

*Sidra DeKoven Ezrahi*  
*Hogyhogy nevetni – ilyen tudással?\**



Sivá ászár b'támuzkor elkéstem a délutáni imáról... Nem akármilyen böjtnap a sivá ászár b'támuz. Vele kezdődik a három teljes hétig tartó gyászidő, amely aztán a tisá b'ávon, a Templom lerombolásának emléknapján éri el a csúcspontját. Ha sivá ászár b'támuzkor elkezdted, akkor végképp halálra gyászolhatod magadat. Nem leányálom, rühellem is, ráadásul a családom imád gyászolni. De nem ám csak az imaházban vagy kinn a temetőben, hanem derekasan: ruhaszagatás, könnyhullatás, lábzsámoly, káddis, munkaszünet... Az egész rémbensőséges, személyes. Űlöd a *sivát*, halálra gyászolod magad, na és kiért? Hát az egész világért! Ami kicsit sok is a jóból... Próbáltad már az egész világot gyászolni éppen azon a héten, amikor Hank Aaron elütötte a 700-ik hazafutását? Felkavaró érzés, mondhatom. És ha a Templomot nem rombolják le, mire vitte volna Einstein – bersebai tevépásztorságig? A Budapest Vonósnégyes meg olajbogyót szedne Galileában? Úgy igaz. Az hát, ha nem rombolják le a Templomot, akkor nem vagyunk a környéken se, Hitler meg a kemencéi közelében. Ez is igaz. Annyi vérontás... Mitévő lehetnél? Gyászolhatsz, sivá ászár b'támuztól egészen tisá b'ávig, meg különben is ki a megmondhatója... annak, hogy Sandy Koufax boldog-e vagy se? De az a pali tényleg kidobott négy embert – csoda, hogy elkéstem a *micháról*, a délutáni imáról?

Allen Hoffmann: *Építőköcsák*<sup>1</sup>

Halálra gyászoltuk már magunkat, és, Isten bocsássa meg, vannak köztünk olyanok, akik nevetnek. És nem elég, hogy sivá ászár b'támuzkor, de még jom há-soákor is. Sander Gilman „Vajon szép-e az élet? Lehet-e mulatságos a soá?” című tanulmányában igyekszik megérteni ezt a reakciót.<sup>2</sup> Egy sorra vesz számos humoros, soáról szóló filmet, legfőképpen (miként a címből is kitűnik) Roberto Benigni széles körben dicsért, *La Vita E Bella (Az élet szép)* című filmjét és elsősorban második kérdését járja kö-

rül. Vajon lehet-e ezeket a műveket értékesnek, meggyőzőnek, erkölcsileg komolynak vagy esztétikailag védhetőnek mondani? Gilman némelyiket figyelemreméltóbbnak tartja a többinél. És arra céloz, hogy a második kérdésre magától értetődik a válasz, és ezért igazában nincs miért fölvetni az elsőt.

Ezzel szerintem Gilman elszalasztott egy alkalmat. Az első ugyanis nem pusztán költői kérdés, sőt mi több, képes a másodikra adandó válaszunkat is alakítani. Ezért hadd mondjam ki

<sup>1</sup> Külön köszönettel tartozom Bernard Avishainak, Sacvan Bercovitchnak, Kalman Blandnak, BenZion Goldnak és Steve Copelandnak azokért a beszélgetésekért, amelyek nélkül aligha alakíthatom ki gondolataimat e kérdésről.

azt, ami nyilvánvaló: igen, az élet szép. Nem, a soá nem lehet mulatságos. Amikor a nevetést „nach Auschwitz” (Auschwitz után) állítjuk vissza jogaiba, nem az a kérdés, hogy lehet-e hűséges a soá komikus ábrázolása, hanem az, hogy visszaállítjuk-e jogaiba a komikumot a soá utáni mindenség építőköveként. Annak a népnek, amelynek leégett a Temploma, és amely a gyász művészetét oly magas fokon művelte, hogy idővel megalakítsa a Budapest Vonósnegyest, és amely tevépásztornak adta fiait, hogy azután megfogalmazzák a relativitás elméletét (és néhány ezer év múlva visszatérjenek, s visszaköveteljék a tevéket), csak ki kellett fejlesztenie valaminő humorérzékét. A komikus mód nem más, ezt bátran kimondhatjuk, mint a sorscsapások utólagos megközelítése, élhető folytatása – Salo Baron kifejezésével élve – „a zsidó történelem siralmas felfogásának”.<sup>3</sup>

A nevetés nem helyettesítheti a gyászidőt és a hosszúra nyúlt siratásból fakadó tragikus-epikus világlátást. A komikus reflex a tragikus történelmi tudásnak és a világmindenség újbóli megszentelődésének találkozásakor jön létre akár a mi időnkben, akár a második Templom lerombolását követő évszázadokban. Szüntelen párbeszédet folytat a messianizmus kísértésével és az apokaliptikus kétségbeeséssel: azt a megoldás messiási ígérete váltja ki, és a megoldás *elmaradása* élteti.

