután eltöltekeztem vele – ragyogó, örült erőfeszítések után, miket azúrkek sávós ernyedtség követett”, azután „egyszerre csak ironikus és rettenetes módon újra duzzadt a vágy – »Ó, ne«, sóhajtott föl Lolita az égre, és a következő pillanatban a gyöngédség és az azúr... szilánkokra tört minden.”¹³ De ha Humbert esetleg mégis érzelmi, nem fizikai bágyadtságra céloz a „szerelmi bágyadtság” kifejezéssel, akkor is manipulatív ez a szövegrész, hiszen a narrátor csak indirekt módon ismeri el, hogy Lolitának nem mindig volt lehetősége megtagadnia a férfi vágyainak kielégítését. Lolita akkor kért több pénzt, amikor „módjában állt” megtagadnia

⁹ Uo., 192.

¹⁰ Uo., 192–193.

¹¹ Uo., 193.

¹² Uo.

¹³ Uo., 300.

tőle a „paradicsomi kéjeket”, ami azt jelenti, hogy nem mindig állt módjában visszautasítani a férfit.

Humbert elismeri, elképzelhető, hogy a lány azért gyűjtötte a pénzt, mert el akart szökni: „leginkább nem attól tartottam, hogy tönkretesz, hanem, hogy eleendő készpénzt halmoz fel, és elszökik.”¹⁴ Ez a beismerés azonban csak a gondolatmenet végén hangzik el, amikorra Humbert már hozzászoktatta az olvasót ahhoz az elképzeléshez, hogy Lolita feslett erkölcsű, vagyis amikorra már viszonylag nagy kognitív erőfeszítésbe kerül az első benyomást felülírni.

MECHANISZTIKUS DEHUMANIZÁCIÓ

A fentebb elemzett szövegrészekben nemcsak az animalisztikus, hanem a mechanikus dehumanizáció jegyei is megfigyelhetőek. Lolita viselkedése gépiesnek tűnik, amikor Humbert azt állítja, a lány „automatikusan” jött lázba: „Ha valami kávéház cégtábláján az állt: jéghideg italok, automatikusan izgalomba jött, bár minden ital mindenütt jéghideg volt.”¹⁵ Az pedig, hogy „igen fásultan”¹⁶ elégitette ki a férfi szexuális vágyait, azt a látszatot kelti, mintha érzelmek nélkül cselekedne.

Az ábrázolás manipulatív módját jól mutatja, hogy noha Humbert saját magát is hasonlítja gépekhez, ezt más hangnemben teszi, mint amikor Lolita mechanisztikus viselkedéséről beszél: „Ó, nyájas olvasó! Ne neved, míg elképzelsz engem a kék kárpadjára vonva, amint harsányan tíz- és huszonöt centeseket meg nagy ezüstdollárokat vetek ki magamból, mint valami zengő, csörgő és tökéletesen tébolyult bőségszaru, kincset okádó masina”.¹⁷ Ez a hasonlat komikus, és éppen ezért azt sugallja, hogy Humbertre nem illik a gépiesség szerepe, és hogy legmélyebb érzéseivel feszültségben áll, hogy fizetni kénytelen Lolitának. A masinával való összehasonlítás tehát éppen Humbert mechanisztikusságának megcáfolását hivatott véghez vinni. Sőt, ezt a stratégiát még hatásosabbá teszi, hogy a narrátor felszólítja az olvasót, hogy ne neveden rajta, ezzel pedig úgy konstruálja meg a befogadót, mintha maga is mulatságosnak találná azt a szituációt, hogy Humbertnek pénzt kell adnia a kislánynak a szexuális érintkezésükért cserébe.¹⁸

A kislány mechanisztikus dehumanizálása jóval a fent idézett részek előtt megkezdődik. Mint Leland de la Durantaye értelmezése rámutat, Humbert eredetileg azzal igazolja a pedofil vágyait önmaga előtt, hogy ezek csupán privát képzelgések, melyeket nem próbál valóra váltani, s melyeknek így semmi követ-

¹⁴ Uo., 194.

¹⁵ Uo., 154.

¹⁶ Uo., 193.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Az olvasó megszólításáról és cinkosként való megkonstruálásáról lásd: Lisa ZUNSHINE, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel* (Columbus: The Ohio State University Press, 2006), 106.

kezményük nincsen Lolitára nézve.¹⁹ Ennek ellenére nem tudja tartani magát ahhoz, hogy csak a távolból imádja a kislányt; fokozatosan egyre több fizikai kapcsolatot keres Lolitával. Megismerkedésük után nem sokkal úgy segít a kislánynak kiszedni egy porszemét a szeméből, hogy kinyalja a nyelve hegyével. Ezt rendkívül intenzíven éli meg: „Egész lényem mintha egyetlen szívdobbanás lett volna.”²⁰ Ezzel azonban nem sokáig elégszik meg, és a regény első részének végére már Lolita megerőszkolását is elmerészkedik.

Hogy történhet meg ez? De la Durantaye szerint legtisztábban a 13. fejezetben figyelhető meg, hogyan jut el Humbert az önkéntelen fantáziálgatásból a megbocsáthatatlan tettekig.²¹ A lány ekkor egyedül marad a férfival, és a kereveten pihenve Humbert ölébe teszi a lábát, aki addig dörzsöli hozzá magát, amíg orgazmusa lesz. Lolita ezt nem veszi észre (legalábbis a narrátor állítása szerint), ezért Humbert egyenesen szűziesnek nevezi az incidenst: „Szeretném, ha művelt olvasóim részt vennének az eseményben, melyet visszajátszani készülök; szeretném, ha [...] meggyőződnenek róla, milyen szűzies az egész aszúédes jelenet”.²² Ennek az állítólagos ártalmatlanságának a képzetét tovább erősíti, hogy Humbert színházi nyelvet imitálva ábrázolja az esemény kezdetét. A már idézett mondatban „jelenetként” hivatkozik rá, aztán a következő bekezdésben expliciten is drámai instrukciókat utánoz:

Főszereplő: Hümmögő Humbert. Idő: júniusi vasárnap reggel. Színhely: napfényes nappali. Kellékek: ómódi, keresztcsíkos kerevet, képeslapok, lemezjátszó, mexikói mütyürkék (a néhai Mr. Harold E. Haze – isten áldja meg a jó embert – Vera Cruz-i nászútján nemzette kedvesemet, sziesztaidőben, egy kékre pingált szobában, és az emléktárgyak, köztük Dolores, szanaszét hevertek a lakásban).²³

Humbert a színházi allegóriával olyan értelmezési keretet nyújt, amelyben a frottórizmus valós következményekkel nem járó játéknak tűnik. Maga Lolita pusztá kellék ebben a játékban: Humbert a mexikói emléktárgyak közé sorolja őt.

Az emléktárggyal való azonosításon felül még hangsúlyosabban is megvalósul a lány dehumanizációja. Mivel Humbert azt állítja, Lolita nem értette, mit csinál a férfi, Humbert szétválasztja a lány személyét és a rávetített fantáziaképet: „Amit oly örülten magamévá tettem, nem ő volt, hanem saját teremtményem, egy másik, képzelet szülte Lolita – talán valóságosabb is Lolitánál, őt részben fedő és

¹⁹ Leland DE LA DURANTAYE, *Style Is Matter: The Moral Art of Vladimir Nabokov* (Ithaca: Cornell University Press, 2007), 94.

²⁰ NABOKOV, *Lolita*, 47.

²¹ DE LA DURANTAYE, *Style Is Matter*, 94.

²² NABOKOV, *Lolita*, 61.

²³ Uo.

tartalmazó, kettőnk közt lebegő, akarattalan, tudattalan, önálló élet nélküli.”²⁴ Humbert számára tehát a lány dehumanizált gépként létezik. Mint de la Durantaye rámutat, ebből a felfogásból egyenes út vezet Humbert későbbi, egyértelműbben káros tetteihez, mivel ezen a ponton Humbert megtanulja figyelmen kívül hagyni a lány érzelmeit és akarát.²⁵

Nabokov egy intertextuális utalás elhelyezésével jelzi, hogy Humbertnek nincs igaza, amikor a fenti incidens ártalmatlansága mellett érvel. Lolita, miközben Humbert ölében van a lába, „gyönyörű, közönséges, édes-piros almát”²⁶ rágcsál. Az alma természetesen a bibliai Tudás Fájának gyümölcsére utal. Pontosabban szólva nem csak arra; Hetényi Zsuzsa szerint ez egy többféle asszociációt megnyitó toposz, aminek az utalási hálójába a Bűnbeesésen felül a „termékenység és férfiasság”,²⁷ sőt, még a római mitológia is beletartozik, amennyiben az alma Diana istennő egyik attribútuma.²⁸ Mégis a bibliai utalás a lehangsúlyosabb, hiszen ez a legexplicitebb: a regény eredeti szövegében nem „édes-piros” az alma, mint a fordításban, hanem édeni („Eden-red apple”). A tiltott gyümölcsre való allúzió önellentmondást teremt Humbert eszme-futtatásában. A narrátor csábítóként próbálja feltüntetni Lolitát, de az allúzió azt is előrevetíti, hogy az incidens után a lányt nem sokáig fogja védeni a gyermeki naivitása. Míg Humbert azt állítja, „[a] gyermek nem tudott semmiről”,²⁹ Lolita már a tudás szimbólumát rágcsálja. Nabokov ekként érzékelteti, milyen ingatag talajon áll Humbert öngazolása.

ÖSSZEGZÉS

Mint láttuk, Humbert összetett retorikai eljárásokkal igyekszik manipulálni minket: keveri a dehumanizáció nyílt és burkolt, illetve animalisztikus és mechanisztikus formáit, és a cinkosaként konstruálja meg az olvasót, amikor kiszólásokat intéz hozzá. Ezeknek az eljárásoknak a kritikus értelmezésével kialakíthatunk egy olyan nézőpontot, amely ugyan érzékeny az elkövető szemszögére, de különbözik az övétől. Az elkövetői nézőpontú narráció ekképpen nem az elkövetővel való azonosulásra, csak az ő érveinek megismerésére és megértésére szólítja fel a befogadót.

²⁴ Uo., 66.

²⁵ DE LA DURANTAYE, *Style Is Matter*, 71.

²⁶ NABOKOV, *Lolita*, 61.

²⁷ Uo., 629.

²⁸ HETÉNYI ZSUZSA, *Nabokov regényösvényein* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2015), 636.

²⁹ NABOKOV, *Lolita*, 66.

FARKAS ÁKOS

Csolovek bádogból

Radikális dehumanizáció és a Gépnarancs című regény

„Hát ez jó hülye cím. Ki a fene hallott már olyat, hogy gépnarancs.”¹ Ezekkel a szavakkal ad hangot meghökkenésének a „kis Alex”, Anthony Burgess legismerőbb regényének narrátor-hőse. Teszi ezt, miután a feldúlásra ítelt ház urának özszeveretését, a háziasszony megerőszkolását felfüggeszti, miután egy, az író-ál-dozat, F. Alexander nevét viselő kéziratcsomót a kezébe kapott. A posztmodern módra a kézirattal azonos címet viselő, népszerű Burgess-regénynek meg az abból készült kultfilmnek hála, aligha akad olvasó, aki az ifjú narrátor gúnyos szmekálásával-röhögésével adna hangot értetlenségének. Ugyan ki ne tudná, mi az a *gépnarancs*? De vajon ennek a dolgozatnak a címe is számíthat arra az általános megértésre, ami Burgess regényének vagy az azt metaleptikusan tükröző, regénybeli kéziratnak ismertsége révén kijár? Mert – lássuk be – a *csolovek bádogból* legalább olyan „jó hülye cím”, mint a *Gépnarancs*. Alex fiatalokú tettestársainak szlengjében a *gloopy* hülyét jelent, csakúgy, mint a *naccat* nevű tolvajnyelvet megihlető, átadó nyelvben az, hogy *глюпи́й* (glúpij). Aki egykor a kötelező orosz nyelvoktatás részeseként egy fokkal tovább jutott a *товари́шеский* típusú osztálytermi fordulatoknál, a *glúpij* és a *naccat* szavak láttán már fel is kapta a fejét, hiszen ráértett, hogy a címbeli *csolovek* is egy orosz szó alapján dekódolható. A megérzés helyes: a *csolovek* a *naccat* nyelv magyar fordításában az „ember” jelentésű *человек* (cselovek) torzított alakja. Ezen írás címe kevésbé „hülyén” így hangzana tehát: ember bádogból, esetleg bádogember. Ennek már több értelme volna.

Még akkor is, ha nem az *Óz, a nagy varázsló* című meseregény – és a belőle készült klasszikus hollywoodi film (*The Wizard of Oz*, 1939) – rozsdásodó, egy ponton szív alakú zsebórával megajándékozott hősről vagy annak valamilyen kései leszármazottjáról van szó. Azért a zsebóra-szív egy lépéssel mégiscsak közelebb visz minket mondandóm lényegéhez. Ehhez viszont az olvasónak fel kell idéznie a *Gépnarancs* eredeti, angol címét: *A Clockwork Orange*. A címbeli *clockwork* ugyanis óraművet jelent – azt az óraművet, amely a 17. századtól kezdve egyre inkább kiszorítja az olyan hagyományos kozmológiai és antropológiai metaforákat, mint az ács gyaluja vagy a fazekas korongja.² Az állatokban René Descartes már nem is

¹ Anthony BURGESS, *Gépnarancs*, ford. Gy. HORVÁTH László (Budapest: Helikon Kiadó, 2016), 28.

² Vö. James J. SHEEHAN, „Seven-Introduction”, in *The Boundaries of Humanity: Humans, Animals, Machines*, eds. James J. SHEEHAN and Morton SOSNA, 135–141 (Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1991), 135.

látott mást, mint húsból és vérből alkotott gépezetet, és még az emberi test ösztönműködéseit is előszeretettel hasonlította automatákhoz. Egy helyen Blaise Pascal ennél is továbbment: „Mert ne ismerjük félre önmagunkat: épp annyira vagyunk automata, szellem” – figyelmeztette felebarátait az amúgy mélyen hívó matematikus a vallásgyakorlás gépiesen rutinszerű elemeinek fontosságára.³ *Embergép* című értekezésében az orvos-filozófus Julien Offray de La Mettrie ha lehet, még egyértelműbben fogalmazott: „Az emberi test olyan Gépezet, amely saját magát húzza fel”.⁴

Az ember és a gép közötti átmenet képzetének történeti példáit hosszasan lehetne még sorolni. Kitérhetnénk Kempelen Farkas „A Török” névre keresztelt, 1780-as évekbeli sakkozógépére, hogy aztán a félmúlt és a jelen olyan ikonikus kultfiguráinak számbavételével folytassuk, mint mondjuk Fritz Lang *Embergépe* (!) a *Metropolis* című filmjében (1927), Arnold Schwarzenegger *Terminátora* (1984–2015) vagy az egyre szofisztikáltabb kiborgok az *Úrszekerektől* (1966–) a *Robotzsarun* (1987) át a *Szárnyas fejedálszig* (1982, 2017). Ezek a kreatúrák *unheimlich*-érzetet keltő felemáságukkal lehetnek emberalattiak vagy emberfelettek, esetleg emberentúliak: szubhumánus, szuperhumánus vagy épp transzhumánus lények. Egyvalami azonban közös bennük: nem emberek, vagy nem úgy emberek. Embervoltuk egészét vagy annak egy részét kivonták vagy kihagyták belőlük – bizonyos értelemben *dehumanizálták* őket. Embernek gépek, gépnek emberek: organikus mechanizmusok vagy mechanikus organizmusok – afféle *gép-narancsok*.

Ezzel vissza is kanyarodhatnánk Anthony Burgess bádogcsolovekjához, de egy újabb kitérőre itt is szükség lesz még. Meglehet ugyanis, hogy a véltnél kevesebb okunk volt a magabiztosságra, amikor a drámai iróniát felismerve fölényesen elmosolyodtunk Alex értetlenségéből adódó gúnyos szemekálásán. Mi, felkészült olvasók már ott, az író-áldozat házában sejtettük, hogy az Alex keze ügyébe eső gépirat – és a bennfoglaló regény – címében megjelenő gép-narancs nem lehet más, mint a mi okostojás – *smart Alec* – narrátorunk maga. A kicsiny Alex lesz az, aki néhány röpké fejezet után a regényben Ludovico-eljárásnak nevezett averzív magatartásterápia eredményeként esendő – mi több, bűnös, mi még több, bűnöző – emberállatból ártalmatlan, deviáns viselkedésre képtelen embergéppé: gép-narancsra degradáltatik. Dehumanizálódik. Nem pusztán az őt megítélők szemében, mintegy perceptuálisan, hanem valójában, ontologikus értelemben is.

³ Blaise PASCAL, *Gondolatok*, ford. Pődör László (Szeged: Szukits Könyvkiadó, 1996), 70. Ezúton köszönöm meg Timár Andreának, hogy felhívta figyelmem Pascal-idézetem valós jelentőségére – arra, hogy a francia gondolkodó itt a performativitás elsőbbségére helyezi a hangsúlyt a kognitív belátással szemben. A rutin – a szertartásos és érzelemvezérelt imádkozás rutinja – a maga automatizmusával Pascalnál tehát pozitívumként jelenik meg, ami különös módon nem idegen a 17–18. század nem éppen vallásos ihletésű, mechanisztikus emberképétől.

⁴ Idézi MEZEI Tamás, „Az embergép”, *Nagyerdei Almanach – Bölcséleti Évkönyv* 2, 1. sz. (2011): 22–35, 32.