Azok a történetek, amelyeket a zsidók meséltek a bibliai időkől fogva, és mesélnek mind a mai napig, egyfajta nem literalista, a szabadítás nagy mítosza által áthatott történelemtudatot szívtak magukba. Az emlékezetnek ezek az alakzatai Y. H. Yerushalmi szerint nem a krónikákon, hanem inkább a rítusokon és a költői elbeszéléseken alapulnak.<sup>4</sup> A történelmi esetlegességre adott művészi válaszok a tevéktől, az olajfaligetektől és a Templomtól – azaz a Létező színhelyétől, a szent középpontjától – való elszakadás hosszú századai során formálódtak. A zsidóság elhúzódó fogságának kulturális megnyilvánulásaiaként egyfajta „diaszpóraesztétikát” fogalmaznak meg, amely mindenekelőtt a Hazára és a Történelemre hivatkozik, de *időközben* a kisbetűs történetek elbeszélése is létjogot nyer, sőt szükségesnek bizonyul, hogy a bejárható utat elviselhetőbbé tegye.<sup>5</sup> A szenttel és az út befejezésével szemben tanúsított zsidó hozzáállásból egyfajta művészi, a történelem időlegessége által ihletett szabadság következik. Mindig van jobb lehetőség – az emlékezetben

őrzött paradicsomi múltban és annak tükörképében, a szabadulást hozó jövőben.

Ha az epikus vagy siralmas változat *utólagos* hasonmása nem más, mint a komikus változat, akkor ez nem csupán azért van így, mert a tragikus/epikus mód híján a komikus lép fel pótlékként.<sup>6</sup> És nem csupán azért, mert minden gyászritus az élők – Koufax és a Budapest Vonósnegyes – világába<sup>7</sup> való visszatérést hivatott az előírt idő után biztosítani, hanem azért is, mert a héber *theodicaea* végül „boldog” megoldást nyer, és aki így vagy úgy részese ennek, a boldogság ígéretében él.

Először is néhány olyan klasszikus zsidó szöveget kívánok megvizsgálni, amelyekre alapozva a sorscsapás utáni nevetés mellett lehet érvelni. Ezek a hivatkozások, amelyek mintegy „felvizezik” a holokausztt olyan ellennarratíváit, mint amilyen *Az élet szép* is, bevallottan arra való, hogy minden ellenkező érveléssel szemben elismertessék, hogy az ilyesfajta érzékenység igenis összeegyeztethető a megtizedelt civilizáció legmélyebb ösztöneivel, sőt tisztelettel adózhat is azok előtt.

A boldogság néha nagy fehér száma éri el valamely kozmikus dráma keretében; néha személyes kárpótlást hoz: új családot, új jószágot. A rabbinikus szövegekben később kidolgozott nagy sémához a bibliai mintát *Jeremiás, Ézsaiás, Ezekiel*, sőt *Jób*, illetve a kispróféták némelyike adta.<sup>8</sup> Bátor irodalmi alkotások lévén, ezek a könyvek az isteni törvényeket faggató és megfejtő beszédalakzatoktól tündöklenek. De a valódi *ars poeticát*, az „*utáni* költészet” igazolását, a pusztulás és a szabadulás közötti időben való költői alkotás jóváhagyását nem a próféták, hanem az úgynevezett „iratokat” vagy a héber Biblia harmadik részét alkotó öt könyv közül kettő: az *Eikhab* [Siralmak] és az *Eszter* nyújtja. Mindkét szöveg olyan ünnephez kötődik, amely együttvéve rituálisan újrajátssza a pusztulás és megújulás narratíváját. A két ünnep különbsége nyilvánvaló: *sivá ászár b'támuztól* kezdve *tisá b'avig* három héten keresztül halálra gyászoljuk magunkat az ősi áldozatért, a holokauszttok holokausztiáért (tudniillik az égő áldozatok oltárán való égetésért). Hét hónap múlva pedig *jod-dáled bé-ádár* napján (ádár tizennegyedikén) a be nem teljesült holokauszttal, a győzelemmé változtatott vereséget ünnepelek.