Csakhogy itt szembetaláljuk magunkat egy nem éppen jelentéktelen elméleti nehézséggel: ahhoz, hogy belássuk, valaki, akárki, mondjuk, a mi „kicsiny Alexünk” megfosztható legyen emberi mivoltától, ahhoz, hogy dehumanizálható legyen, előbb rendelkeznie kell azzal, amittől megfoszthatják: az emberi létezés lényegi ismérveivel – valamiféle humánnummal. Ahogy a téma jeles kutatója, Nick Haslam fogalmaz: „a dehumanizáció elméletileg adekvát definíciója szükségessé teszi annak tisztázását, mi értendő az emberi, a humán fogalmán.”⁵ Sajnálatos, teszi hozzá Haslam, hogy a dehumanizációt elszenvedő alanytól megtagadott minőség meghatározásával „a legtöbb elméleti megközelítés mindeddig adós maradt”.⁶ Haslam professzor nem száll vitába azokkal a radikális posztmodern-poszthumán-gondolkodókkal, akik szerint az emberi lényeg nemcsak, hogy megfoghatatlan, hanem egyszerűen nincs. „Fajok nem léteznek. És ez az emberekre is vonatkozik” – bocsátja előre *Straw Dogs* [Szalmakutyák] című,⁷ az emberi lényeg fogalmához is kapcsolható haladás illúziójával leszámolni hivatott könyvének bevezetőjében John Gray. Valamivel lejjebb Gray a lehető legegységertelműbben fogalmaz: „»Emberiség« nincs. Csak emberek vannak” – jelenti ki.⁸

Hogy valójában létezik-e univerzális emberi lényeg, azt Gray virtuális vitapartnere, Nick Haslam – talán az esszencializmus bélyegétől tartva – nem vizsgálja. Ugyanakkor a humánnum lényegi mivoltára vonatkozó *közvélekedés* széles körű vizsgálatából kinyert adatok közlésével mégiscsak arra enged következtetni, hogy a humánnum feltételezésében, ha nem is valami végső, transzcendens igazságot, de egyfajta közhasznú *jót* ragadhatunk meg. Wallace Stevens szavaival az emberi lényeg olyasmi lehet Haslam olvasatában, mint amilyen az amerikai filozófus-költőnek a költészet: afféle magasabb fikció – *supreme fiction*.⁹ Voltaire után szabadon: olyasmi, ami ha nem lenne, fel kéne találni.¹⁰

De miben is áll az ausztrál pszichológus által elvégzett, tudományos igényű felmérés válaszadói szerint az emberi lényeg? Mindenekelőtt abban, hogy az ember *ember* és nem valami más – nem állat és nem gép. Ami a megkérdezettek vélekedése szerint az állati létől az embert elválasztja, az az ember egyedisége. Az angolul *human uniqueness*nek, emberi unikalitásnak nevezett tulajdonságok olyan

⁵ „[...] a theoretically adequate concept of dehumanization requires a clear understanding of ‘humanness’ – the quality that is denied to others when they are dehumanized – and that most theoretical approaches have failed to specify one.” Nick HASLAM, „Dehumanization: An Integrative Review”, *Personality and Social Psychology Review* 10, 3. sz. (2006): 252–264, 252. Itt és alább az idegen nyelvű idézetek a szerző fordításában olvashatók, ahol a fordító neve nem szerepel.

⁶ Uo.

⁷ „Species do not exist. This applies equally to humans.” John GRAY, *Straw Dogs* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2002, 2007), 3.

⁸ „‘Humanity’ does not exist. There are only humans.” Uo., 12.

⁹ „Poetry is the supreme fiction, madame.” Wallace STEVENS, „A High-Toned Old Christian Woman”, in *The Collected Poems of Wallace Stevens*, 59 (New York: Alfred A. Knopf, 1971), 59.

¹⁰ Ha Isten nem lenne, fel kéne találni. „Si Dieu n’existait pas, il faudrait l’inventer.” VOLTAIRE, „Épître à l’auteur du livre des *Trois imposteurs*”, in *Poésies de Voltaire*, tome troisième, 53–56 (Paris: P. Didot, 1823), 54.

központi fontosságú, *magkategoróriák*, melyek ugyan más élőlényekben – leginkább a magasabb rendű állatokban – is fellelhetők, de nem olyan arányban, nem olyan mérvű funkcionális dominanciával, mint bennünk, emberekben. Haslam példája erre a *kíváncsiság*, amely tulajdonság ugyan más élőlényekben is megvan, de semmiképp sem olyan mértékben és – főleg – nem olyan eredménnyel, mint az emberben. Ahogy azt az angol közmondásból tudjuk, a kíváncsiság megölte a macskát – *curiosity killed the cat* –, minket, embereket azonban levitt a kvarkok és a Higgs-bozonok szubatomi világába, felröpített a Holdra és – legalábbis mechanikus helyetteseink révén – a naprendszeren is túlra. Érdeemes lehet megjegyezni, hogy a *human uniqueness* összetevőiként a kíváncsiság kulcsfontosságúnak ítélt kritériuma mellett a Haslam-interjú alanyai még a kulturáltság, a kifinomultság, az erkölcsi érzék, a ráció, a logika és az érettség kritériumait említik.¹¹

Témánk szempontjából azonban a *human uniqueness* meghatározóinál fontosabbak az emberi természet, a *human nature* sokat vitatott képzetéhez a felmérésben vizsgált közvélekedéshez tapadó kvalitások. A Haslam-interjú válaszadói által az emberi természethez kapcsolt minőségek tételes felsorolása előtt ezek két általános jellemzőjét érdemes kiemelni. Az egyik, hogy az ember egyediségéhez, a *human uniqueness*-hez társított relatív és gyakran kultúraspecifikus tulajdonságokkal szemben az emberi természet összetevői *abszolút* értékkel bírnak: meglétük konstitutív, hiányuk nullifikáló. Az, akitől az ember egyediségét alkotó tulajdonságokat megtagadják, esetleg csak *részleges* dehumanizáció, egyfajta *infra*-humanizáció elszenvedője lesz.¹² Ezzel szemben az emberi természet, a *human nature* meghatározóinak tekintett kvalitások megvonása teljes megfosztással, *abszolút* dehumanizációval jár.¹³ A másik lényegi eltérés a két kategória között, hogy míg az emberi unikáliák megtagadása *animalisztikus*, addig az emberi természet összetevőinek elvétele *mechanisztikus* dehumanizációnak mutatkozik Haslam válaszadói szerint.¹⁴

De mik is volnának az emberi természet ezen *esszenciális*, az embert a géptől abszolút értelemben elválasztó Haslam-féle sajátságok? Megint csak felsorolás-szerűen, ezek a következők: az érzelmi fogékonyság, a személyi kapcsolatok magas hőfoka, a kognitív nyitottság, az egyéni cselekvőképesség és a mélység. E tulajdonságok hiánya vagy önellentétbe fordulása – az érzelmi inercia, a kapcsolatbeli hidegség, a gondolkodás merevsége, a passzív felcserélhetőség és a felszínesség – mechanisztikus dehumanizációt, azaz az ember géppé degradálását jelenti.¹⁵ Az eredmény: gépnarancs, avagy *csolovek bádogból*. A dehumanizálás

¹¹ „cognitive sophistication, culture, refinement, socialization, and internalized moral sensibility.” HASLAM, „Dehumanization...”, 256.

¹² Vö. Nick HASLAM, „What Is Dehumanization?”, in *Humanness and Dehumanization*, eds. Paul G. BAIN, Jeroen VAES and Jacques Philippe LEYENS, 34–48 (New York and London: Routledge, 2014), 36.

¹³ Vö. uo., 38–39.

¹⁴ Vö. HASLAM, „Dehumanization...”, 262.

¹⁵ Vö. uo., 257.

ezen formája a modern klinikai gyakorlat egyik legkárosabb, legembertelenebb jellemzője lehet. Thomas Szasz, az antipszichiátria egyik, magyar származású megalapítója a mechanisztikus dehumanizációhoz vezető történelmi folyamatot így vázolta fel:

Míg a primitív ember a tárgyakat személyesíti meg, a modern ember a személyeket „tárgyasítja”. A *mechanomorfizmus*nak nevezhető jelenség ebben áll: a modern ember úgy tekint az emberre, mint valami gépezetre. Így, aki az embert akarja tanulmányozni, darabjaira kell szétszednie [az emberi] gépet, meg kell ismernie alkatrészeit és működését, hogy viselkedését előre látni és irányítani tudja, mint ezt bármely más gép esetében teheti.¹⁶

Nos, a mi kis Alexünkkel pontosan ez történik. A kezelésével megbízott két tudós kikutatta, mi vezérli, mi hajtja bűnöző hajlamú páciensüket: tudják, hogyan szedjék szét az „elromlott” gépezetet, és miként rakják össze újra oly módon, hogy az megjósolhatóan és hibátlanul – a társadalom elvárásainak megfelelően – működjön tovább. Hogy az agresszív viselkedést erős pszichoszomatikus tünetekkel – fizikai rosszulléttel – tartósan gátolni képes kondicionálás alanyukat éppen alanyiságától (szabad akaratótól és – nem mellesleg – esztétikai érzékétől, azaz a zeneélmény képességétől) is megfosztja, ezzel egyfajta érzelmi inerciót váltva ki belőle, az számukra teljesen irreleváns. „Minket nem érdekel a kiváltó ok, a magasabb etika” – reagál dr. Brodsky a géppé degradált Alex megjavulását demonstrálni hivatott, groteszk színjáték ellen tiltakozó börtönlelkész indulatos szavaira. A kísérletvezető haszonelvű magyarázata egyértelmű: „Minket csakis a bűnözés visszaszorítása érdekel...”¹⁷ A vitában mindenki megfélemledik az eljárás tárgyiasított alanyáról, a bűnöző hajlamából és cselekvőképes emberségéből egyszerre kikúrált Alexről. Kivéve a vita tárgyát magát, aki a jelek szerint a Haslam-féle humánumnak legalább egy részét, a kognitív rugalmasságot a dehumanizáló agymosás ellenére sem veszítette el.

– Én, én, én. Én senkit sem érdeklek? Hogy jövök én ebbe az egészbe? Valami állatnak néznek, kutyának? [...] Én csak amolyan gépnarancs legyek?¹⁸

Alex mindig is kényes volt a „közönséges” bűnözőktől való különállására. Amikor a Belügyminiszter az akkor még csak tervezett pszicho-kísérletet, a Ludo-

¹⁶ „Whereas primitive man personifies things, modern man ‘thingifies’ persons. We call this *mechanomorphism*: modern man tries to understand man as if ‘it’ were a machine. Thus, the student of man must take apart this machine and understand its parts and functions, so that he may predict and control its behaviour as he would that of any other machine.” Thomas Szasz, *Ideology and Insanity: Essays on the Psychiatric Dehumanization of Man* (Syracuse, N. Y.: Syracuse University Press, 1970, 1991), 200–201.

¹⁷ BURGESS, *Gépnarancs*, 137.

¹⁸ Uo.

vico-eljárást előkészítő börtönlátogatása során a 6655321-es számú fogvatartottat, azaz Alexet is az átlagbűnözők visszataszító csürhéjéhez sorolta, a vérig sértett narrátor-hős így fakadt ki: „Én nem vagyok sem átlagbűnöző, sem visszataszító. Lehet, hogy ezek itt visszataszítók, de én nem”. (102) Már hogy is lehetne őt, Nagy Sándor névrokonát (Alexander DeLarge-ot) egy napon említeni a börtön „bűzös grjárnüj állatkertjének” lakóival, akik cammogás közben visszataszító „majomként himbálják ruhájukat”-karjaikat? És valóban, a tisztálkodás, a divat és a zenei ízlés dolgaiban fölöttébb igényes, történetét imponáló kifejezőerővel előadó Alex nem az a tucatbűnöző, akire a bestializáló – tehát az emberi unikalitást megtagadó – dehumanizáció kategóriái ráillenenek. Ám ha állattá nem is, jól működő gépezetté annál inkább átváltoztatható. Noha a híres pavlovi kísérletre öntudatlanul tett utalás találó párhuzam, Alex jól sejtí: a vele kísérletező pszichológusok és megbízóik őt szó szerint kutyába *se* veszik. Nem, a számára kijelölt szint az állatnál is lejjebb van: Alexnek – Thomas Szasz szavaival – *mechanomorf* organizmussá, azaz gépnarancssá kell változnia.¹⁹

Csakhogy Alex – és vele az olvasó – a 21., záró fejezetben ráébred: a mechanizáló terápia nemcsak káros, hanem fölösleges is volt. Alex nem a Ludovico-eljárás nyomán vált gépnarancssá – vagy bádogcsolovekké –, hanem bizonyos értelemben már a drasztikus averzív terápia előtt is az volt. A börtönből kiengedett, immár mindenből, még a kigyógyításból is kigyógyított, a felnőttkorba belépő Alex így tekint vissza múltban levő ifjúságára:

[...] a fiatalság bizonyos értelemben csak olyan, mintha állat volnál. Nem, nem is annyira állat, inkább ilyen málenkij játék, amit az utcán árulnak, kicsi csolovek bádogból, belül egy rugóval, kívül egy felhúzóval, grrrrrrrrrr felhúzzák, az meg igyol, jár, Ó testvéreim. De csak egyenes vonalban tud igyolni, és bang, nekimegy a dolgoknak, bangbang, és nem tehet róla. Fiatalnak lenni anyyi, hogy egy ilyen málenkij gép az ember.²⁰

Tehát mindenféle manipulatív beavatkozás nélkül is gépemberek-embergépek lennének? Valahogy úgy, ahogy azt Descartes, Pascal és LaMettrie modern követői elképzelik? Börtönben vagy szabadlábbon, odabent a pszichiátrián vagy idekint az egészségesek között, mimagunk is, mint megannyi bádogcsolovek igyolnánk-

¹⁹ A géppé és állattá degradáló dehumanizáció közti átmenetre már Pavlov híres kutyakísérlete is legalább metaforikus példával szolgál (a kutya csengőszóval előidézett nyáleválasztása egyfajta gépi/gépies reakció), de a kutyagép képzete a szépirodalomban és a populáris kultúrában gyakran visszatérő ikon, Ray Bradbury *mechanical hound*jától a *Macskafogó* című rajzfilm végén feltűnő, macskaevő gépkutyáig. A kétféle – a mechnizáló és brutalizáló – dehumanizáció talán nem is áll olyan távol egymástól, mint azt többen adótnak tekintik, pl. Rebecca C. HETEY and Jennifer L. EBERHARDT, „Cops and Criminals: The Interplay of Mechanistic and Animalistic Dehumanization in the Criminal Justice System”, in *Humanness and Dehumanization*, eds. Paul G. BAIN, Jeroen VAES, and Jacques-Philippe LEYENS, 147–166 (New York and London: Routledge, 2014), 147–166.

²⁰ BURGESS, *Gépnarancs*, 205–206.

járkálnánk gépiesen föl-alá? Ez bizony elég lehangoló következtetés volna. De szerencsére nem erről van szó. A *Gépnarancs* című regény nem azt mondja, hogy az ember létállapota mindenképp, mintegy automatikusan gépi létállapot lenne – valamiféle *condition mécanique*. Nem, ha a belátásnak, az empátiának és az emberi melegségnek híjával volt is, a kis Alex, még gépiesen deviáns ifjúkorában is teli volt életerővel és kreativitással, a *szép* egy fajtája iránti fogékonysággal. És ami a legfontosabb: mindvégig benne szunnyadt a változás, a fejlődés, a gépezetből emberré válás lehetősége. A bádogcsolovek egy ponton önmagát húzta fel, majd arra indult meg, amerre ő akart.

DARIDA VERONIKA

A dehumanizáció színpadai

A színház elsősorban emberábrázolás. Legalábbis ezt állítja egyik legismertebb definíciója, melyet a 18. században August Wilhelm Iffland adott (aki maga is színész, színházintendáns és drámaíró volt), és amelyet a nézők többsége ma is elfogad. Többnyire egyetértés van abban is, hogy a színház feladata az ember felmutatása az emberek előtt, ezért minden olyan dramaturgia vagy rendezés, amely az ember a színpadról való eltávolítására vagy ember mivoltának megkérdőjelezésére tesz kísérletet, számos vitát vált ki, mivel a színház másfajta értelmezését követeli.

A dehumanizáció színpada jelentheti egyrészt az ember olyan távollétét, mely sem hiányérzetet nem kelt, sem rossz érzést nem okoz. Ilyenek a pre- vagy poszt-humán színterek,¹ vagyis egyrészt azok a természeti színpadok, amelyek már Lascaux barlangrajzain is megjelennek, és melyeket (Bataille nyomán²) egyfajta összszínpadként értelmezhetünk, másrészt pedig azok az újító színházi kísérletek, melyek android- vagy robotszínházakban gondolkoznak, vagy az ember fénnel vagy tárgyakkal való helyettesítésében (ezek az utópiák már Maeterlincknél, Edward Gordon Craignél, Adolphe Appiánál és a Bauhaus színházában is megjelennek). Szintén lehetőségként értelmezik az emberi forma más formákká való átalakulását azok a kísérletek, melyek az állattá vagy a bábbá válás színtereit ábrázolják (Arisztophanész *Madarakjától* kezdve Nagy József *Hollók* című performanszáig vagy a *Mnémosyne* című új előadásáig, melynek utolsó képéből már eltűnik az ember, csak a bábok és békák színpada marad).³

Minket most azonban a dehumanizációnak nem a végeredménye (az ember végleges távolléte), hanem „elembertelenítő” folyamata érdekel, melyben még megőződik az emberi forma, de már lerombolva vagy roncsolt állapotban jelenik meg előttünk a színen.

Maurice Blanchot azt írja: „az ember lerombolhatatlan, és ez azt jelenti, hogy az ember lerombolásának nincs határa”.⁴ Nála ez a belátás elsősorban Auschwitz tapasztalatához kötődik. Pontosabban egy olyan Auschwitz-tapasztalathoz, me-

¹ Erről lásd korábbi tanulmányunkat: DARIDA Veronika, „Poszt-humán színterek”, *Helikon* 64, 4. sz. (2018): 496–505.

² Georges BATAILLE, *La peinture préhistorique: Lascaux ou la naissance de l'art* (Geneve: Skira, 1955).

³ DARIDA Veronika, *Békák báb- és halálszínpadai*, hozzáférés: 2019.05.18, <https://balkon.art/home/bekak-bab-es-halalszinpadaai/>.

⁴ Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969), 200. Sajtó fordítás: D. V.

lyet Jeles András a *Füzetek*ben így ragad meg: „Auschwitz mindig is volt, és most már nem múlik el”.⁵

Az ember végtelen lerombolhatóságának problémája, valamint ennek hiteles ábrázolása nagy kihívást jelent a színház számára. Hogyan jeleníthetik meg az emberek a már nem emberit, de még nem teljesen embertelent? Az „*Ember ez?*” (Primo Levi főművének címében megfogalmazott) kérdése számos színpadi alak kapcsán felvethető, mint ahogy a muzulmán alakjára – aki Agamben *Auschwitz*-könyvében az ember és a nem ember közötti határfigura⁶ – szintén számos színházi példát találhatunk. Vagy legalábbis könnyen felfedezhetünk, bármilyen történeti korban olyan színpadi alakokat, akik már elindultak a muzulmáná válás irányába.

A DEHUMANIZÁCIÓ ALAKZATAI

A dehumanizációnak mint „muzulmáná válásnak” különböző alakzataival találkozhatunk a színháztörténetben, melyek elsősorban abban térnek el egymástól, hogy visszafordítható vagy visszafordíthatatlan folyamatot jeleznek. Szophoklész *Philoktetész* című drámájának előtörténete szerint a hőst társai egy kígyómárást után magára hagyják Lémnosz szigetén (részint Odüsszeusz tanácsára, másrészt mert már nem bírják tovább hallgatni a siránkozását), azonban mivel Héraklész nála levő íja nélkül nem vehető be Trója, ezért kénytelenek visszamenni érte. Philoktetészt a darab elején a teljes elembertelenedés és a radikális magány állapotában pillantjuk meg, amikor már nem csupán fizikai állapotától szenved („lába húsfaló ragálytól gennyezett”⁷), de az éhségtől és az egyedüllétől is. Ebben a szélsőséges szenvedésben nincs semmi tragikus nagyság vagy hősiesség, sőt semmi emberi sem. Philoktetész létezése vegetatívvá válik, az egykori hős minden méltóságtól megfosztva úgy nyüszít, mint egy állat:

Én nyomorult kutya
Tizedik éve itt halódom éhesen
Etetve szüntelen maró seb üsztökömet.⁸

Szophoklész darabjában azonban Philoktetész végül mégis csatlakozik a többiekhez, hogy előbb meggyógyítsák, majd beteljesítse a sorsát. Példája tehát azt igazolja, hogy az elembertelenedés folyamata nem visszafordíthatatlan, lehetséges belőle a visszatérés.

⁵ JELES András, *Füzetek* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2007), 10.

⁶ Giorgio AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz* (Torino: Bollati Boringhieri, 1998), 50.

⁷ SOPHOKLÉS, „Philoktetész”, ford. JÁNOSY István, in SOPHOKLÉS, *Összes drámái*, 79–133 (Budapest: Franklin Könyvkiadó, 1950), 81.

⁸ Uo., 91.

Ahogy Agamben könyvének utolsó fejezetében a túlélő muzulmánok kapnak szót, akik már ki tudják mondani, hogy egykor „muzulmán voltam”,⁹ ugyanígy Philoktetész is elmondhatná, története végére érve, hogy „nyomorult kutya voltam”.

Fontos kiemelnünk, hogy Philoktetész csupán a szerencsétlen körülmények miatt, élete egy meghatározott szakaszában válik kirekesztetté, ennyiben szemben áll Calderón *Az élet álom* című darabjának főszereplőjével, akiben a dehumanizáció egy másik alakzatára ismerhetünk. Segismondót ugyanis ártatlanul, egy jószág miatt (mely szerint egy „emberforma rémség”, a „század ember-viperája” jön a világra benne¹⁰) születésétől kezdve elzárva, egy sziklabarlangban leláncolva tartják. Azonban, habár nevelőjén kívül nem ismer más embert, az emberi érzések nem vesznek ki teljesen belőle, ahogy ezt a Rosaurával való első találkozása igazolja, akit így szólít meg:

[...] ne vess meg
Látván ember-szörnyetegnek
Kit vad álmok látogatnak:
Ember vagyok állatoknak
És vadállat embereknek¹¹

Calderón darabjában Segismondo újabb kísérlet alanya lesz: egy napra felszabadítják, hogy próbára tegyék, uralkodóként vajon felszínre törnek-e lappangó ösztönei. Majd miután ezt igazolva látják, újra tömlöcbe vetik, azt állítva, hogy a nap történéseit csupán álmolta. Segismondo a kegyetlen játék során egyrészt magára ismer („Most megtudtam, ki vagyok: Ember s állat keveréke”¹²), másrészt újabb kiszabadítása után végképp elbizonytalanodik. Egész pontosan az álom és a valóság közötti különbségtétel képességét veszíti el.

Hisz egy álom volt tanítóm,
S most szorongok, s egyre félek
Hátha arra ébredek, hogy
Újra a börtön-fenéken
Rothadok.¹³

⁹ AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, 155–160.

¹⁰ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, „Az élet álom”, ford. JÉKELY Zoltán, in *Klasszikus spanyol drámák*, vál. BENYHE János, ford. BERCZELI A. Károly, GÁSPÁR Endre, JÉKELY Zoltán és KOSZTOLÁNYI Dezső, 139–253 (Budapest: Magyar Helikon, 1967), 162.

¹¹ Uo., 148

¹² Uo., 191.

¹³ Uo., 252.

Segismondo végső felismerése az lesz, hogy valójában (tudati szinten) nincs kilépés a rémálomból, és a normális élet talán szintén csak álom. Vagyis hasonló tapasztalatot fogalmaz meg, mint Primo Levi a *Fegyvernnyugvás* legvégén:

Ez egy álom az álomban; részleteit tekintve változatos, de a lényege ugyanaz. Asztalnál ülök a családommal, vagy a barátaimmal, vagy a munkában, vagy egy zöld réten vagyok, szóval békés, kényelmes környezetben. Feszültségnek, bajnak semmi jele, mégis gyötör valami homályos és mélységes aggodalom, a fenyegetettség határozott érzése. És ahogy folytatódik az álom, lassacskán vagy hirtelen, mindig másképp, csakugyan minden összeomlik és széthull körülöttem, a díszlet, a falak, a személyek, s egyre intenzívebben és pontosabban körvonalazódik az aggodalom. Aztán bekövetkezik a káosz: szürkén örvénylő semmi közepében vagyok egymagam, és lám, tudom, mit jelent ez, és azt is tudom, hogy mindig is tudtam: újra a lágerben vagyok, és a láger kivételével semmi sem igaz. A többi: a család, a virágos rét, az otthon röpke pihenő volt, érzécsalódás, álom. A betétálmoknak, a békeálmoknak vége, és a keretálmokban, amely kíméletlenül folytatódik, most meghallok egy jól ismert hangot; egyetlen szót mond, nem parancsolóan, sőt inkább röviden és halkán. A hajnali auschwitz-i parancs az, egy rettegve várt idegen szó: felkelni, „wstawac”.¹⁴

Harmadik példaként Büchner *Woyzeck*-jét említhetjük, ahol az emberkísérletet már tudományos céllal végzik, egy véletlenül kiválasztott egyénen, egy kisémbereken, akiben zavaros elméjén és tév képzetekén kívül nincs semmi érdekes. Woyzecket a Doktor így mutatja be a többieknek: „Nézzék: ez az ember negyed éve nem eszik mást, mint borsót; figyeljék meg a hatást, nézzék csak milyen bicegő pulzus! És a szeme!”¹⁵

Majd a legmegalázóbb cselekvésekre kényszeríti a nyilvánosság előtt: „Woyzeck, nem kell megint pisálni? Menjen csak oda félre, próbálja meg!”¹⁶ Woyzeck ezekben a „vívisekciókban” ugyanolyan (vagy még rosszabb) státuszba kerül, mint korábban egy demonstrátori ló, akit a kikiáltó így jellemzett: „valódi állat-ember – miközben ízig-vérig barom, *une bête*”.¹⁷

Woyzeck állapotában (egyre erősebb „aberrációját” leszámítva) nincs semmi változás, a darab során ugyanaz a túlhajszolt, kimerült véglény áll előttünk. Az ő állapota hasonlít a leginkább ahhoz a leíráshoz, melyet Levi a muzulmánokról ad:

¹⁴ Primo LEVI, *Ember ez? – Fegyvernnyugvás*, ford. MAGYARÓSI Gizella (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2014), 490.

¹⁵ Georg BÜCHNER, „Woyzeck”, Thurzó Gábor fordítását átdolg., bőv., a versbetéteket ford. HALASI Zoltán, in Georg BÜCHNER, *Összes művei*, szerk., utószó és jegyz. HALASI Zoltán, KOSZTOLÁNYI Dezső, KOVÁCS István, LATOR László, PAULINYI Zoltán, RÓNAY György és THURZÓ Gábor, 105–175 (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 112.

¹⁶ Uo., 116.

¹⁷ Uo., 111.

ők, az állandóan megújuló és mindig ugyanazon nem-emberek névtelen tömege, amely némán menetel és robotol, amelyből már kihunytt az isteni szikra, s amely már túlságosan kiüresedett ahhoz, hogy igazán szenvedjen. Nem is tudom, élőnek nevezzem-e ezeket a nyomorultakat; nem is tudom, halálnak nevezzem-e a halálukat, amelytől már nem is félnek, mert olyan kimerültek, hogy föl se fogják.¹⁸

Negyedik példánk – immár Auschwitz után – Beckett teljes dramaturgiája, ahol minden darabban megjelenik az „elembertelenítés” valamilyen formája. A katasztrófa állapota itt meghaladhatatlan és túlléphetetlen, a szereplők teljes identitásukat elvesztik, testükből csak fragmentumok maradnak, gondolkodásuk előbb delirál, majd lassan megszűnik. Már a *Godot-ra várva* Luckyjában is felfedezhetjük a muzulmánvá válás folyamatát, aki első megjelenésekor még gondolkodik (még ha mindenki más számára érthetetlen módon is, de filozófál), másodszor azonban már nem gondolkodik és nem beszél. Egy következő fokozatot mutatva, *A játszma vége* valamennyi szereplője csak túlél, vegetál: tolószékbe kényszerítve (Hamm), kukákba zárva (Nell, Negg) vagy távozásra képtelenül. Clov szavai pedig mintha egy „muzulmán” szavai lennének (ha a muzulmán nem lenne néma): „Annyira görnyedt vagyok, hogy ha a szemem kinyitom, csak a két lábam látom, s a két lábam között egy kevés feketés port. Kialudt a föld, gondolom, holott fényben sohasem láttam.” Majd kicsit később hozzáteszi: „Mikor összeesem, sírni fogok örömben.”¹⁹

Adorno a darabról írt tanulmánya a szereplők romállapotát hangsúlyozza, mely egy katasztrófa utáni, túlélő világ teljes szétesését tükrözi:

A 2. vh. után minden rom – még a feltámadt kultúra is – anélkül, hogy ezt tudná magáról; az emberiség olyan események után vegetál csúszva-mászva tovább, amelyeket a túlélők se élhetnek túl, romhalmazon, aminek még a szétverettség tudata sem adatik meg.²⁰

A játszma vége szereplői olyan lények, akik a saját halálukat álmodják, egy természet nélküli tájban, egy bunkerban vagy „menedékben” meghúzódva, ahol egyetlen vágyuk egy végleg halott világ. Hiszen, ahogy Hamm kimondja: „ideje, hogy vége legyen”.

¹⁸ LEVI, *Ember ez? – Fegyvernyugvás*, 117.

¹⁹ Samuel BECKETT, „A játszma vége”, ford. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, in Samuel BECKETT, *Összes drámái*, ford. BART István, FELDMÁR Terézia, KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, MIHÁLYI Gábor, OSZTOVITS Levente, ROMHÁNYI Török Gábor, SZENCZEL László és TANDORI Dezső, 103–151 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1998), 149.

²⁰ Theodor Wiesengrund ADORNO, „Kísérlet »A játszma vége« megértésére”, ford. TANDORI Dezső, in *A dráma művészete ma*, szerk. UNGVÁRI Tamás, 326–360 (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1974), 331.

Beckett-nél a dehumanizáció legradikálisabb formáját mégsem a drámákban, hanem *Az elveszejtő* című elbeszélésben találhatjuk (melynek eredeti címe – *Dé-peupleur* – inkább „elnéptelenítőt” jelent). A helyszín itt egy hatalmas, lélegző henger, ahonnan a szereplők hiába próbálnak kimászni a falnak támasztott létrák segítségével. Nincs kijárat. Ebben a klausztrófó térben az emberek utolsó csoportja (összesen 200 fő) található, akiket Beckett négy kategóriába sorol: 1. szakadatlanul jövők-menők; 2. akik olykor-olykor megállnak; 3. akik, hacsak el nem kergetik őket, sosem hagyják el egyszer elfoglalt helyüket; 4. akik nem keresnek: a nemkeresők.

Ezek közül a legérdekesebb az utolsó kategória, melynek tagjai a falnak támaszkodva ülnek, olyan pózban, amely „valaha Dantét is ritka, fakó mosolyai egyikére ihlette”.²¹ Vagyis a melankolikusok jellegzetes pózát veszik fel. Ezekre a nemkeresőkre vagy „legyőzöttekre” akár rá is lehet taposni, hiszen semmire sem reagálnak. Lényeges továbbá, hogy egyedül ők rejtik el az arcukat (teljesen elszemélytelenednek). A hengerben az egyetlen tájékozódási pontot egy legyőzött nő alakja jelenti. Ő az egyetlen, akiről részletesebb leírást kapunk:

Ez a nő fölhúzott lábbal, a falnak dőlve ül. Bal kezével a jobb lábszárát, jobb kezével a bal alkarját fogja. Rőt haja, melyet a világítás kifakít, a földig lóg, elfedve az arcát, a teste elülső felét, sőt még a lábaközét is. Ő Észak.²²

A Beckett által leírt reménytelen kitörési kísérletek és teljes feladások során, végig egy ősrégi szintéren vagyunk (melyet hasonlítottak már az anyaméhhez, de krematóriumhoz is), ahol állandóan újrakezdődik ez a végállapot. Érdemes ugyanakkor kiemelni az elképzelt utolsó jelenetet, mely mintha a dehumanizáció végső stációját mutatná, a stagnáció olyan állapotaként, melyben már valóban nincs semmi emberi.

A legutolsó férfi utat tör magának a legelső legyőzött nőhöz. Térden állva félresimítja a nő súlyos hajzatát, és fölemeli a fejét, mely semmi ellenállást sem tanúsít. Miután végigbámulta az így feltakart arcot, a hüvelykujjával megnyomja a szemhéjait, s a két szem simán megnyílik. Tekintetét belemélyeszi ebbe a nyugodt ürességbe, s végén az ő szeme csukódik vissza elsőnek, a nő leeresztett feje pedig visszacsuklik eredeti helyzetébe. Végül, egy megállapíthatatlan időtartam után, ő is megtalálja helyét és testtartását, mire nyomban kihuny a fény, a hőmérséklet pedig nullfok körül állandósul.²³

²¹ Samuel BECKETT, „Az elveszejtő”, ford. TELLÉR Gyula, in Samuel BECKETT, *Előre vaknyugatnak*, ford. BARKÓCZI András, KLIMÓ Ágnes, TAKÁCS Ferenc, TANDORI Dezső, TELLÉR Gyula és TÖRÖK Gábor, vál. BARKÓCZI András, utószó TAKÁCS Ferenc, 218–249 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989), 222.

²² Uo., 245.

²³ Uo., 249.

A DEHUMANIZÁCIÓ SZÍNPADAI

A kortárs színházban számos olyan előadást találhatunk, amelyek a reprezentálhatatlan színpadi megjelenítésére vállalkoznak. Ezek közül most egy világszínházi és egy magyar példát emelünk ki: Romeo Castellucci és Jeles András rendezéseit, melyek egyaránt címükben hordozzák az „Auschwitz” nevet.