Ebben az összefüggésben az igazán fontos az, hogy mind a siralom, mind a komikum a kataklizmaszerűhöz kapcsolódik, és hogy mind-

kettő reflektál a sorscsapással szembesülő nyelvre és írásra: míg a *Siralmak* és a kísérő rítusok a katasztrófa irodalmi, addig az *Eszter* és a kísérő rítusok a komikus és karneváli ábrázolását részesítik előnyben.

A város kapuján kívül siralmait mormoló Jeremiás próféta, az *Eikhab* feltételezett szerzője jelenti a nyugati irodalmi, képzőművészeti és zenei hagyomány egyik meghatározó képét. Még a testtartásának is alighanem jelentősége van a keresett örökség szemszögéből: talán úgy tudjuk őt elképzelni, ahogyan Klee és Benjamin a „történelem angyalát”: a jövőbe hurcoltan is a történelem romjai felé fordítja tekintetét. Vagy még inkább úgy, ahogyan Rembrandt, akinél a próféta *Jeruzsálemnek bátat fordítva* ül: ha a Szentély romba döntése mégoly komoly okot ad is siralomra, a panasz igazán a jövőendő nemzedékeket szólítja meg, akiknek le kell vetniük a gyászt, és akiknek a romoktól eltávolodva újra kell alkotniuk a világrendet.

„Mihez hasonlítsalak, Jeruzsálem leánya, mivel mérjelek össze téged, hogy megvigasztaljalak,” (JSir 2,13) kérdezi az író. Ezúttal a prófétai hang költői dimenziója nem azt a feladatát tölti be, hogy a kinyilatkoztatást mágiakusan közvetítse, sem pedig azt, hogy a szabaddulás utópikus ígérletét közölje, hanem azt, hogy az összevetés révén vigasztaljon. Párhuzamok, előzmények, hasonlatok, metaforák biztosítják a szenvedőt (ezúttal Jeruzsálemet, az első fejezet képével az árván ülő özvegyasszonyt, illetve a harmadik fejezet képével a konok embert), hogy nincs egyedül. Hogy minden tapasztalati bizonyíték ellenére a darabokra tört világ, ha már össze nem rakható is, még mindig *úmerőssé* tehető.

Az *Eszter könyve* egészen más nézőpontot képvisel: a bibliai időn belül későn keletkezett, és mind térben, mind felfogásban a diaszpórára jellemző. A purimi ünnepkör alapját képező szöveg a történelem újraírásáról mint önmegerősítő gesztusról szól: hivatalos levelek és ellenlevelek révén Hámánnak a susáni zsidók meggyilkolására szőtt összeesküvése önmaga és a mérsárlásra toborzottak ellen fordul. A be nem teljesült csapást, a diadallá lett vereséget megünneplendő egy napra hivatalosan a feje tetejére (*nabafokb-hu*) áll az egész zsidó világ, szentek és gonosztevők szerepet cserélnek. Az *Eszter könyvével* kapcsolatban talán az a legmegdöbbentőbb, hogy legjobb tudásunk szerint az nem valamely valóságos történelmi eseményre,

hanem bizonyos kulturális paradigmákra és szokásokra született válaszul: a katasztrófát tekintő paradigmának, a védtelenséget a fogságban élő zsidók helyzetének, és meglepő módon más kifejeletet képzel el.

Hogy a kifejelet az ember leendő ellenségének lemészárlását foglalja magában, ez olyan kihívás, amelyre a zsidó *történelemnek* újra és újra, nemkülönben a mi időnkben válaszolnia kell. Az *írott* válasznak az a legfurcsább vonása, ahogyan a siralmas-epikus módból átvált komikusba. A purim szolgáltatója a legjobb példát Yerushalmi állítására, hogy ugyanis a Templom utáni, modernség előtti zsidó emlékezet szívesebben támaszkodik a rítusra és a történetmondásra, mintsem a krónikákra. Az *Eszter könyve*, ahogyan azt bemutatható rítusai megragadják, mindig is megmaradt paródiának, még ha a különféle vetélkedő exegézisformák afféle gyilkos betűcsüggést szorgalmaztak is.<sup>9</sup>

#### A RABBIK: NEVETÉS JERUZSÁLEM ROMJAI KÖZT

A helyreállítás művészi látomását mi sem erősíti meg drámaiban, mint azok a midrási passzusok, amelyek a különböző rabbiknak a második Templom pusztulását követő érzelmekitöréseit ragadják meg. A *Siralmak*nak ezt a versét magyarázva: „A Sion hegyéért, hogy elpusztult; rókák futkosnak azon!” (JSir 5,18), a midrás kifejti:

Valamikor régen... Gámliél, Eleázár, Azáriás, Józsué és Akiba rabbik felmentek Jeruzsálembe, és amikor felértek a Szkópusz-hegyre, megszárgatták ruháikat [gyásznak jeléül]. Amikor a Templom-hegyre felkapaszkodtak, látták, róka bújik elő a Szentek Szentjéből. Mindannyian felzokogtak, Akiba rabbi azonban csak nevetett. Azok így szóltak hozzá: „Akiba, te mindig meglepsz minket. Mi könnyeinket hullatjuk, te meg örvendezel!” Ő pedig így felelt nekik: „Mi végre hullajtjátok könnyeitek?” Azok így feleltek: „Hogyne hullatnánk könnyeinket, ha ama helyről, amelyről meg van írva, *az idegen pedig, a ki oda járul, meghaljon* (4Móz 1,51), róka bújik elő, és beteljesedik rajta eme vers: *a Sion hegyéért, hogy elpusztult; rókák futkosnak azon?*” Az így felelt nekik: „Ennekokáért örvendezem én. Lássátok, meg van írva: *És én hív tanúkul választom magamnak Úriást, a papot és Zakariást, Jeberekiás fiát* (Ézs

8,2). Nos, mi köze Úriásnak Zakariáshoz? Úriás az első, Zakariás pedig a második Templom idejében élt! De mit mondott Úriás? *Ezt mondja a Seregeknek Ura: A Siont megszántják, mint szántóföldet, és Jeruzsálem elpusztul* (Jer 26,18). Mit mondott Zakariás? *Ezt mondja a Seregeknek Ura: Agg férfiak és agg nők ülnek majd Jeruzsálem utcáin, és kinek-kinek pálca lesz kezében a napok sokasága miatt* (Zak 8,4); majd így folytatja: *És megtelnek a város utcái fűtökkel és leányokkal, a kik játszadoznak annak utcáin* (5. vers). A Szent, áldott legyen, ezt mondta: »Íme az én két hív tanúm, ha az Úriás beszéde beteljesedik, beteljesedik a Zakariásé is; ha pedig az Úriás beszéde hiábavalóságnak bizonyul, a Zakariásé is annak bizonyul.« Örvendezem, mert Úriás beszéde beteljesedett, és a Zakariásé is beteljesedik a jövőben.” Erre azok ilyenképpen szóltak hozzá: „Akiba, megvigasztaltál minket; vigasztaljon meg téged a hírnök [a szabadítás hírnöke]!”<sup>10</sup>

Az Akiva (Akiba) komikus reakcióját jelölő „*mészabék*” szó, amelyet hol az „öröm”, hol a „vidámság”, hol pedig maga a „nevetés” szóval adnak vissza, szótörténetileg összefügg azzal az érzéssel, amelyet az Izsák születéséről szóló ki nyilatkoztatás mind Ábrahámól, mind Sárából kivált, és amelynek alapján vénségükben született gyermeküket elnevezték.<sup>11</sup> Ugyancsak jelöli a „játék” elemét, amely látszatra benne van a komor történelmi eseményre adott oda nem illő válaszbán.

A fenti elbeszélés tartalmazza a komikus hagyomány főbb útjelzőit, konvencióit és belső elmentmondásait. A Jeruzsálem üszkös romjairól visszaverődő ősi nevetésnek még mindig hallani rezzenéseit a dráma siralmas és komikus változatai között folytatódó vitában. Azt kívánom megvizsgálni, hogy a mi holokauszt utáni drámánk számára ez mennyiben tartalmazza a szerződés lehetőségét, illetve hogy ez milyen kihívást jelent a nyilvánvaló elhivatottság szkeptikusabb értelmezései számára.<sup>12</sup>

Mivel a próféta könyvek eleve megmondták, hogy Sára az ő ideje végén megszabadul meddőségétől, és hogy az idők végén Izrael is megszabadul, a sorscsapást követő nevetés összetett hitbeli és dekódolási cselekedeteket feltételez. Ezek, minthogy a „boldog véget”, a kitalált-felidézett kegyelmi állapotot ígérő *theodicaean* alapulnak, olyan komikus világkép tüneteit képezik, amelyben Izrael a főhelyet foglalja el. Jóllehet Jeruzsálem romjai adják a helyszínt,

ezek a cselekedetek építőkövei lesznek a szent forrástól való *távolága* által meghatározott civilizációnak. Középponti szerepet visznek a diaszpóra esztétikában, amelyben az ígért boldog vég mindig elmarad – és éppen ez az elmaradás hív újabb s újabb képzeleti értelmezésekre és elbeszélésekre.