A Societas Raffaello Sanzio társulat 1999-ben bemutatott *Genezisek – Az álom színházából* előadásának második felvonása volt az „Auschwitz”: a „Kezdetben” (Lucifert ábrázoló) és a „Káin és Ábel” (Káin alakját központba állító) felvonásai között. Ez a középső elhelyezés mintegy az előadás láthatatlan centrumára vagy vakfoltjára utalt. A társulat vezetője és az előadás rendezője, Romeo Castellucci több nyilatkozatában kitért a számos kérdést felvető (erős érzelmeket és indulatokat kiváltó) névválasztás kérdésére: „Ez a központi rész egy koncentrációs tábor nevét viseli. Iszonyattal választottam a név használatát és a vele való együttélést. Az »Auschwitz« ugyanakkor egy hétköznapi név is. Ebből a névből »táplálkoztam«, hogy felvállaljam az iszonyatát. Auschwitz extrém, ám nem elképzelhetetlen, következménye az emberi Genezisnek.”²⁴

A megjelenítés ugyanakkor került minden direkt ábrázolást. A vakítóan fehér és üres tér letiltott minden látványelemet. A legerősebb hanghatás Artaud *Istenítélellettel végezni* rádiójátékának a bejátszása (melyen Artaud saját, deliráló hangja hallható) és gyermekszírás volt. A kétfajta kiáltás vagy sikoly jelezte a kifejezhetetlen borzalmat. Ezen túl, a makulátlanul tiszta és világos képben, csak gyermekek tűntek fel – hiszen ők voltak az elsők, akiket a gázkamrákba vittek – szinte anyagi jelenésként (ahogy Castellucci megjegyezte: „ennek a színnek epifánia jellege kellett, hogy legyen”²⁵). Auschwitz jelenete egy „nem-helyen” játszódott, mintegy mellőzve az érthető nyelvet (sem Artaud beszéde, sem a gyermekszírás nem volt az), mert ahogy Castellucci hangsúlyozza, a gyermekkor „in-fanzia”, tehát kívül esik a nyelven. Elsősorban a csend (Isten csendjének és kivonulásának) jelenete volt ez, nem a megtörténtek, hanem a következmények felől mutatva fel az eseményeket. A halott gyermekek jelenéseként. Az álomszerű kép szintén Primo Levi szövegében találja az előzményét, abban a jelenetben, melyben az Auschwitzba való érkezésről olvashatunk:

mindez olyan csöndben folyt le, mint egy akváriumban vagy bizonyos álombeli jelenetekben. Valami apokaliptikusabbra számítottunk, nem ilyen közönséges segédhivatali tisztviselőforma népségre. Zavarba ejtett és megbénított bennünket a helyzet.²⁶

²⁴ ROMEO CASTELLUCCI, *Les pelérins de la matière* (Besançon: Les Solitaires Intempestifs 2001), 128. Saját fordítás: D. V.

²⁵ Uo., 130. Saját fordítás: D. V.

²⁶ LEVI, *Ember ez? – Fegyvernyugvás*, 20.

A gyerekek (hat kisgyerek, Romeo Castellucci és Chiara Guidi gyermekei) szerepeltetése továbbá azért lényeges, mert a rendező szerint a gyerekek egyfajta meghatározhatatlan státuszú, köztes lények, akik még mintegy a lét és a nemlét között lebegnek. Levi *Ember ez?* című könyvének is legmegrendítőbb jelenete egy kisfiú, Hurbinek tragikusan rövid élettörténete.

Hurbinek egy semmi volt, a halál fia, Auschwitz fia. Körülbelül háromévesnek látszott, egyikünk sem tudott róla semmit, nem beszélt, és nem volt neve; ezt a furcsa nevet, hogy Hurbinek, mi adtuk neki, talán valamelyik nő, aki így fordította le azokat az artikulálatlan hangokat, melyeket a kicsi olykor-olykor hallatott. Deréktől lefelé béna volt, sorvadt lába csont és bőr, de a szeme félelmetes elevenséggel villogott háromszögletű, megnyúlt arcában, tele kérdéssel, állítással, kitörni vágyással, szabadulhatnékkal a síri némaságból. A szó hiánya, a szóé, amire senki nem tanította meg, a beszélhetnék sürgető szenvedélye égett a tekintetében; vad, mégis emberi volt ez a tekintet, sőt és bölcs és ítélkező, annyi erő és fájdalom sugárzott belőle, hogy egyikünk sem bírta állni.²⁷

Ahogy Castellucci, úgy Jeles András számára is meghatározók a gyermekszereplők. Ezt mutatja, hogy *Senkiföldje* című filmjének legvégén, ahol egy deportálás archív felvételeit látjuk, a kamera kivágása (szeme) a gyermekarcokra közelít. Színházrendezőként azonban, *Auschwitz működik* című előadásában, nem gyermeket szerepeltetett, hanem a Kaposvári Egyetem színészhallgatóival rendezte meg a 2012-es év talán legfelkavaróbb alkotását. A szereplők itt testre simuló, fehér ruhát viseltek, mely az arcukat is elfedte. A teljes uniformizálás vagy elszemélytelenítés egyszerre változtatta őket egy SIMS-játék szereplőivé (a rendezői szándék szerint), ugyanakkor gézbe bugyolált, eleven múmiáknak tűntek. Az első jelenetben szereplő két figura a harisnyamaszkon még egy sötét szemüveget is viselt, botorkálásuk pedig felidézte a vakok hagyományos képi reprezentációit, köztük Brueghel *Vak vezet világtalant* (1568, Capadimonte, Nápoly) című festményét, mely Beckett számára is inspirációt jelentett a *Godot-ra várva* írásakor. Az itt elhangzó legfontosabb szövegek Claude Lanzmann *Soah* című filmjének forgatókönyvéből kerültek át, azonban most a szereplők teljesen neutrális felmondásában vagy ritmikus skandalálásában (zene: Melis László) hangzottak el. Jeles pontosan tudta, hogy az eltávolítás és a szenvtelenség által érheti el a legerősebb hatást. A szereplők gyakran érthetlenné torzuló hangja mintha a tanúságtétel lehetetlenségét fejezte volna ki. Jeles figurái tehát színpadra állították a muzulmánt, vagy legalábbis képesek voltak tanúskodni a nevében. Ezáltal mintegy igazolták azt az Agamben Auschwitz könyvének legvégén megfogalmazott tézist, mely szerint „ami végtelenül lerombolható, az végtelenül túlélhet”.²⁸

²⁷ Uo., 247.

²⁸ AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, 141. Saját fordítás : D. V.

PIKLI NATÁLIA

Átéltető elembertelenedés és totális háború

*A diktatúra támogatóinak anatómiája
Caryl Churchill Valahol (Far Away) című drámájában*

Caryl Churchill (1938–) a kortárs angol dráma és színház meghatározó és máig aktív alakja, művei – a hetvenes évektől kezdve – témájukat tekintve aktuális és általános politikai-társadalmi-gender kérdéseket feszegetnek, ezen intellektuális frissességhez pedig formai sokszínűség és kísérletezőkedv is járul. Churchill világában gyakran keveredik a dokumentarista-verbatim színház szürreális-fantasztikus elemekkel, újszerű szerepsokszorozási megoldásokkal, a dikció széttöredezésével, vagy épp ellenkezőleg, nonszenszig hajló feldúsításával. A *Valahol [Far Away]*, e 2000-ben született rövid paraboladráma sokak szerint a World Trade Center elleni 2001-es terrortámadás utáni világot előlegezi meg a totális háború képével, ahol emberek és állatok válogatás nélkül támadnak egymásra vagy szöveteznek a másik elpusztítására a krokodiloktól a thai hentesekig és lett fogorvosokig, parodisztikusan reprezentálva a dehumanizáció azon formáját, amikor elmosódik a határvonal ember és állat között. Emellett a dráma feltérképezi az ehhez vezető utat: a főszereplő, Joan szemszögéből követjük végig azt a folyamatot, melynek során először gyermekként, a családi körben szembesül a „mások” bebörtönzésével, kínzásával, majd fiatal, szerelmes felnőttként maga is aktív részesévé válik a diktatúra abszurdan esztétizált erőszaktevéseinek, végül a totális háborúban kénytelen definiálni saját pozícióját. Joan karakterén keresztül a néző bepillantást nyer abba, hogyan válhat valaki jószándékú emberként is elkövetővé, majd áldozattá, illetve hogyan mosódik el a határvonal a kettő között. A három szereplő, Joan, nagynénje, Harper és szerelme, Todd kapcsán Churchill a lényegre lecsupaszítva mutatja be a diktatúra támogatóinak anatómiáját, mely a színházi előadás képi és verbális ellenpontozásával, gyermekien abszurd humorával, szürreális groteszkjével egyszerre hat érzelmileg és intellektuálisan a befogadóra. Az elemzett drámai és színházi megoldások a befogadói együttérzést folyamatosan alakítják. Jelen tanulmány e dráma kapcsán vizsgálja a dehumanizáció és az elkövetők nézőpontját, szem előtt tartva a dráma és színház speciális médiumának sajátosságait: erős érzelmi-intellektuális és direkt hatását, ezáltal közvetlenebb politikumát, miközben reflektál az ember–állat viszonyrendszer sajátos transzformációjára a műben. A dehumanizáció ebben a műben nem az ember tárgyiasításában mutatkozik meg, hanem az állatvilággal való összevetésben – ennek egy egészen speciális formáját használja fel Churchill drámájában, a humor és egyfajta abszurd kiegyenlítődéssel által létrehozott totális háború képében, ahol minden és mindenki, ami és aki él és lélegzik, tehát „anima”-val rendelkezik, beletagozódik a háborúba.

Caryl Churchill Magyarországon nem ismeretlen, de recepciója még nem olyan széles körű, mint az kívánatos lenne annak fényében, milyen nagy hatással van a kortárs színházra és drámára a hetvenes évektől kezdve.¹ A *Valahol* című rövid drámát a kortárs angol dráma meghatározó színházában, a Royal Court Theatre Upstairs stúdiójában mutatták be 2000. november 24-én, majd 2001-ben a West Enden, 2002-ben pedig New Yorkban. Mindhárom produkciót Stephen Daldry rendezte, változó színtársulattal, de változatlan sikerrel.²

Ugyan a 2001-es New York-i terrortámadás előtt született a dráma, az angol kritikai közvélekedés szerint szinte prófétikusan megelőlegezte a terrortámadás utáni, totális félelem uralta világot, és így vált rövidege ellenére a 2000-es évek egyik legnagyobb hatású angol drámájává.³ Rabillard szerint a *Valahol* a globális kapitalizmus által felemészített emberiség és világ disztópikus képét rajzolja ki, ahol az ember dehumanizációjáért a kapitalizmus felelős.⁴ Azonban érdemes lefejtetni a drámáról ezt a korhoz és közgazdasági megfontolásokhoz kötött aktualitást, mert maga a drámaszöveg ennél sokkal általánosabb, filozofikusabb érvénynyel mutatja be, mi történik az egyszeri polgárral egy elnyomó, erőszak uralta közegben, az egzisztenciális abszurd és a familiaritás világában, ahol Harper, az egyik szereplő szerint „[a] vadkacsák nem rendes vízi madarak. Rendszeresen nemi erőszakot követnek el, ráadásul szövetkeztek az elefántokkal meg a koreaiakkal. A krokodilok viszont mindig rosszban sántikálnak.”⁵

A dráma erős, egyszerű szerkezetre épül: egyszerre megtartja a brechti epizodikusságot és Joan könnyen követhető felnövekvéstörténetét (mint gyermek, majd fiatal szerelmes, végül a háború részvevője és áldozata), másrészt azonban

¹ Lásd a *Drámák* című gyűjteményes kötetet: Caryl CHURCHILL, *Drámák*, ford. ENYEDI Éva, KÚNOS László, NAGY István, RUTTKAY Zsófia és UPOR László, vál. és szerk. UPOR László és ENYEDI Éva (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007). Churchill több darabját is bemutatták már, ezek közül leg-híresebbek *Az Iglíc [The Skriker]* előadásai Zsótér Sándor rendezésében a Vígyszínház Háziszínpadán 2000-ben, illetve 2014-ben a Katona József Színház és a Bábszínház koprodukciójában, legutóbb pedig a K.V. Társulat tartott ősbemutatót egyik paradigmateremtő drámájából a Trafóban (*Földi mennyország [Cloud Nine]*). Részletesen a Churchill-recepcióról lásd KURDI Mária, „Caryl Churchill 80 éves: Churchill-bemutatók Magyarországon”, *Critikai Lapok* 27, 14. sz. (2018): 14–18.

² A dráma előadástörténetét itt most nincs alkalom elemezni, de összefoglalóan megállapítható, hogy 2000 óta folyamatos népszerűséget élvez az angolszász világban, bár rövidege miatt más művel összehasonva főként amatőr, illetve színészképzési vizsgadarabként is népszerű.

³ Lásd R. Darren GOBERT, *The Theatre of Caryl Churchill* (London: Bloomsbury, 2014), 35; Aleks SIERZ, *Rewriting the Nation: British Theatre Today* (London: Methuen, 2011), 75. Emiatt egyes rendezések leegyszerűsítő, sematikus megoldásokhoz folyamodnak, pl. a 2004-es dublini előadásban a guantánamói foglyokat idéző narancssárga overallban érkeztek az elítéltek.

⁴ Sheila RABILLARD, „On Caryl Churchill’s ecological drama: right to poison the wasps?”, in *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, eds. Elaine ASTON and Elin DIAMOND, 88–104 (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 100.

⁵ Caryl CHURCHILL, „Valahol”, ford. ENYEDI Éva, in CHURCHILL, *Drámák*, 315–336, 332. Rabillard szerint a dráma egy poszthumán világot feltételez a terror logikáját bemutató, ahol a mindent elborító erőszak, gyanú és félelem az állatokra is kiterjed, és mindez az elkövetők-részvevők tudatán keresztül látjuk, akik kérdőjelek nélkül fogadják el ezt a világot. Az ő olvasatával némiképp vitatkozom.

fel is lazítja e szigorú szerkezetet egy vizuális némajátékkal, a rabok groteszk-szürreális halálmenetével. Az első felvonásban Joant, a főhősnőt gyermekként ismerjük meg, aki az „ártatlan lánygyermek” toposzának megfelelően jelenik meg. Itt találkozik először azzal a világgal, amely egyszerre otthonos – hiszen nagynénje, Harper házában és udvarában történnek az események –, ugyanakkor idegen és félelmetes. Az első előadáson egy bukolikus vidéki házikó vászonra festett képével szembesültek először a nézők, madárcsicsergés és patakcsobogás hangjait hallották, mielőtt felhúzták a függönyt.⁶ A kezdő párbeszéd szintén az ártatlan hétköznapiság kontextusából indul, ahol a vendég rokongyerekek kényelméről gondoskodik a nagynéni, akinek előzékeny, kedves segítőkészségét emeli ki a drámaszöveg, miközben később ugyanezen segítőkészség meggyőző látszatával terel, csúsztat és értelmez félre azokban a válaszokban, melyeket a kislány szünni nem akaró kérdéseire ad.

A kislány Joan kimászott az ablakon, hallott és látott valamit, a nagynénje viszont mindenre észszerű, „felnőtt” magyarázatot kínál, a gondoskodás – és a békés angol vidéki élet – illúziójával halasztja el az igazság beismerését, amíg csak lehet. Joan biztos abban, hogy emberi sikoltást hallott, de nagynénje végig ellentmond ennek, együttérzően, de határozottan, ragaszkodva ahhoz, hogy „[a] bagoly olyan, mintha ember sikoltana”.⁷ Apránként derül ki – egyszerre a néző/olvasó és Joan számára –, mi is történik valójában. Így avatódik be az egyén a diktatúra világába, ahol az elhallgatások, részigazságok és hazugságok hivatottak arra, hogy elfedjék a válogatás nélküli (tehát indokolatlan) társadalmi erőszakot, azt, hogy a békés angol hátsó kertben embereket (a nagynéni eufemisztikus megfogalmazásában először „vendégeket”, majd „menekülteket”, végül „árulókat”) tartanak fogva és kínoznak meg. Ahogy Darren Gobert megfogalmazza, végül egyfajta „kerülő retorikával” (*evasive rhetoric*)⁸ jutunk el ahhoz a felismeréshez, hogy a kertben a pocsolya, melybe a kislány belelépett, vérből van, nagybátyja embereket terel ütlegekkel a fészker felé, ahol a gyermek Joan véletlenül más gyermekek véres arcát is megpillantja. Harper verbális manipulációja jól követhető: mindig csak kis mértékben tolja el másfelé, írja át a valóságot, minden válasza racionálisnak tűnik, és ebben a milióban a gyermek Joantól egyszerre hangzik természetesen és a nézőknek iszonytatóan, ahogy kijelenti: „Segíthetnék a nagybácsinak a fészkerben, gondoskodnék róluk.”⁹

Sokatmondó, hogy Joan szülei nincsenek sehol, ugyan nincs kifejtve, de nagy valószínűséggel ők is e rendszer áldozatai, eltűntek. Nincs kifejtve az sem – és ezzel az általános parabolyszerűség erősödik fel, hogy kik azok az „ők” és „mi”. Nem egyszerű osztálykonfliktusról van szó, a diktatúra lecsupaszodik önnön csontvázszerű valójára – nem is fontos, hogy miért és kiket ejtenek foglyul, kínoz-

⁶ GOBERT, *The Theatre...*, 36.

⁷ CHURCHILL, „Valahol”, 319.

⁸ GOBERT, *The Theatre...*, 32.

⁹ CHURCHILL, „Valahol”, 322.

nak meg és végeznek ki. Ahogy Maria Kronfeldner is hangsúlyozza,¹⁰ ez a szembeállítás egy politizált, indexeszerű emberfogalmon alapul: a „mi, akik itt és most vagyunk, mi vagyunk emberek” csoportmentalitása szembeállítódik a „másikkal”, akikről nemcsak Joannak nincs biztos, első kézből szerzett tudása, hanem nekünk, a nézőknek/olvasóknak sem. A gyermek Joan ebbe a világba nő bele, szocializációját Harper irányítja. Az ezzel a világgal való kollaboráció „természetes”, sőt, kívánatos és idealizált, ahogy Harper kifejti: „Te is részt veszel egy fontos ügyben, amitől majd minden jobb lesz. Büszke lehetsz rá. Amikor felnézel a csillagokra, azt gondolhatod, hogy itt vagyunk mi, a helyünkön, és én azoknak az embereknek az oldalán állok, akik helyre akarják hozni a dolgokat, és a lelked egyesül az éggel.”¹¹

A második felvonásban már a felnőtt, fiatal és szerelmes Joant látjuk, aki barátjával-szerelmével, Todd-dal dolgozik együtt egy szürreálisan extravagáns kalapokat gyártó üzemben, és az egymást követő repetitív jelenetekben a kalapok egyre extravagánsabbá válnak. Bár vázlatos utalásokban felsejlik egy, a tévén koncepciók pereket közvetítő, korrump rendszer, amellyel Todd tésék-lássék néha szembeszállni látszik, hiszen ígéri, hogy beszél újságíró barátjával, említi, hogy emiatt elveszítheti munkáját, de mindig kiderül, hogy ezt a politikai felelősséget felülírja a mindennapiság: hol ebédelnek a szerelmesek, hol arról beszélnek, állatos vagy absztrakt kalapot készítsenek-e, s hogy milyen szépek a kalapra tett gyöngyök.