#### AZ ÉLET SZÉP

#### – ÉS EGYÉB VÉTKES GONDOLATOK

Az eddigiekben tehát nemcsak a komikumot vettük védelmünkbe, hanem a komikus módban való történetmondást is. Minthogy egy történetnek számos bevett narratív formája van, úgymint: történelem, tragédia, epika, gyászdal, képzeljünk el egy *jobb történetet*.<sup>13</sup> Ezzel pedig visszakanyarodunk *Az élet széphez*. Sok mindent írtak a komikum vétkes voltáról Benigni filmjével összefüggésben. Nem óhajtok belemenni sem magának a filmnek, sem a nézői vagy a kritikai visszhangnak, illetve az alkotói indítékoknak és/vagy eredményeknek az alaposabb elemzésébe.<sup>14</sup> Még csak ismertetni sem kell a filmet, hiszen példátlan nyilvánosságnak örvendett: 1998-as bemutatója óta alighanem több tízmilliónyian nézték meg.<sup>15</sup> Inkább úgy kívánom megvizsgálni *Az élet szépet*, mint amelyik a leginkább kiemelkedik a közül a három film közül, amely a soára való komikus válaszadás szorgalmazóinak és ellenzőinek figyelmét felkeltette. Radu Mihaileanu *Train de vie (Életvonat)* című francia-román filmjét (1998) olykor a Benigni-film „titkos forrásának” mondják. Inkább tűnik azonban forrásnak Jurek Becker *Jakob der Lügner (A hazudós Jakob)* című 1975-ös filmje, amely 1969-ben jelent meg regényként.<sup>16</sup>

Mindhárom film a múlthoz való kulturális viszony jelentős elmozdulásáról ad hírt, még ha a most vizsgált esztétikai elvet legöntudatosabban az *Életvonat* szemlélteti is. Ez a film szándékosan ellentmond a történelmi tényeknek, nem csupán azért, mert alternatív történelmi választásokat mutat fel, hanem azért is, mert zsidó alakjait karikírozva ábrázolja. A történet egy kisvárosban, jellegtelen *stetlben* játszódik, amit néhány kidőlt-bedőlt falú viskó és a sáros-poros út jelez. Minden egyes alak, a rabbitól a város bolondjáig, a „kommunistától” az Eszter névre hallgató eladó lányig arcátlanul sablonos. Hogy a film még csak kísérletet sem tesz a jellemábrá-

zolásra, bizonyos értelemben éppen ez teszi „legmimetikusabb” vonatkozását. Slomo, az igazolt bolond képviseli a szerzői jelenlétet, egyben ő a narrátor és az egyik főszereplő. A film elején ő jelenik meg legelőször, közelképben, mintegy riporterként, és felmondja a bevezető szöveget: „Egyszer volt, hol nem volt, volt egy stetl, egy zsidó kisváros valahol Kelet-Európában. Az 5701. évet írták, az új naptár szerint az 1941-et.”<sup>17</sup>

A dráma azzal kezdődik, hogy Slomo lóhalálában rohan át egy erdőn, haza a kisvárosba, és viszi a hírt a „hegyeken túli” stetlben történt rémtettekről és kilakoltatásról. Elie Wiesel emlékiratának, *Az éjszakának*<sup>18</sup> önjelölt Kasszandrájától eltérően a végítélet prófétájának ezúttal hisznek, és az egész stetl nekilát vonatot építeni, hogy „deportálja” magát – látszólag Auschwitzba, de „valójában” az orosz határra, onnan pedig Palesztinába. A román hegyi táj, amelyen a vonat áthalad, lehetne akár valóságos is, de minden mást végletesen stilizálttá tesz a történelmi valószerűség teljes hiánya és maga a kulturális forma: a történelmi traumákról szóló chelmi és jiddis ellennarratívákból származó népmesei anyag. Ahogy halad a vonat, a megmaradási stratégiák egyre csodaszerűbbé válnak, mígnem a végkifejlet már-már karikatúra-szerű szabadulást hoz.

Ha az *Életvonat* megszépíti, *A hazudós Jakob* elárulja a valóságot, bevallottan ellennarratívát mond róla. A regény olvasói a helyszínt általában a lódzi gettóval azonosítják, ahová magát Jurek Beckert gyerekként bezárták. De mint az elemzett fikciók egyéb gettóit vagy táborait, ez is név nélkül, általánosított jellemzőkkel jelenik meg. Csupán annyit közöl róla a regény, hogy annak, ami korábban szülővárosuk volt, a zsidók most a rabjaivá váltak. Az „alpvonal” tehát az a tér, ahol a normális élet: a borbélyok, palacsintasütők, suszterek és adószedők közösségének élete zajlott. Minden hely, minden rendelet ettől a normától tér el, attól a helytől, ahol Jakob *Heym* valóban *otthon* érzi magát. Az eddigiekben nyomon követett romantikus reflex, amely klasszikus héber szövegekre megy vissza, megszabja, hogy a történelem komikus átírása alapvetően az otthon édeni képzetére utaljon, és hogy a tőle való távolság, illetve a helyreállítás reménye hajtja a képzelet legmerészebb szárnyalásait.<sup>19</sup>

Kezdetben a történelmi hűségre való törekvés érvényesül. Becker regényének egyes szám

első személyű narrátora nem Jakob, hanem egyik rabtársa, aki a történetet Jakobtól „kapta” a marhavagonban, útban a haláltábor felé. Amikor a háború után visszatér, hogy megnézzze az elbeszélendő történet helyszínét, azzal kezdi, hogy megméri a távolságot, amelyet Jakobnak meg kellett tennie a gettóban a parancsnokság (a város korábbi adóhivatala), ahol fogva tartották, és a padlásszobája között:

Húsz méter csakugyan, meglehetősen pontossággal, megmértem a távolságot, egészen pontosan tizenkilenc méter és hatvanhét centi: voltam ott, a ház a helyén, semmi háborús kár nem esett benne, csak az őrtorony nincs ott... Nekem mégsem volt elég pontos, vásároltam egy mérőszalagot, visszamentem és újramértem. (16. o.)

A fizikai táj visszatért normatív állapotába: csak a náciizmust, a társadalmi rendben lévő anomáliát megjelenítő őrtorony tűnt el. De mi lett mindazokkal a tanúkkal, akik az örök vigyázó tekintete alatt éltek s lelték halálukat, és akik kitölthetnék a történelmi beszámolóiban tátongó lyukakat? Ezen a ponton a történelmi hűség igénye dekonstruálódik egy fontosabb dolog nyomása alatt. Jakob elmesélte történetét, és mások kiegészítették azt egy-egy részlettel. Ám a narrátor kénytelen bevallani, hogy a történet továbbra is hibázik, a bizonyítékokat nem lehet már előhozni:

Egyet-mást még Michától tudtam meg, de aztán van egy jókora rész, amire egyszerűen nem lehet tanút keríteni. Azt mondom, legjobb lenne, ha így meg így lett volna, azután elmondom, és úgy teszek, mintha hozzátartoznék ahhoz, amit tudok. És hozzá is tartozik, nem az én bűnöm, hogy a tanúkat, akik igazolhatnának, nem lehet előkeríteni.

A valószínűség számomra nem irányadó, teljesen valószínűtlen, hogy épp én maradtam életben. Sokkal lényegesebb, hogy úgy gondolom, így meg így történhetett valami, vagy így kellett volna történnie, és ennek semmi köze a valószínűséghez, erről is kezeskedem. (36. o.)

Ebben a valószínűtlen világban a narrátor nem a „történelemnek”, hanem a történetmon-

dásnak tartozik legfőképpen hűséggel. Márpedig a történetmondás követelményei a *legyen* világának elvein alapulnak. A történetben tátongó „lyukak” igaz történet szövésére hívnak. Amikor Jakob átmegy a parancsnokságon, eszébe jut annak korábbi státusa: ... Miként a történet foghíjai, az ilyen jelek sarkallják a *status quo ante* emlékéből kiinduló képzeletet.

A Jakob kifundálta hazugság, hogy rádiója van, amellyel jó híreket sugároz a gettónak, mint afféle átszerkesztés, a normálist vetíti rá az abnormálisra. A hazugságot a gettó minden lakója (vagy minden hiszékeny lakója) beveszi, de az mindenekelőtt egy Lina nevű kislánynak szól, akit szülei deportálása után Jakob örökbe fogad. Jakob leghősiesebb erőfeszítései arra irányulnak, hogy ha képtelenség is, megóvja a lány gyermekvilágának ártatlanságát, kognitív gátat vessen azon erők betörésének, amelyek már *elpusztították* azt a világot.

Ugyanez a logika élte *Az élet szép*et. A már az első pillanatokban „mesének” (*favola*) mondott film<sup>20</sup> keretét az első részben bemutatott idilli szerelem alkotja, mely a történetet kommentáló-elbeszélő és a jelenlétével hitelesítő felnőtt fiúban testesül meg, aki egyszerre jelenik meg a kettősséget megtapasztaló gyermekként és a dolgokat velünk együtt *jobban tudó* felnőttként. Az, hogy Guido mesébe illő szerelmet érez „Principessájáért”, hogy a lány szíve elnyeréséért és szerelemgyerekek életének elbűvöléséért megannyi kalandon esik át, nemcsak megkapóvá teszi a film első felét, hanem nyilvánvalóan művi, romantikusan édeni teret hoz létre elsődleges hivatkozásképpen. Olyan világ válik így magától értetődővé, képezi így a súlypontot, amelyben a nők és férfiak szerelmesek, egybekelnek, és amelyben a gyerekek biztonságba és bőségre születnek.