Joan őszinte művészi ambíciója, a kettőjük között kibontakozó szerelem pozitív üzenete sem képes elfedni annak a borzalmát, hogy mi történik körülöttük, és hogy ők ketten mennyire közömbösek mások szenvedése iránt. Churchill ritkán állít színpadra művészeket: egy soha be nem mutatott, nagyon korai drámán kívül (*Portrait of the Artist*, 1961) ez az egyetlen darabja, ahol művész a főhős.¹² Véleményem szerint azonban nem Joan művész vagy igyekvő iparos volta a lényeges, hanem hogy maga a művészet milyen hatékonyan tud nyugtató gyógyszerré, egyfajta szedatívvá válni, elkendőzve a valóságot. Joan és Todd számára a mindennapok részévé vált mások halála, mely egy erőteljes néma képben jelenik meg később, ahogy az elítéltek e kalapokban masíroznak a halálba. A metaforának van nemzeti relevanciája, hiszen jól ismert az ascoti derbyre is jellemző furcsa angol kalapdivat, azonban Churchill messzebbre megy: egyszerre triviálisan giccsesek és fel nem vállalt cinizmusukban elborzasztóak nemcsak a vizuális jelek, hanem kettejük párbeszédei is. Mint lassanként kiderül, a kalapokat a kivégzésre szánt elítélteknek készítik. Szerelem és esztétikum abszurd összefonódásában tapasztaljuk meg, hogyan fogadja el Joan részben tudatosan a másokkal szembeni erő-

¹⁰ Lásd „social perspectivity”: Maria KRONFELDNER, *What's Left of Human Nature? A Post-Essentialist, Pluralist, and Interactive Account of a Contested Concept* (Cambridge: MIT Press, 2018), 31.

¹¹ Uo., 323.

¹² Gobert ennél is tovább megy, és egyfajta *Künstlerromán*ként jellemzi ezt a jelenetet (GOBERT, *The Theatre...*, 33.), ezzel vitakoznék.

szakot, miközben az esztétikai preferenciák felülírják az embertársakkal kapcsolatos együttérzést: a kalapok elégetése a „hullákkal” nem sokkoló tényként, hanem az élet mulandóságának metaforájaként értelmeződik, egyfajta *l’art pour l’art* keretben, Todd megfogalmazásában: „Létrehozol valami szépet, és az eltűnik, nekem ez nagyon tetszik”.¹³

A harmadik felvonásban már az áldozattá váló Joant látjuk, aki a totális háborúból menekül ismét a nagynénje, Harper háza és a szerelme, Todd által jelzett „otthonosságba”, illetve annak illuzorikus voltába.¹⁴ Todd és Harper dialógusában a totális háború egyszerre komikus és komikumában tragikus képét látjuk, ahol különös szövetségre lépnek emberek és állatok, marokkóiak és hangyák, a venezuelaiak a szúnyogokkal, a thai hentesek és a lett fogorvosok a disznókkal. A rasszizmus tipikus narratív elemei is felidéződnek – az egyén talán még nem elutasítandó („Azért van néhány normális macska is”), de a faj igen (a macskák „büdösek, karmolnak” és már gyerekeket is ölnek), és egy nemzetközi összeesküvés rémképe is megjelenik („A fogorvosok összeköttetésben vannak a nemzetközi fogászhalózáttal, ráadásul lojálisak a Dar es-Salaam-i fogorvosokkal”¹⁵). Itt nincs menekvés, és ahogy Joan zárja monológját, sosem tudhatjuk, mikor borít el minket a hideg víz: „De nem tudtam, kinek az oldalán áll a folyó [...], de tudtam, hogy csak így juthatok ide, szóval beletettem az egyik lábamat a vízbe. Nagyon hideg volt, de semmi több. Amikor belelépsz, még nem tudod, mi fog történni. A víz mindenestre körbeveszi a bokádat.”¹⁶ Hideglelés a zárómondat, és egyben nagyon hatásos: nemcsak nyitva hagyja az akciót, Joan sorsát, hanem aktívan inspirálja a nézőt, hogy gondolkodjon el a színházi élményen: egy ilyen dráma vagy színházi előadás után nem lehet intellektuálisan és érzelmileg érintetlenül távozni.

A három karakter felvázolja számunkra az elkövető három alakját. Harper, a nagynéni fizikailag nem vesz részt a dehumanizáló agresszióban, de a csoportidentitás szimbólumává válik, ő az ideológia megtestesítője, terjesztője. Todd, a férfi szereplő maga is gyilkossá válik, az ő megszólalásain keresztül látjuk a szenzitivitás fokozatos elvesztését, a másik, az áldozat iránti közöny kialakulását. Sajat fizikai fáradtsága, a rá tett hatás válik fontossá. Ez egyben azt jelenti, hogy Todd saját önjellemző elbeszélése kapcsán látjuk, hogy az ego, az én előtérbe helyezése hogyan járul hozzá a dehumanizációhoz, miként válik örömszerző szexuális aktussá a gyilkolás: „Marhát és gyerekeket lőttem Etiópiában. Egy vegeyes osztag spanyolt, programozót és kutyát gázosítottam el. Seregélyeket téptem

¹³ CHURCHILL, „Valahol”, 328.

¹⁴ Kritzer jóval pozitívabb olvasatát adja a drámának és főként Joan karakterének: szerinte a harmadik felvonásban épp Todd iránt érzett szerelme a darab pozitív üzenete („it argues against defeatism”). Lásd Amelia Howe KRITZER, *Political Theatre in Post-Thatcher Britain: New Writing 1995–2005* (Houndmills: Palgrave-Macmillan, 2008), 81–84.

¹⁵ CHURCHILL, „Valahol”, 330.

¹⁶ Uo., 335. Ez a Daldry által rendezett első előadásban még hangsúlyosabb lett azáltal, hogy a jambikus utolsó félmondat után („in any case”), hirtelen lezuhant az első felvonás előtti függöny (GOBERT, *The Theatre...*, 37).

szét pusztá kézzel. Szerettem pusztá kézzel csinálni, amikor a kezem jó véres és tollas lett, teljesen beindultam, jobb volt, mint a szex [...]. Voltak unalmas munkáim. Dolgoztam a vágóhídon, disznókat és zenészeket öltem, de mire ott vége lesz a napnak, majd leszakad a hátad, és ha becsukod a szemed, nem látsz mást, mint a lábuknál fellógatott akasztott embereket”.¹⁷ Joan ezzel szemben a néző/olvasó számára leginkább követhető azonosulást kínálja. Ugyan a második felvonásban szerelmével együtt kollaboránssá válik – kétségeit feloldva a kalapkészítés művészi tevékenységében –, és az utolsó nagymonológiájában van utalás arra, hogy ő is elkövetővé vált, sőt, hangsúlyosan ártatlanokat gyilkolt, Churchill drámaíróként mégis úgy irányítja a befogadói együttérzést, hogy Joant szimpatikusabbá teszi, az ő története az „átélhető elembertelenedés”. Hármójuk közül ő a leginkább individualizált, hiszen három életszakaszát követjük, a lánygyermek és az üldözött áldozat toposza is hozzá kötődik – és ő fejezi be a drámát.

A dráma nyelvezete egyszerre könnyen érthető és – épp magától értetődő volta miatt – történelemfilozófiailag sokatmondó: így haladunk a diktatúra felé, tanúból elkövetővé, cinkossá, majd áldozattá válva, ilyen nevetnivaló egyértelműséggel, mindennapi szavainkkal és tetteinkkel. Bár Sierz hangsúlyozza, hogy mennyire hétköznapien brit a dikció és a környezet, azaz az egyszerű brit polgár ilyen magától értetődően fogadja el a haláltáborokat idéző tényeket („ordinary Brits accept horror”¹⁸), ennél általánosabb érvényű a mű hatása. Churchill hatásosan játszik a közönséggel: egyrészt felébreszti együttérzésüket Joannal, a főhősnővel kapcsolatban, akit először gyereklánycént, majd szerelmes, naivan álmódzó fiatal lányként, végül pedig áldozatként látunk – közben azonban a szavak által felidézett világ és Joan vidám közönye az elítéltekkel szemben más azonosulási lehetőségeket is felmutat. A magától értetődő dikciót ellenpontoszza a néma halálménet erős vizualitása és a dikció komikumai.

A totális háború rajzában¹⁹ elmosódik az emberek és állatok közötti határvonal – de nem úgy, ahogy tradicionálisan szokott, egy abszolút vagy relatív antropocentrizmus vagy antropomorfizmus szerint, és nem is a kortárs posztdramatikus performansz-jellegű színház kontextusában.²⁰ Azaz nem a középpontba állított, idealizált, intellektussal felruházott „Ember” bestiális ellenpontjaként jelennek meg az állatok (abszolút antropocentrizmus) vagy bestializált egyes embercsoportok állnak szembe kiemelt csoportokkal (például protestáns angolszász férfiak, relatív antropocentrizmus). Nem is az antropomorfizmus hagyományos képeit látjuk, azaz az állatmese emberi tulajdonságokkal felruházott alakjait, melyben az

¹⁷ CHURCHILL, „Valahol”, 333.

¹⁸ SIERZ, *Rewriting the Nation...*, 76.

¹⁹ Dan Rebellato Hobbes háború-ideájához hasonlítja a művet. Lásd DAN REBELLATO, „From the State of the Nation to Globalization: Shifting Political Agendas in Contemporary British Playwriting”, in *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, eds. Nadine HOLDSWORTH and Mary LUCKHURST, 245–262 (Malden: Blackwell, 2008), 258.

²⁰ Lásd DERES Kornélia, „Cselekvő növények, állati ágensek – és kortárs színrevitelek”, *Műút* 63, 4. sz. (2018): 40–45.

állat vagy állatszerű lény az „emberi” egyes, kiválasztott vonásait jeleníti meg.²¹ Churchill egyéni módon illusztrálja a totális háborút: nem az embert „süllyeszti le” az állatok, a bestiális szintjére (ahogy azt a középkori „létezők nagy láncolata” eszméből örököltük), és nem is az állati „nemes ártatlanságot” ünnepli, mint Montaigne némely esszéjében, hanem egy olyan egalitáriánus világot hoz létre, ahol az állatok süllyednek le a mi szintünkre – az ember maga a bestiális, a cél és ok nélkül öldöklő, összevissza szövetkező és háborúzó „lény”. Nem a karnevál vidám egyenlőségszűzje valósul meg, hiába egyfajta karneváli, hierarchiafelforgató komikum köntösében jelenik meg. A groteszk és abszurd világában járunk, ahol a nézői képzeletben a potenciális nevetés együtt és egyszerre létezik a hideg-lélős borzalommal, hiszen míg a szereplőknek ez a „valóság”, azaz színészileg hitelesen közvetítik a félelmet ettől a világtól, a dikció komikuma is hat a nézőre, nem kitörölve egyben a dehumanizáció keserű tanulságait.²² A Joan alakjával átélhetővé tett és általa végül megfogalmazott és megmutatott reflexió az egyetlen lehetőség a dehumanizáció és önkényuralom ellen. A dráma átélhető mikrotörténelmet villant fel lecsupaszítva – van lokális (brit) színezet, de minden könnyen transzponálható: bármely hátsó udvarban, a civilizáltnak mondott világban bárhol megtörténhet mindez.

²¹ E három kategória megkülönböztetéséhez lásd Bruce BOEHRER, *Shakespeare Among the Animals: Nature and Society in the Drama of Early Modern England* (New York: Palgrave-Macmillan, 2002), 1–40.

²² Sierz kiemeli, hogy ezekben a felidézett képekben egyszerre jelenik meg a hétköznapi (darázs-támadás), a főbiás félelem (veszélyes pillangók) és a szokatlan (őzek támadják meg a bevásárlóközpontban vásárló embereket). SIERZ, *Rewriting the Nation...*, 76.

SZÉKELYHIDI E. JOHANNA

A felismerhetőségig eltorzulva

De- és rehumanizáció Sarah Kane Szétbombázva című drámájában

Sarah Kane-t a kilencvenes évek brit színházának fenegyerekeként tartják számon. Alkotásai amennyire innovatívak, annyira notóriusak. A *Szétbombázva* – eredeti címén: *Blasted* – az első drámája volt. Tizenöt vázlat készült belőle, mire végleges formáját elérte.¹ Bár a brit sajtó öncélú szennynék látta (a színházkritikus Tinker szalagcímében „this disgusting feast of filth”, „a mocskok eme undorító fesztiválja”-ként hivatkozott rá),² egy fiatal, mindössze huszonhárom éves szerző nagyon is tudatosan megszerkesztett művéről beszélünk, melynek népszerűsége 1995-ös bemutatója óta töretlen.

Kane-t általában az *in-yer-face* avagy a *bele-a-pofádba* színházi mozgalomhoz szokták kapcsolni. A név sokatmondó: a bele-a-pofádba drámák sokkolóak, kéllelhetetlenek, könyörtelenül szélsőségesek. Sierz, az irányzat egyik kiemelkedő kutatójának megfogalmazásában ezekben a darabokban „[a] stílus mocskos, a szereplők tabukról tereferélnek, leveszik a ruháikat, szexelnek, megalázzák egymást, hirtelen várnak erőszakossá”.³

A jól megírt bele-a-pofádba darab célja viszont nem a pusztá polgárpukkasztás. Prichard nyomán a bele-a-pofádba színház eszköz: szike, amellyel felboncolhatjuk a társadalmat, feltárhatjuk mindazt, amit nem akarunk látni.⁴ Sierz szerint a sok kizökkenti a nézőt és a színészt megszokott attitűdjeikből,⁵ újradefiniálja, mit illik és nem illik színpadra vinni.⁶ A nyilvánosan megszegett tabuk cinkossá teszik a közönséget. Ezek a darabok kényelmetlenek, felkavaróak, nem engednek intellektuális távolságot tartani. A *Szétbombázva* esetében a cselekmény pusztá összefoglalása is felkavaró lehet. Ennek bemutatása mentén rögtön feltárhatóak a drámában alkalmazott dehumanizációs eszközök.

Két alak érkezik egy luxushotelszobába az angliai Leeds-ben. Az egyikük Cate, egy huszonegy éves lány, aki naiv és gyerekes: az ujját szopja, és dadogni kezd, ha ideges. Hajlamos az eszméletvesztésre és a görcsös, hisztérikus nevetésre.

¹ Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (London: Faber & Faber, 2000), 92.

² Jack TINKER, „This Disgusting Feast of Filth”, *Daily Mail*, 1995. jan. 19., [n. p].

³ SIERZ, *In-Yer-Face Theatre...*, 13. Itt és alább az idegennyelvű idézetek a szerző fordításában olvashatók, ahol a fordító neve nem szerepel.

⁴ Rebecca PRICHARD, idézi: Ruth LITTLE and Emily McLAUGHLIN, *The Royal Court Theatre Inside-Out* (London: Oberon Books, 2007), 309.

⁵ SIERZ, *In-Yer-Face Theatre...*, 4–5.

⁶ Uo., 5.

Vegetáriánus, mert nem bírja elviselni a szenvedést: Ianét sem, akin annyira meg-esik a szíve, hogy elkíséri a hotelbe.

Ian negyvenöt éves újságíró, aki bár tüdőrákban haldoklik, kitartóan dohányzik és iszik. Rasszista, homofób, igazi szexista macsó. Cate tinédzserkorában még szeretők voltak, most csak barátok, de Ian továbbra is kihasználja hatalmi fölényét. Amikor először Cate elé áll csupaszon, hogy lefeküdjön vele, a lány kineveti. Később azonban sikerül kizsarolnia belőle, hogy kézzel kielégítse, bár Cate már mással jár, és szeretne hú lenni partneréhez. Amikor Cate elájul egy roham közben, Ian rámászik és önkielégít; végül az éjszaka során véresre erőszakolja, másnap reggel pedig csak nevet rajta.

Kapcsolatuk igazi érzelmi hullámvasút: bár van köztük valami játékos kapcsolódás és kölcsönös törődés, Ian végül mindig talál rá módot, hogy manipulálja, megalázza vagy szexuálisan kihasználja Cate-et, aki meggyűlöli ezért. Cate boszszúból az erőszakért orális szexet kezdeményez, de beleharap, amikor Ian bevallja, hogy ölt már embert.

Amíg Cate a fürdőszobába vonul és titkon kimenekül az ablakon, beállít egy névtelen katona. Aston szavaival élve „a hálószobában dülő nemek közti háború [ezen a ponton] epikus hadszíntérré válik”.⁷ Megtudjuk, hogy a hotelszoba falain túl háború dúl. A katona ételt követel, hecceli Iant, majd nőszagot fogva szexet akar, de Cate-nek ekkor már hűlt helye.

Bomba robban: a hotelszoba szétesik, a két férfi eszméletlenül fekszik. Felocsúdva a Katona gyötörni kezdi Iant: először csak szavakkal – a férfi tiltakozása ellenére részletesen leírja neki a büntetteket, amiket a háborúban elkövetett, kislányok megerőszakolásától gyerekek kínzásán keresztül a csonkításig. Érdemes tudni, hogy amiket itt részletez, mind megtörtént esetek, melyeket az 1992–1995 között tartó boszniai háború megrázó leírásaiból vett át a szerző. Ian nem akar hallani a szörnyűségekről, és tagadja, hogy bármiféle hasonlóság lenne közte és a katona között: ő „csak” egy nőt erőszakolt meg. A katona nem ért vele egyet: megerőszakolja Iant, miközben elmeséli neki, az ő kedvesét hogyan becstelenítette meg az ellenség. Az aktus végén megeszi Ian szemeit, és öngyilkos lesz. A megvakított, ronccsá tett Ian a romok között marad, amíg Cate vissza nem tér egy utcán talált csecsemővel, aki a lány karjaiban hal meg. Cate megeteti és megitatja Iant a hulló esőben, és a színpad elsötétül.

A darab eseményeinek meghökkentő kegyetlensége könnyen elterelheti a figyelmet szerkezetének szerepéről. Ez ugyanis az, ami igazán zsigerivé teszi a drámát, és amely a könnyen öncélúnak vagy didaktikusnak tűnő erőszakot tovább árnyalja. A rendező, James Macdonald szerint „Sarah Kane bombát helyez el a *well-made-play* alá”.⁸ Szabotálja a hagyományos forma biztonságát és kirántja a közönséget a néző védett pozíciójából. A közönség átélheti egy olyan háború borzal-

⁷ Elaine ASTON, „Feeling the Loss of Feminism: Sarah Kane’s *Blasted* and an Experiential Genealogy of Contemporary Women’s Playwriting”, *Theatre Journal* 62, 4. sz. (2010): 575–591, 580.

⁸ James MACDONALD, idézi: LITTLE–McLAUGHLIN, *The Royal Court Theatre Inside-Out...*, 304.

mait, melynek során a tömeges nemi erőszakot fegyverként használták.⁹ Erre is utal a tanulmányom címe azzal, hogy a *Szétbombázva* világa a felismerhetőségig eltorzult. Ezen a szerkezeti torzuláson keresztül válik fájdalmasan ismerőssé. Aston szerint a darab „eléri, hogy a néző megtapasztalja [amin Cate épp csak átessett], s ezáltal felismerje a darab által bemutatott dehumanizáló erőszakot.”¹⁰

Magától értetődő, hogy a nemi erőszak miként funkcionál dehumanizációs eszközként; könnyű meglátni azt is, hogyan kapcsolódik össze a lokális a globálissal, Cate személyes tragédiája hogyan válik politikai eseménnyé. Érdemes viszont megvizsgálni, hogy a befogadók milyen dehumanizációs stratégiákat alkalmaznak arra, hogy elviselhetőbbé tegyék a maguk számára a színházi élményt. A darab célja ugyanis, hogy szemtanúvá és így bűnrészesé tegye az egyszerű megfigyelőt. A robbanás utáni jelenetek viszont gyakran álomszerűek lesznek a színpadon, bár Kane szerint ez az esztétikai technika csorbít a darabon.¹¹ Nézőként tehát nagy a kísértés, hogy a víziószerű látványt felhasználjuk arra, hogy növeljük az érzelmi távolságot a darabtól és visszameneküljünk a néző védett pozíciójába, letagadva a szemtanú-szerepet: hiszen nem valós, amit látunk, nem velünk történik; sőt, a szereplőkkel sem történik, mert csak színészek – a színész pedig Stoppard szavaival élve „az ember ellentéte”.¹² A karakterektől megtagadhatjuk az emberségüket azáltal, ha emlékeztetjük magunkat fiktív mivoltukra, és igyekszünk visszahelyezkedni az *ártatlan* néző pozíciójába. Nem jár részvét annak, aki nem létezik, bárhogy problematizálja is ezt a hús-vér színész jelenléte.

Különösen nehéz dolga van a nézőnek egy olyan karakter esetében, mint Ian, aki egyszerre elkövető és áldozat, egy esendően gusztustalan alak. A néző kontrollja viszont csak addig terjed, megtagadja-e tőle a részvétet. Ha nevetünk a rasszista poénjain, az máris cinkossá tesz minket. Ian pedig olyasvalaki, aki a végletekig elmegy, hogy reakciót provokáljon. Ian olyan típuskarakter, akit a színpadon talán ritkábban látunk, az életben viszont talán túlságosan is gyakran. Ha teljes karikatúra lenne, könnyű lenne tartani tőle a távolságot; akkor is, ha szörnyeteg volna. A kopaszodó, rákbeteg, kiöregedett macsó alakja viszont már azelőtt szálnalmat kelt, hogy megbűnhődik Cate megerőszkolásáért, a darab végére pedig „Ian [erőszakos] maskulinitása gyerekes függőséggé zsugorodik, ahogy áldozata túlélővé válik”.¹³

Fontos, hogy Ian nem tér jobb útra vagy jobb belátásra. Végig tagadja a hasonlóságot közte és a boszniai katona között; nem hangzik el bocsánatkérés, beismerés, nincs egy önreflexív pillanat. Megbánás nélkül vezekel. Megbocsátani ezért

⁹ ASTON, „Feeling the Loss of Feminism...”, 582.

¹⁰ Uo.

¹¹ „A rendezők gyakran hiszik azt, hogy a *Szétbombázva* második felvonása metafora, álom vagy lidércnyomás [...] és hogy valami módon így ez a rész absztraktabb az elsónél [...] szerintem az első résznek valósnak kéne lennie, a másodiknak pedig még inkább valóságúnak [...] hogy a végén eltűnjünk, álom volt-e csak az első rész.” SARAH KANE, idézi SIERZ, *In-Yer-Face Theatre...*, 106.

¹² TOM STOPPARD, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (London: Faber & Faber, 2000), 55.

¹³ SIERZ, *In-Yer-Face Theatre...*, 100.

nem lehet neki, de az irgalom kérdésével szembesít a darab. Miután a katona megerőszkolta és megvakította, Ian magára marad a színpadon, a nézők figyelmének egyetlen alanyaként, és önnön emberségével szembesül: elsötétülő jele netsorokban villan fel, ahogy Ian dühödten önkielégít, fojtogatja magát, a szükségét végzi, majd megpróbálja feltakarítani a széket egy újságpapírral, rémálmot lát, zokog és a katona holttestébe kapaszkodik vigaszért. Ian úgy kényszerül erre a gyámoltalan vezeklésre, hogy nem adatik meg neki az az intim szféra, ami az ilyen kiszolgáltatott pillanatokban megillet minket a hétköznapokban: közönség előtt, színpadon állva, reflektorfényben tapasztalja meg az emberi lét végtelen esendőségét.

Pontosan ennek az esendőségnek az explicit, túlzó bemutatása az, ami elemberteleníti. Emberi méltóságától fosztja meg. A tablók hangsúlyosan művészi eszköze viszont egyúttal esztétizálja és felmagasztalja ezt a dehumanizációs folyamatot, egy színdarabon belüli meta-performanszá teszi azt. Carney szerint „Ian szenvedése [...] valahol a tragédia és a szatíra között van[;] [...] lealacsonyodik [...] elembertelenedik addig a pontig, hogy végül a kannibalizmushoz fordul”.¹⁴ Ian ugyanis kikaparja egy csecsemő hulláját a friss sírból, majd megeszi, hogy csillapítsa gyötrő éhségét. A jelenet egyszerre áll félúton szürreális, szimbolikus fikció és valóság, illetve szatíra és tragédia között: a kannibalizmus, ez a felfoghatatlan dehumanizációs gesztus gyakori velejárója a háborúk utáni éhínségnek. A kannibalizmus elembertelenítő mechanizmusa kétirányú: az elfogyasztott áldozat táplálékként szolgál, és nem élőlény többé; de az az ember, aki embert eszik, már nem számít embernek. Ez a társadalmi tabu (elviékben) megszeghetetlen, most viszont a színpadon a szemtanúi lehetünk.

A tabuk megszegése, a bemutathatatlan bemutatása ugyanakkor olyan tragikus/rituális gesztus is, mely utat nyit a katarzisz megtisztulására. Katarzist viszont csak akkor remélhetünk, ha engedjük a darabnak, hogy elmozdítsa minket a biztonságos nézői pozícióból.

Ha azonban a *Szétbombázva* tragédia,¹⁵ akkor Ian tragikus alak. Kényelmetlen kérdés, hajlandóak vagyunk-e tragikus hősként tekinteni rá mindazok után, amit tett. Bár határozottan lehetne emellett érvelni, én inkább Carney-val értenék egyet, aki az áldozati bárányt, a *pharmakost* látja benne: „az áldozati bárány pont annyira különbözik tőlünk, hogy féljük és megvessük, de ahhoz épp eléggé felismerjük benne magunkat, hogy rá tudjuk hárítani a bűneinket.”¹⁶ Itt tehát Ian a néző helyett szenved: azért bűnhődik, hogy nekünk ne kelljen, és a feloldozás csak akkor lehetséges, ha nem zárjuk ki teljesen az azonosulás lehetőségét. Ez esetben a tra-

¹⁴ Sean CARNEY, „The Tragedy of History in Sarah Kane’s *Blasted*”, *Theatre Survey* 46, 2. sz. (2005): 275–296, 288.

¹⁵ A felsoroltakon túl Carney fő érve, hogy „a *Szétbombázva* felfogható tragédiaként, annak leg-
elemibb mozzanatait nézve: főhősünk szembenéz sorsával, melyet saját halandósága testesít meg,
küzd ellene, és végül azonosul vele, a szabad akarat és a végzet ellentétét egyesítve” (279).

¹⁶ CARNEY, „The Tragedy of History...”, 283.

gédia rehumanizációs funkciót tölthet be: „ne felejtsük el, hogy a tragédia a hiába-való gesztus színrevitele, az elkerülhetetlen bukása, a lehetetlen tettkísérletéé”, és ez tehet minket „végső soron emberivé”.¹⁷

Ian tragédiájának fontos szereplője a Katona. A Katonát jelen tanulmány nem kezeli külön karakterként, mert Ian lelkiismeretének és görbe tükrének értelmezem. Erre a tükrözésre a színpadképek is ráerősítenek: a drámaszövegben is vannak erre utalások, és különböző előadások gyakran helyezik őket olyan testhelyzetekbe, melyek tükrözik egymást. Ha a Katona Ian lelkiismerete, akkor nem a kisangyal a vállán, hanem az ördög. Szembesíti önmaga tagadott sötét oldalával, s a színpadon kívüli háborús erőszak kontextusába helyezi Cate megerőszkolását. Amikor Iant megerőszkolja, halott kedvesét képzei a helyére, ezzel demonstrálva az erőszak ciklikusságát.

Ian újságíróként a brit média reprezentációja, a Katona pedig a délszláv háború traumáját testesíti meg. A Katona története a sztori, amit senki sem akar megírni. Ian megvakítása ugyanakkor szimbolikus gesztus is: idáig vak volt mind a háború borzalmaira, mind személyes tetteinek jelentőségére. Véres szemgödre egyszerre a Káin-pecsét bűnei jeleként, valamint a tragédia jelképe. A színházi asszociáció Oedipusra vagy a *Lear király* Gloucester-ére nagyon is szembeötlő. Eszünkbe juthat még Ham Beckett *Végtételek*éből, amikor a darab végén már csak Ian feje kandikál ki egy sírgödörből.

Nagyon ambivalens befejezés ez. A pusztulás képei (a szétrombolt hotelszoba romjai, a vér) keverednek az élet jeleivel, mint a víz és a virágok. Mielőtt Cate visszatér, Ian a drámaszöveg szerint „megkönnyebbülten meghal”.¹⁸ A színész előadja az előadhatatlant, a testtelen fej oldalra csuklik, ám ahogy az eső rácsorog, Ian beszélni kezd: limbuszba kerül. Carney értelmezésében „Ian, [aki egyszerre] élő és holt, a megtisztult, és így megváltott ember képe, aki mindeközben abszolút elkárhozott”.¹⁹ Aston kevésbé optimista: „Ian [...] meghal, csak hogy tovább éljen a maga által teremtett maskulin pokolban.”²⁰

A testtelen fej már nem ember. Élet és halál között Ian seb és hiány, de még felismerjük Ianként. Elkeseredetten próbál kapcsolódni Cate-hez, aki az egyetlen esélye a túlélésre. Próbálja őt figyelmeztetni környezetük veszélyeire, valóban törődik vele, de tehetetlen: nem tudja meggátolni, hogy Cate odaadja magát egy katonának élelemért cserébe. Az ázott, ujját szopó, pokrócba burkolt, vérző Cate nem a diadalmas túlélő képe. Bár áldozatból túlélővé lesz, de már csak a kísértete az ártatlan lánynak a darab elejéről. Az átélt trauma örökre megváltoztatta. Az az irgalmas gyöngédség viszont, amit Ian felé mutat, mindkettejük emberségét megmentheti abban a posztapokaliptikus pokolban, ahová jutottak.

¹⁷ Uo., 296.

¹⁸ „He dies with relief.” Sarah KANE, „Blasted”, in Sarah KANE, *Blasted & Phaedra's Love*, 3–58 (London: Methuen Drama, 1996), 57.

¹⁹ CARNEY, „The Tragedy of History...”, 293.

²⁰ ASTON, „Feeling the Loss of Feminism...”, 584.

Cate megeteti Iant kolbásszal, megitatja ginnel, és Ian hálás szavai („köszönöm”) zárják a darabot.

Kane szerint „létrehozni valami gyönyörűt a kétségbeesésről számomra a legreménytelibb, legéletigenlőbb dolog, amit valaki tehet.”²¹ Bár Cate és Ian még nem nyerték vissza emberségüket, küzdenek érte, mely meglepően optimista befejezést ad a darabnak.

²¹ KANE, idézi SIERZ, *In-Yer-Face Theatre...*, 92.

KÖNYVEK

Friedrich VOLLHARDT. *Gotthold Ephraim Lessing: Epoche und Werk.* Göttingen: Wallstein Verlag, 2018. 490, 12 fekete-fehér ill.

Az utóbbi két-három évtizedben több jelentős kísérlet történt a korábbi Lessing-képek korrekciójára a német irodalomtudományban. Fontos ösztönzést adott a kutatásnak a Wilfried Barner által sajtó alá rendezett, a művek szigorú kronológiáját követő, 1985 és 2003 között megjelent életműkiadás. A korabeli kontextusok figyelembevételével folytatódott Lessing toleranciával kapcsolatos, korábban problematikusnak vélt nézeteinek újragondolása. Végbement az 1775-ös itáliai út átértékelése a Lea Ritter Santini által 1993-ban kiadott jegyzetfüzet nyomán. Hugo Barr Nisbet 2008-ban megjelent, a *biographie intellectuelle* műfaját magas szinten képviselő Lessing-életrajza számos régebbi nézetet helyesbített. Kutatni kezdték Lessing nyelvtörténeti tanulmányait, a középkori német irodalom területén tervezett kiadásait, filológiai tevékenységét, és mindezeket összefüggésbe hozták a művekkel. Monika Fick 2000-ben kiadott Lessing-kézírásműve 2016-ban már a negyedik, javított és átdolgozott kiadásban látott napvilágot (vö. *Helikon* 57, 4. sz. [2011]: 654–656.), s ugyanebben az évben jelent meg Gisbert Ter-Nedden monográfiája a drámai életmű átértékelésével.

Friedrich Vollhardt, aki ma a németországi germanisztika egyik vezető személyisége, 2001-ben alapos monográfiában tárta fel a 17–18. századi erkölcsstani irodalom és a természetjogi gondolkodás kapcsolatának történetét. Az utóbbi húsz évben több tanulmányt közölt Lessingről és a Lessing-recepció fejezeteiről, többek között a *Laokoon*-ról, a *Bölcs Nánán* gyűrűpéldázatáról, Lessing tolerancia-felfogásáról, kritikai és filológiai tevékenységéről. Most megjelent kötete nem egyszerűen összegzi Lessing-kutatásainak eddigi eredményeit, hanem számos vonatkozásban túlmutat azokon, új hangsúlyokat helyez el, és új forrásokat von be a vizsgálatba.

A munka fő koordinátáit Vollhardt három pontban jelöli meg a bevezetőben: 1. a világi, antropológiai megalapozású természetjog hatása a bevett gondolkodási minták megkérdőjelezésére, a társadalomfelfogásra, a viselkedési normákra és az irodalomra, azon belül az érzékenységre és az esztétikai nevelés koncepcióira; 2. a kinyilatkoztatást tagadó természetes vallás modelljének elterjedése, a tekintélyelvű teológiai megnyilatkozások bírálata és Lessingnek a vallási felvilágosításban játszott kiemelkedő szerepe; 3. az írói egyéniség előtérbe helyezése, a „szerzőnek” mint nyilvános viták kezdeményezőjének és résztvevőjének a rehabilitása. Az elemzett művek kiválasztásában a bevezető szerint szerepet játszott az is, hogy reprezentálják a 18. század irodalmi életének problémáit, s tanúsítsák az időben visszafelé és előre mutató vonások együttes jelenlétét.

Lessing pályáját és munkásságának általa kiválasztott részét Vollhardt hat szakaszra osztva, hat fejezetben tárgyalja. A tárgyalás menete azonban csak külsőleg követi az életpályát: Vollhardt ismételten utal a különböző életszakaszokban keletkezett művek összefüggéseire, s tekintetbe veszi Lessing folyamatosan változó mozgástereit, választási lehetőségeit, baráti és üzleti kapcsolatait, anyagi körülményeit. Az életút állandó kísérői Vollhardt szerint a véletlenek, kudarok, váratlan helyváltoztatások és menekülések, továbbá az udvari etikett megvetése, a depresszív hajlam és a félelem a tartós kapcsolatoktól. A jól ismert művek mellett a szerző behatóan tárgyalja a vallásfilozófiai töredékeket, traktátusokat és a fragmentum-vita részleteit, továbbá részletesen foglalkozik Lessing háborús publicisztikájával, tankölteményeivel, recenzióival. Rendszeresen bevonja az értelmezésbe Lessing levelezését, a kortársak feljegyzéseit, könyvjegyzékeket és a recepció dokumentumait. A fejezetek végén rövidített szakirodalmi utalások, a függelékben életrajzi kronológia, több mint negyven oldalas bibliográfia, mű- és névmutatók növelik a munka használhatóságát.