Nem mintha e fikciók bármelyike „boldog” átírás volna. A halál ott ólálkodik a színpadon kívül, hogy megkaparintsa jussát. Inkább komikus hangon íródtak (vagy írták a dolgokat felül), ami eleve a történelem kérlelhetetlen ítéletének alternatíváját nyújtja. A komikum a magasabb rendű igazságba, a történelem egykor volt és leendő valóságába vetett hiten alapuló lázadásként bontakozik ki. Tiltakozik a zsidók II. világháborús sorsával kapcsolatosan általánosságban visszaadott tények ellen: hogy ugyanis a szembesülés lényegét e sors elkerülhetetlensége, a náciizmus hajthatatlan logikája teszi, mely szerint minden egyes egyén túlélése

*ipso facto* aberrációt jelent. Eme tények, Jameson találó kifejezésével, „a fájó történelem”, az „adottak” ellenében játszódik mind egyik szóban forgó komédia.<sup>21</sup> A komikum bármely elemzésének tehát szembe kell néznie annak történelemellenes igényével, ama merész próbálkozásával, hogy az előtérből törölje azt, ami történelmi háttérként megmarad.

Mivel azonban az ártatlanságra való hivatkozás mindig tudatos párbeszédet folytat a történelem terhével, föl kell ismernünk, hogy a külső összefüggés éppúgy lényegbe vág, mint a belső tartalom. Ezek az olaszul, németül és franciául előadó művészek a történetet mint a történelem javított változatának zsidó kulturális formáját, illetve a különféle, változó mértékben hitetlenkedő és magukat hősiessen újból feltaláló *slémilek* alakját támasztják fel Európa zsidótlán színházában. A háború után Kelet-Németországban jiddis történetet írni, miként egy kritikus megjegyezte, annyi, mint visszhangteremben írni.<sup>22</sup> *Az élet szép* ellen, illetve rokoníthatóságuk okán a szóban forgó két másik film ellen felhozott legbántóbb vád az, hogy tisztára mosás Európá bűnét. Benigni filmje azzal teszi ezt, hogy a keresztény feloldozás nyelvét használja, és hogy a zsidó különösséget egyneműsíti a fasiszta Olaszországban.<sup>23</sup> Becker filmje és regénye pedig azzal, hogy a náci és zsidók szembenállását viszonylag méregtelenítve jeleníti meg – ami a keletnémetek megújulási szellemét erősítette a hidegháború alatt.

Az alábbiakkal azt remélem bemutatni, hogy ez túlságosan is szűk látókörű ítéletet mond e képzeleti alkotások teljesítményéről. A legkevesebb, amit ezen a ponton mondhatok, hogy noha a művészek és elsődleges közönségük párbeszédét mint kiindulást fontos szem előtt tartanunk, az ilyen kulturális termékek jelentőségét aligha korlátozhatjuk eredetük pillanatára vagy országára. Jóllehet mindhárom mű valamely emlékező közösség tagjainak bizalmas kapcsolatára épül, a világba kilépve ugyanúgy a természetes emberi rend szétrombolására emlékeztet. A komikus ösztön, akárha valamely zsidó társalgást visszhangozna, ha még oly áttételesen is, bibliai és talmudi megvalósulásaitól kezdve folytatja útját a kelet-európai zsidó regényen át a jiddis színházig és tovább a Broadway Sólem Aléchemje, Hollywood Charlie Chaplinje és újabban a Miramax Benignije révén egészen a világszínházig.

## AZ ÁBRÁZOLÁS HATÁRAIN TÚL

Ennek ellenére a mostani elemzés háttérben az a széles körben elterjedt gyanú áll, amely a szellemi monopóliumokkal dacoló képzeletet övezi. Nemcsak a zsidó emlékezet és „*droit de parole*” önjelölt őrizői osztoznak ebben a gyanúban, hanem azok a tárgyilagosságra törekvő teoretikusok is, akik a képviselőt kérdéseiről napjainkban is folyó vitában vesznek részt. A historiográfiáról, illetve a ténynek és fikciónak a végtelen mechanikus (és elektronikus) reprodukció korában való érintkezéséről alkotott, egymásnak ellentmondó elméletek igen éles polémiát eredményeztek, melyben durván két tábor csap össze: egyfelől azok, akik tagadják minden olyan elbeszélés értékét, amely nem szembesíti közönségét a nyers szenvedéssel és az áttétel nélküli gonosszal, másfelől azok, akik megengedik azt, amit én a történelem szabadabb és áttételesebb kezelésének neveznék.