A feldolgozás módszerének egyik fő sajátossága, hogy Vollhardt megkülönböztetett figyelmet fordít a művek keletkezéstörténetére, eszmétörténeti összefüggéseire és a korabeli értelmezői perspektívákra. Ugyanolyan jelentőséget tulajdonít az ún. pragmatikus műfajokban készült alkotásoknak, Lessing filológiai, egyháztörténeti, teológiai tevékenységének és vitairatainak, mint a nagyközönség által ezeknél összehasonlíthatatlanul jobban ismert drámáknak és a művészetelméleti, esztétikai írásoknak; az utóbbiakat következetesen az előbbieik segítségével, azok összefüggésében értelmezi. Az életrajzi, eszmétörténeti és más kontextusok bemutatása mellett ismételtelen kitekint a német és az európai felvilágosodás eszmei horizontjára, kérdésfeltevésére. Saját gondolatmenetébe építve reflektálja, gyakran helyesbíti vagy pontosítja a korábbi értelmezéseket, beleértve a Lessinggel kapcsolatban állt személyekre vonatkozó új eredményeket, mint például az eddig kevésbé figyelembe vett Christlob Mylius esetében. Felhívja a figyelmet a kutatás hiányosságaira, így többek között a feltételeken Lessingnek tulajdonítható korai könyvkritikák és a kortárs irodalomkritika összehasonlító vizsgálatának szükségességére. Nagy hangsúlyt helyez a drámák eszmei gyökereinek felderítésére, s részletesen bemutatja a Lessing vallásfilozófiai írásaival, szövegkiadásával vagy csupán tervezett munkáival fennálló kapcsolatokat. Előfordul az is, hogy az érvek és ellenérvek gondos mérlegelése után nyitva hagyja a felvetett kérdést, mint például Francis Hutcheson *System of Moral Philosophy* című műve német fordítójának személyét illetően. Ismételtelen rámutat az életművet végig kísérő témákra, mint a leibnizi filozófia, azon belül a theodicea kérdése, a vallások egymáshoz való viszonya, a tolerancia és az igaz kereszténység mibenlétének keresése; mindvégig foglalkoztatja Lessinget az egyéni erkölcs és az erény problémája, a mindennapi cselekvést meghatározó kértérműségek és a zsidóság emancipációja.

A tanulmányi évek (I. fejezet) és az első irodalmi próbálkozások (II. fejezet) bemutatását követően Vollhardt a III. fejezetben elemzi a *Miss Sara Sampson* című szomorújátékot, s egyútt tárgyalja a *Faust*-töredéket és a 17. irodalmi levelet. Nyomon követi a töredék koncepciójának változását, keresve, hogyan alakította át, és mire hasz-

nálta fel Lessing a témát, miközben a forma, a téma és a gondolati probléma egyéni kombinációjában Leibniz előtti mintákat is azonosít. Ugyanebben a fejezetben a Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai és Lessing közti 1756–57-es levélváltást a szomorújáték poétikájáról a *Hamburgi dramaturgia* megfelelő részének egyik előzményeként határozza meg. A fabula műfajának megújítási kísérleteinek elemzésében kiemeli: Lessing azért fordult a műfaj felé, mert lehetőséget látott benne a kétely, a kritika kifejezésére az egysíkú erkölcsi tanítás helyett. Ugyanebben a fejezetben Vollhardt feltárja a lessingi kritika-fogalom eddig homályban hagyott előzményeit, valamint a lessingi irodalomkritika és vitakultúra jellegzetességeit, funkcióit. A IV. fejezetben tárgyalja – többek között – Lessingnek a *Laokoon*-ban kifejtett jelelméletét és *imaginatio*-koncepcióját. Nem mellőzve a gondolatmenet következetlenségeit, Vollhardt a művészetelméletben a 18. század közepén bekövetkezett változás fő dokumentumaként értelmezi a traktátust, melyben a *mimesis*-elv alkalmazása helyett Lessing a befogadó képzelőerejére vezet vissza a művészet hatását. Az V. fejezetben a *Barnhelmi Minna* elemzése mellett a *Hamburgi dramaturgia* 74–83. számú darabjaival foglalkozik részletesen, mivel Lessing itt fogalmazza meg újra a részvételteltés-esztétikáját, és itt dolgozza ki a tragédia modern poétikáját, jelentős részben Arisztotelésszel vitakozva.

A legterjedelmesebb, VI. fejezet a wolfenbüteli évek termését vizsgálja, szoros összefüggésben Lessing könyvtárosi munkájával és a hercegi könyvtárban felfedezett kéziratok ösztönző hatásával Lessing vallásfilozófiai munkásságára. Vollhardt szerint Lessing a korszak csaknem minden írásával – beleértve az *Emilia Galottit* – a tág értelemben vett vallási felvilágosításhoz kívánt hozzájárulni. A szerző meggyőző érvekkel igazolja az ezen időszakban keletkezett művek szoros kölcsönhatását, továbbá azt, hogy ez idő tájt fel erősödött Lessing szkeptikus álláspontja a végső bizonyosságokkal szemben. Az említett darab értelmezését Vollhardt két antik pretextus, Pierre Bayle szótárának *Lucretia*-szócikke, az eddig figyelmen kívül hagyott vallásfilozófiai kérdésfelvetés és egy kortárs recepciósnegnyilvánulás együttes figyelembevételére nyomán alakítja ki. A darab kapcsán felhívja a figyelmet arra, hogy Lessing dramaturgiai és esztétikai invenciójának

forrásai között folyamatosan számolni kell valóságfilozófiai problémákkal is az irodalmi diskurzus mellett. Úgyanitt árnyalt képet kapunk az ún. fragmentum-vita teológiai összetevőiről. Völlhardt részletesen kimutatja *Az emberi nem nevelése* című történetfilozófiai traktátus gondolati eredetiségét a kortárs elképzelésekhez viszonyítva, s meggyőzően érvel amellett, hogy Lessing itt kifejtett elmélete a három világkorszakról – Domenico Maria Manninak a *Decamerone* történetét feldolgozó, 1742-ben megjelent munkájával együtt – beletartozik a *Bölcs Náthán* gyűrűpéldázatának értelmezési tartományába. Völlhardt már a könyv bevezetőjében finoman, de határozottan tiltakozik a gyűrűpéldázat lapos politikai aktualizálásai ellen, így nem meglepő, hogy a darab elemzésének középpontjába a példázat értelmezését és a vallási tolerancia kérdését állítja.

Lessing fő művét Völlhardt az *Ernst és Falk* című, szabadkőműveseknek szánt dialógussorozat és a Lessing által ebben az időszakban folytatott különféle teológiai viták kontextusában helyezi el. Felfogása szerint a dialógusok üzenete messze túlmutat a szabadkőművességen, s csak a kor történetfilozófiai, politikai teológiai és erkölcsstani diskurzusainak, köztük például Moses Mendelssohn *Jeruzsálem* című politikaelméleti írásának együttes figyelembevételével értelmezhető. Felhívja a figyelmet arra, hogy az illuminátusok vezéralakjának számító Adam Weishaupt-hoz hasonlóan Lessing is az állam megszüntetése mellett érvel a dialógusokban, de történetfilozófiai szempontból kevésbé naiv módon, s összefüggést feltételez az egyén erkölcsi magatartásának önszabályozása és az állam kényszerítő hatalmának korlátozása között. Falk az irdalmas szamaritánus jézusi példázatára utaló, kiterjedt értelmezési hagyományt indukáló *opus supererogatum* kifejezéssel jelzi az önként vállalt egyéni áldozat magasabbrendűségét az állami szabályozással és a polgári törvénnyel szemben. Völlhardt végkövetkeztetése szerint a *Bölcs Náthán* is az ilyen típusú cselekvés jelentőségét emeli ki az emberek közti válaszfalak lebontásában.

A kötet egyik tanulsága, hogy az irodalmi megformálás és a filozófiai, esztétikai reflexió különleges egymásba játszása, a hagyományos formai megoldások és gondolkodási minták összekapcsolása új koncepciókkal és az aktuális teológiai, filozófiai vitákkal teszi kiemelkedően igé-

nyessé Lessing életművét. A vizsgálat fontos eredménye, hogy az életmű érzékelteti a folyamatot, melynek során a korai felvilágosodás és a heterodoxia közti átmenet körvonalai a 18. század közepén veszítenek élességükből, s új konfliktusok jönnek létre. Hamburgból való távozásakor Lessing a korábitól eltérő álláspontot kezdett kialakítani a felvilágosult racionalizmussal szemben, s kritikusan viszonyult a felvilágosodásnak ahhoz a változatához, amely miközben támadhatatlannak vélte önmagát, elmulasztott reflektálni saját álláspontjának ideiglenességére. Lessing nem feleltethető meg a „felvilágosítók” francia mintára megrajzolt ideális képének, s Völlhardt amellett érvel, hogy a német felvilágosodásnak nincs ilyen típusú „kollektív azonosság”. A lessingi életmű fő sajátosságai a monográfia tükrében a többdimenziós jelleg, a folyamatos kísérletezés a formák és műfajok sokféleségével, a meg nem valósított tervek és töredékben maradt munkák nagy száma. Ehhez járul a történeti-kritikai alapállás és érvelés, a következetes igazságkeresés, az áthagyományozott pragmatikus értékek megőrzésének és védelmének összekapcsolása a konstruktív kritikával és a szkeptikus nézőponttal. A kötet nemcsak a Lessing-kutatás, hanem a 18. századi kutatások egészének nagy nyeresége.

TÜSKÉS GÁBOR

Sara LODGE. *Inventing Edward Lear.* Cambridge: London, Harvard University Press, 2018. 448.

Edward Lear (1812–1888), az angol nonszensz atyja elsősorban költészetéről (balladaszerű dalairól és limerick verseiről) ismert, e mellett azonban kiváló zoológiai litográfus és természetbúvár (papagájt is neveztek el róla), utazó tájképfestő (Viktória királynőt is tanította festeni), illusztrátor (szinte valamennyi írását illusztrálta), előadó és zeneszerző (több hangszeren játszott, hosszabb verseit és Tennyson több versét is megzenésítette). Írt még nonszensz prózát és útikönyveket is, levelezése és ifjúkorától haláláig naponta vezetett naplója pedig a viktoriánus kor fontos dokumentumai.

Az elmúlt évtizedben valóságos Lear reneszánsz alakult ki, például egy 2014-ben tartott szavazás szerint Lear *A bagoly és a cicamica* című verse minden idők legkedveltebb gyermekverse Angliában. A polihisztor Lear megújult népszerűségében nagy szerepet játszhattak a születésének 200. és a halálának 130. évfordulójához kapcsolódó események. (Bár – akárcsak a kor másik nagy nonszensz szerzője, Lewis Carroll esetében – belejátszhattak Lear szexuális életével kapcsolatos találgatások is, egy gyerekkori trauma folytán ugyanis bi- és/vagy aszexuális volt.) Az utóbbi években számtalan publikáció jelent meg róla, munkáiból több koncertet és kiállítást rendeztek. Csupán az elmúlt három év során öt Learnek szentelt könyv született angol nyelven: egy a költészetéről (James Williams, 2018) egy a természet-tudományi munkásságáról (Robert McCracken Peck, 2016), egy esszékötet (szerk. J. Williams és M. Bevis, 2016), egy életrajz (Jenny Uglow, 2017) és legutóbb Sara Lodge könyve.

A Learról írt könyvek közül alighanem Sara Lodge munkája a leginvenciózusabb – egyszerűsége és legvitathatóbb is. A szerző maga is tudományos vitairatnak szánta. A könyv rendkívül részletgazdag, igen sok eddig nem publikált információval. A szerző Lear számos alkotásának hátterére derít fényt (a nonszensz szavak keletkezésére vonatkozó információk a fordításokat is megkönnyítetik), bizonyára lesznek azonban olyanok is, akik Lodge némely – helyenként freudi ihletésű – következtetését nem fogadják el.

A könyvben öt esszé található 1. *Visszatérés Learhez: Zene és emlékezet* 2. *A nonkonformitás nonszensz* 3. *Furcsa állatok* 4. *Álomunka: Lear vizuális nyelve* 5. *Edward Lear invenciója*.

Az első esszé Lear zenei világáról szól. Lodge egyebek között megvizsgálja, milyen szerepet játszott a zene Lear költészetében (nemcsak daltamokról van szó, a költő több zenéből átvett formát is felhasznál verseiben). Az esszét internetes zenei illusztrációk egészítik ki. A <http://edwardlearsmusic.com/audiotrail/> website-on több olyan zenemű hallgatható meg (térítésmentesen), amelyet Lear szerzett, felhasznált, előadott vagy kedvelt. A saját verseihez szerzett dallamok közül sajnos csak kettő maradt fenn.

A második esszé az indoktrinér Lear vallási nézeteivel és az autoritáshoz való viszonyával foglalkozik. A költő nonkonformista beállított-

sága – Lodge szerint – megmutatkozik a költő irodalmi munkáiban is. Versei e háttér tükrében nem pusztán gyerekversek, s nem sorolhatók a könnyű műfaj kategóriájába sem. (Ennek az esszének egyik változata az említett, tizenhét esszéből álló esszékötet legjobb írása.)

A harmadik esszé a Lear által költött és/vagy megrajzolt képzeletbeli „mutációk”-kal foglalkozik. Lodge szerint Darwin evolúciós elmélete sugallhatta őket (mely szerint egy faj idővel egy másik fajjá alakulhat át), de szerepet játszhattak a világ újonnan felfedezett területeiről hazavitt különös állatok is (pl. kacsacsőrű emlős). A szerző szerint ezek az irodalmi és rajzos keverék lények Lear szexuális életére is utalnak.

A negyedik esszében Lear képzőművészeti kompetenciájával foglalkozik a szerző. Szót ejt Lear tudományos és művészi munkája közti kapcsolatról, a preraffaelita mozgalommal való kapcsolatról és arról is, hogy Lear nonszensz látásmódja a tájképein is megfigyelhető. A fejezetet tizenhét színes melléklet egészíti ki, köztük Lear néhány tájképének fotói. Ezek – kivált a Beachy Head és a The Marble Rocks – arról tanúskodnak, hogy Lear a modern festészet egyik előfutára volt.

Az utolsó – a könyv címét is adó – esszében Lodge azt állítja, hogy Edward Lear legnagyobb alkotása nem valamelyik közkedvelt verse vagy festménye, hanem önnön maga. Lear önironikus autópórtréja a naplójából, a leveleiből és egy ön-életrajzi verséből állt össze. Lear ifjúkori traumái (apja tönkrement, anyja helyett egyik nővére nevelte) és betegségei (epilepszia, depresszió, asztma stb.) hozzájárulhattak tragikomikus látásmódjához, önképei és más nonszensz alkotásai azonban Lodge szerint sem magyarázhatók a mentális betegséggel.

Sara Lodge a 19. századi irodalomra és kultúrára specializálódott, de retorikával és öko-kritikával is foglalkozik. E témakörökben három könyvet és több mint harminc tanulmányt írt. A skóciai St Andrews Egyetem adjunktusa. Korábban az ENSZ íőtitkárának beszédírója volt. Talán ennek is köszönhető, hogy könyve igen olvasmányos, mentes a tudományoskodó zsongtól.

KÉRÉSZ GYULA

Dai margini a dentro, da dentro ai margini: Mappa dei cambiamenti letterari e culturali. A cura di Anna SZIRMAI, Endre SZKÁROSI, Norbert MÁTYUS e Kata SZAKÁL. Firenze: Franco Cesati Editore, 2018. 180.

Az AIPI (Associazione Internazionale dei Professori d’Italiano – Egyetemi Olasztanárok Nemzetközi Szövetsége) XXII. kongresszusát 2016. augusztus 31. és szeptember 3. között rendezték az ELTE Bölcsészkarán. A konferencia szekción elhangzott előadások írott változatából 2018-ban két kötet is megjelent. A *Dai margini a dentro, da dentro ai margini – Mappa dei cambiamenti letterari e culturali* (A szélekről befelé, belülről a szélek felé – Az irodalmi és kulturális változások térképei) tanulmányai a huszadik század második felének irodalmi-kulturális változásainak bizonyos aspektusait járják körül, nagy hangsúlyt fektetve jelentős költői életművekre (így például Elio Pagliaraniéra és Nanni Balestriniéra), a ’68-as eseményekre és az alkotói közeg, az irodalom-szervezés jellegére. A kötet első része a neoavantgárdra és a ’68 után kialakuló új irodalmi beszédmódokra koncentrál. Francesco Della Costa tanulmánya Renzo Paris írói-költői pályájára fókuszál, a művész avantgárd érdeklődésére, és híres regényére, a *Cani scioltira* (Eloldott kutyák). Paris művészeté olyan nyugtalanságról árulkodik, mely egyszerre igyekszik integrálni a szürrealista és a realista tendenciákat, miközben a tradíciótól való függetlenségre vágyik. Hasonló útkeresés jellemzi Andrea Zanzotto verseit is; Adriana Cappelluzzo a költő nyelvének, látásmódjának változásait vizsgálja írásában. Zanzotto a költői beszéd újraértelmezésétől eljut a gyermeki nyelv, a gyermeki „eredetiség” bizonyos technikáig, illetve a film narratív eszközeinek használatáig. Az olasz neoavantgárd költői világa egyébként is teret nyit a történetmesélés és a jellemformálás lehetőségeinek: Elena Paroli részletesen mutatja be írásában Elio Pagliarani *La ragazza Carla* (A Carla nevű lány) című költeményének regényszerű, epikus jellegét, illetve a főszereplő Carla személyiségének elevenségét, pszichológiai komplexitását, „egyszeriségét”, mely távol marad a sematikus ábrázolástól. A műfaji, műnemi határok elmosódása mellett fontosság válik magának a nyelvnek a felszabadítása; kötöttségeinek, konvencióinak eltörlése. Sara Murgia Nanni

Balestrini kozmogóniáját elemzi, és rámutat a művész egyszerre kaotikus és jelenorientált szemléletére: Balestrini víziója szerint a világ, az élet szüntelenül a szétesés állapotában, a zuhanás előtti percben van, az események pillanatról-pillanatra történnek. Így a költő nem tehet mást, mint szétzúzza és összekeveri a már használt szavakat. Balestrini lázadó magatartása többek között a tömegmédiá hatásai, vagy az optimista, „tervező” magatartás ellen is irányul. Szkárósi Endre a hang, az elektronikus zene és a költészet viszonyáról ír. Az oralitás poétikai jelentőségét a huszadik században a futurizmus és a dadaizmus fedezte fel újra, de a későbbi olasz költészetben például Giovanni Fontana verseiben észlelhető, hogy a hang integrálódik a költői szövegbe, nyilván a századeleji törekvések következményeként is. Török Tamara az olasz drámaírás külföldi sikereit vizsgálja, tanulmányában kiemelve Fausto Paravidino és Stefano Massini munkáit. Olvashatunk a hatvanas-hetvenes évek olasz, kísérleti költészettel foglalkozó folyóiratairól (Szirmai Anna), illetve a nyolcvanas-kilencvenes évek fiatal olasz írógenerációjáról (Agata Pryciak). A városi, lokális kultúrák, dialektális világok (pl. Pola, Zara, Trieszt, Róma) irodalmi megjelenítéséről, fontos költői hangjairól Márcia de Almeida, Elis Deghenghi Olujic, Nikolina Gunjevic Kosanovic, Andrijana Jusup Magazin, Laura Nieddu, Antonia Luketin Alfrevic és Patrick Cherif tanulmányaiból tájékozódhatunk.

KERBER BALÁZS

Guerre, conflitti, violenza: La cultura dell’odio dal Novecento fino all’ 11 settembre. A cura di Lorenzo MARMIROLI, József NAGY e Vanessa MARTORE. Firenze: Franco Cesati Editore, 2018. 168.

A „rövid” 20. század olasz kultúráját közép-pontba helyező második AIPI-konferenciakötet (XXII. kongresszus, Budapest, 2016) már címében megjelöli saját történelemképét (magyarul: *Háborúk, konfliktusok, erőszak – A gyűlöletkultúra a 20. századtól szeptember 11-ig*), mely a New York-i terrortámadást tekinti a Novецent végpontjának. A könyvben szereplő tanulmányok főképp a gyűlöletkultúrán, a különböző konfliktusokon

keresztül vizsgálják adott tárgyukat, utalva a modern olasz történelem sajtósági időszakaira. Isabella von Treskow Giorgio Bassani *Finzi-Continiék kertje* című, a fasizmus Olaszországról szóló regényének ellentmondásos fogadtatásáról ír, szembeállítva a pozitív, illetve a szöveg nosztalgiját, érzelmességét bíráló kritikai visszhangot. Olga Gurevic Giovannino Guareschi Don Camillo-történeteinek át tekint a II. világháború utáni világra, kiemelve Guareschi békéltető, új identitást kereső nézőpontját. Colbert Akieudji Stefano Benni prózájának satirikus, ironikus vonásait elemzi; Benni az erőszak ábrázolásával, a gyűlöletkultúra bemutatásával épp a kor agresz-szióját, emberi butaságát kritizálja. Az ezredforduló utáni regényirodalom egyik izgalmas darabja a 2010-es *Gli incendiati (A lángra gyújtottak)*; Emilio Giordano a szerző folyamszerű, sok figurát felvonultató stílusát, látásmódját értelmezi. A kötet részletesen foglalkozik a század két nagy fegyveres konfliktusának recepciójával különböző olasz értelmiségiek, művészek szemszögéből. A pacifista és talán az első „nagy háborút” leginkább elutasító és megkérdőjelező Aldo Palazzeschi-ről Antonio Saccone ír, de fontos szerepet kap az olasz hadsereg II. világháborúban tanúsított viselkedésének utólagos emlékezete is. Alessandro Rosselli hivatkozik arra az elterjedt, és az '50-es években sokat hangoztatott mítoszra, hogy az olasz hadsereg *jobb* volt a németnél, azaz emberségesebben bánt a megszállt területek civil lakosságával. Rosselli Mario Terrosi és Raul Lunardi műveivel foglalkozik, melyek Jugoszlávia olasz megszállását mutatják be, s nagyban árnyalják a képet, illetve e művekben az elfoglalt területek lakosságának nézőpontja is érvényesül. Liudmila Saburova Montale, Landolfi és Delfini háborúértelmezésével foglalkozik önéletrajzi írásaikon keresztül, s ebből a három művész egészen eltérő szemlélete rajzolódik ki. A könyv tanulmányai egyébként is sok esetben koncentrálnak különböző események recepciójára vagy a korabeli sajtó rájuk adott válaszára: Lorenzo Marmioli a *La Voce* és a *L'Unità. Problemi della vita italiana* című tanulmányában a folyóiratok németellenes propagandájáról ír, Ivana Škevin és Iva Grgić Maroević pedig a srebrenicai mészárlás olasz fogadtatásáról a *La Stampa*-ban. Stefan Bielański az olasz fasizmus lengyel értelmezését tekinti át, míg Silvia Ascione Alja Rachmanova recepcióját

a fasiszta Olaszországban. A kötet utolsó része a modern olasz terrorizmus egy-egy fontos fejezetét járja körül: Nagy József tanulmánya Aldo Moro fogságban írott leveleinek fontos vonatkozásait emeli ki; ezek a szövegek már csak keletkezésük különös körülményei miatt is jelentős részei az olasz levéltudalomnak, történelmi emlékezetnek. A könyvet Hamerli Petra I. Sándor jugszláv király marseille-i meggyilkolásának magyar-olasz vonatkozásairól szóló tanulmánya zárja. Mind a *Guerre, conflitti, violenza*, mind a *Dai margini a dentro, da dentro ai margini* fontos tájékozási pontok lehetnek azoknak, akik a modern vagy a kortárs olasz irodalommal, kultúrával, illetve a közép-európai térség újabb történéseivel foglalkoznak.

KERBER BALÁZS

TARTALOM

Dehumanizáció: az elkövető alakja

TIMÁR ANDREA: Dehumanizáció: az elkövető alakja az irodalomban, a filmművészetben, a színpadon és a filozófiában	3
--	---

TANULMÁNYOK

CHANTAL DELSOL: Simone Weil, Hannah Arendt és a gonosz banalitása (Fordította: <i>Marcziszovszky Anna</i>)	11
SZLUKOVÉNYI KATALIN: Egerek és emberek. Gyilkos sztereotípiák Art Spiegelman <i>Maus</i> című képregényében és más művekben	18
KÁLMÁN C. GYÖRGY: Együttérzés, rettegés, elbeszélés. Zoltán Gábor <i>Orgiájának</i> eszközei	25
FÖLDES GYÖRGY: Beigli és főbelövés (Zoltán Gábor: <i>Orgia</i>)	31
TIMÁR ANDREA: Nehéz empátia és fikcionalitás. Jonathan Littell: <i>Jóakaratók</i> (metakritika)	39
KEREKES AMÁLIA: A Waffen-SS természetrajza. Nyugat-Magyarország, 1945 (Ralf Rothmann: <i>Tavasszal meghalni</i>)	47
PAP JÓZSEF: Saul, Gyugyu vagy Katatiki? Az egyenruha szerepe a <i>Saul fia</i> című filmben és a modern magyar filmművészetben	55
LENGYEL IMRE ZSOLT: Irodalmi érték vagy összeesküvés? Erdélyi József önéletrajzi szövegeiről	61
GYURIS KATA: Az elkövető alakja az apartheidben. Mítosz, szembesítés és megbocsátás Antjie Krog és Pumla Gobodo-Madikizela műveiben	69
GÁLLA EDIT: Orvosi dehumanizáció Sylvia Plath két versében	75
TAMÁS PÉTER: „Miért kell nekem mániákusokról olvasni?” Dehumanizáció és elkövetői nézőpont Vladimir Nabokov <i>Lolitájában</i>	82
FARKAS ÁKOS: Csolovek bádogból. Radikális dehumanizáció és a <i>Gépnarancs</i> című regény	89
DARIDA VERONIKA: A dehumanizáció színpadai	96
PIKLI NATÁLIA: Átéltető elembertelenedés és totális háború. A diktatúra támogatóinak anatómiája Caryl Churchill <i>Valahol (Far Away)</i> című drámájában	104
SZÉKELYHIDI E. JOHANNA: A felismerhetőség eltorzulva. De- és rehumanizáció Sarah Kane <i>Szétbombázva</i> című drámájában	111

KÖNYVEK

FRIEDRICH VOLLHARDT: Gotthold Ephraim Lessing: Epoche und Werk / TÜSKÉS GÁBOR	117
SARA LODGE: Inventing Edward Lear / KÉRÉSZ GYULA	119
Anna SZIRMAI, Endre SZKÁROSI, Norbert MÁTYUS e Kata SZAKÁL (a cura di): Dai margini a dentro, da dentro ai margini: Mappe dei cambiamenti letterari e culturali / KERBER BALÁZS	121
Lorenzo MARMIROLI, József NAGY e Vanessa MARTORE (a cura di): Guerre, conflitti, violenza: La cultura dell'odio dal Novecento fino all' 11 settembre / KERBER BALÁZS	121

CONTENTS

Dehumanisation: the Figure of the Perpetrator

ANDREA TIMÁR: Dehumanisation: the Figure of the Perpetrator in literature, film, theatre, and philosophy	3
--	---

STUDIES

CHANTAL DELSOL: Simone Weil, Hannah Arendt, and the Banality of Evil (Translated by <i>Anna Marczisovszky</i>)	11
KATALIN SZLUKOVÉNYI: Of Mice and Men. Mourderous Stereotypes in Art Spiegelman's <i>Maus</i>	18
GYÖRGY KÁLMÁN C.: Empathy, Terror, and Narration. Narrative techniques in Gábor Zoltán's <i>Orgia</i>	25
GYÖRGYI FÖLDES: Roll cake and a Headshot. (Gábor Zoltán: <i>Orgia</i>)	31
ANDREA TIMÁR: Difficult Empathy and Fictionality. Jonathan Littell's <i>The Kindly Ones</i> (Metacommentary)	39
AMÁLIA KERESKES: The Nature of Waffen-SS. West-Hungary 1945. (Ralf Rothmann: <i>To Die in Spring</i>)	47
JÓZSEF PAP: Saul, Gyugyu or Katatiki? The Role of Uniforms in <i>Son of Saul</i> , and in Modern Hungarian Film	55
IMRE ZSOLT LENGYEL: Literary Value or Conspiracy? On József Erdélyi's Autobiographical Texts	61
KATA GYURIS: The Figure of the Perpetrator in the Apartheid. Myth, Confrontation, and Forgiveness in the works of Antjie Krog és Pumla Gobodo-Madikizela	69
EDIT GÁLLA: Medical Dehumanisation in Two Poems by Sylvia Plath	75
PÉTER TAMÁS: „Why should I read about maniacs?” Dehumanisation and the Perpetretor's Point of View in Nabokov's <i>Lolita</i>	82
ÁKOS FARKAS: Tin Cholloveck. Radical Dehumanisation in <i>Clockwork Orange</i>	89
VERONIKA DARIDA: The Stages of Dehumanisation	96
NATÁLIA PIKLI: Dehumansiation and Total War. The Anatomy of the Supporters of Dictatorship in Caryl Churchill's <i>Far Away</i>	104
JOHANNA SZÉKELYHIDI E.: Recognisably Disfigured: De- and Rehumanisation in Sarah Kane's <i>Blasted</i>	111

Books	117
--------------	-----

SOMMAIRE

La déshumanisation : la figure du coupable

ANDREA TIMÁR: La déshumanisation : la figure du coupable dans la littérature, le film,
le théâtre et la philosophie 3

ÉTUDES

CHANTAL DELSOL: La banalité du mal chez Simone Weil et Hannah Arendt (Traduit par <i>Anna Marczisovszky</i>)	11
KATALIN SZLUKOVÉNYI: Des souris et des hommes. Les stéréotypes meurtriers dans <i>Maus</i> d'Art Spiegelman et dans d'autres œuvres	18
GYÖRGY KÁLMÁN C.: Sympathie, peur, narration. Les procédés d' <i>Orgia</i> (<i>L'Orgie</i>) de Gábor Zoltán	25
GYÖRGY FÖLDES: Le gâteau de Noël et la balle dans la tête. (Gábor Zoltán: <i>Orgia</i>)	31
ANDREA TIMÁR: Empathie difficile et fictionalité. Jonathan Littell: <i>Les Bienveillantes</i> (métacritique)	39
AMÁLIA KERÉKES: La nature du Waffen-SS. La Hongrie de l'Ouest, 1945. (Ralf Rothmann: <i>Mourir au printemps</i>)	47
JÓZSEF PAP: Saul, Gyugyu ou Katatiki? Le rôle de l'uniforme dans <i>Le Fils de Saul</i> et dans la cinématographie hongroise	55
IMRE ZSOLT LENGYEL: Une valeur littéraire ou un complot? Sur les textes autobiographiques de József Erdélyi	61
KATA GYURIS: La figure du coupable dans l'apartheid. Le Mythe, la confrontation et le pardon dans les œuvres d'Antjie Krog et de Pumla Gobodo-Madikizela	69
EDIT GÁLLA: La déshumanisation médicale dans deux poèmes de Sylvia Plath	75
PÉTER TAMÁS: « Qu'ai-je besoin de lire ces histoires d'obsédés ? » La déshumanisation le le point de vue du coupable dans <i>Lolita</i> de Nabokov	82
ÁKOS FARKAS: Cholovek en toile. La déshumanisation radicale et l' <i>Orange mécanique</i>	89
VERONIKA DARIDA: Les scènes de la déshumanisation	96
NATÁLIA PIKLI: La déshumanisation vécue et la guerre totale. L'anatomie des souteneurs de la dictature dans <i>Far away</i> de Caryl Churchill	104
JOHANNA SZÉKELYHIDI E.: Déformé, mais reconnaissable. La dés- et rehumanisation dans <i>Anéantis</i> de Sarah Kane.	111

LIVRES 117

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai
(Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Esmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek
(Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stilisztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa

- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede
1973
1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
- 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974
1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
- 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975
1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
- 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976
1. sz. Szubkultúra és underground
- 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977
1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi,
kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.
- 1978
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
- 1979
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)
- 1980
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
- 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981
1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
A regény fejlődése
- 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982
1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
- 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

1983

1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
- 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984

1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985

1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban

1986

- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Szájhagyományok és irodalom a mai Afrikában

1987

- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd

1988

- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
- 3 – 4. sz. A stilisztika útjai és lehetőségei

1989

1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája

1990

1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991

- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992

1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma

1993

1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994

- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995

- 1 – 2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

- 1996
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
 - 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
 - 4. sz. A posztkoloniális művelődésmélet
- 1997
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
 - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
 - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
 - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
 - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
 - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
 - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
 - 3. sz. A korszakok alakzatai
 - 4. sz. (Új) filológia
- 2001
- 1. sz. Változatok a dialógusra
 - 2 – 3. sz. Dante a XX. században
 - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
 - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
 - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
 - 3. sz. Mikrotörténetírás
 - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
 - 3. sz. A hipertext
 - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
 - 3. sz. Régi az újban
 - 4. sz. Vico körei
- 2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
 - 3. sz. Frege aktualitása
 - 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
 - 3. sz. Ökokritika
 - 4. sz. Etikai kritika

2008

1. sz. A második olvasat
- 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
4. sz. Az autonómia új esélyei

2009

- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
4. sz. A jövőbelátás poétikái

2010

- 1 – 2. sz. Térpoétika
3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
4. sz. A szerző poétikája

2011

- 1 – 2. sz. Testírás
3. sz. Meghekkelt valóságok
4. sz. Új gazdasági kritika

2012

- 1 – 2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
- 3 – 4. sz. Boccaccio 700

2013

1. sz. Narratív design
2. sz. Kognitív irodalomtudomány
3. sz. Corpus alienum
4. sz. Esztétika és politika

2014

1. sz. Cseh dekadencia
2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
3. sz. Az archívumok elméletei
4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón

2015

1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
3. sz. Horatius *Ars poeticája*
4. sz. Az ólomévek kultúrája és utólete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban

2016

1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
3. sz. Műfaj és komparatistika
4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában

2017

1. sz. A százéves dada
2. sz. Hálózatelmélet és irodalomtudomány
3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
4. sz. Fénykép és irodalom

2018

1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
2. sz. Nem természetes narratológia
3. sz. Próza a posztmodern (próza) után
4. sz. Poszthumanizmus

2019

1. sz. Dehumanizáció: az elkövető alakja

HU ISSN 0017-999X



MTA

Bölcsészettudományi
Kutatóközpont

**Irodalomtudományi
Intézet**

Kiadja az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet
Felelős kiadó: Fodor Pál, MTA BTK főigazgató
Nyomdai előkészítés:
MTA BTK Történettudományi Intézet
tudományos információs témacsoport
Vezető: Kovács Éva
Tördelőszerkesztő: Zsigmondné Balázs Ildikó
A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája
Nyomdai munkák: Argumentum Kiadó és Nyomda Kft.
F. v.: Láng András