A holokauszttal való folyamatos tapasztalati vagy szubjektív szembesülés melletti érvelést Geoffrey Hartman olyan stratégiának mondja, amely a médiumok által átítatott és érzéketlenné tett világunk fájdalomküszöbét igyekszik lejjebb vinni. A naponta ránk zúdított témérdek rémtett-jelenet, az újrafelhasznált és immár bevált képek tulajdon fásultságunk ikonjainvá válnak, így aztán, mint mondja Hartman, „azon igyekszünk, hogy megvágjuk magunkat, mint az elmebeteg, akik így bizonyítják létüket. Akárha csak valaminő személyes vagy történelmi trauma (vérzem, tehát vagyok) kötne minket az élethez.”<sup>24</sup> Mint őszinteségünk próbaköve, ez az „önmegvágás” a túlélő tanúvallomását teszi az „eseménnyel” való lehető legközvetlenebb szembesülés eszközévé a szemlélő számára, a dokumentumfilmet a historiográfia legigazabb formájává és a szigorú realizmust a fikcióban gondolkodó rendszabályává.

A készítés, hogy a trauma helyszínén vagy közelében maradjunk, nemcsak a rémképeknek való szüntelen kitettség előidézte pszichés tompultságra hivatott válaszolni, hanem arra a széles körben elterjedt érzésre is, hogy a művészet nem más, mint az árulás egyik formája. A mimetikus ösztönt akár a gyerekjáték felnőtt változatának vagy „alakoskodásnak”<sup>25</sup>, akár olyan lelki emelkedettségnek fogjuk föl, amelynek az auschwitz-i könyörtelen árnyékvilágban helye nincs, a képzeletet sokan a legszigorúbban korlátozott formáinak kivételével profani-

záló eszköznek tartják. A nyelv is magáért beszél: a belépés a szent diskurzus világába mindig egyet jelent a gondosan megvont és őrzött határoknak való engedelmességgel. Ezen a ponton talán még össze is találkozik a történész pozitivista és a hittudós dogmatikai ragaszkodása ahhoz, hogy a közelség a forráshoz legyen a hitelenség mértéke. Mindenesetre az e kérdéskörben kialakuló teológiai szókészlet ritkán kérdez rá a határokkal kapcsolatos tulajdon aggályoskodására.<sup>26</sup>

A határokat az árulástól való félelem és a vétkezés veszélye állítja fel. Az 1950-es évektől kezdve minden egyes határsértés közbotrányhoz vezetett. Könnyű lenne felsorolni az eltérő kultúrákban különböző visszhangokat kiváltó vétkes eseményeket. A lista Amerika esetében bizonyára magában foglalná: Anne Frank naplójának dramatizálását (1955); Philip Roth „Eli the Fanatic” (A rajongó Eli) című novelláját (1959); E. L. Wallant *A zálogos* c. regényét és a belőle készült filmet; Gerald Green *Holocaust* c. tévésorozatát (1978–79); D. M. Thomas *A fehér hotel* című regényét (1981); Art Spiegelman *Maus I–II.* című képregényét (1986, 1991); Steven Spielberg *Schindler listája* című filmjét (1993), illetve legújabban Benigni filmjét, *Az élet szépet* (1998). A *Naplót* a lehetséges producerek *túlágosan negatívnak*, az akkori közönség szemével *túlágosan fájdalmasnak* tartották, mert annak egy olyan fiatal lányt kellett volna a színpadon látnia, akiről tudja, hogy a színpadon kívül koncentrációs táborban lelte halálát;<sup>27</sup> Roth novellájának túlélőjét *túlzottan zsidónak* ítélték; Wallant regény- és filmalakját túlon túl kereszténynek mondták; Green tévésorozatában a rabruhák módfelett *keményítettek* voltak; D. M. Thomas regénye *túlágba* vitte a szexet; *a Maus túl merész*; *a Schindler listája végletesen pozitív*; *Az élet szép szertelenül reményteli*. Ez ítéletek képviselői közt találunk felháborodott olvasókat és nézőket, a hit nyilvános védelmezőit és kultúrkritikusokat. Ha az ötvenes években az volt a baj, hogy az ábrázolt esemény *túlágosan szomorú*, akkor a kilencvenes években az a baj, hogy *túlágosan reményteli*. Ezen alkotások mindegyike természetesen más-más történetet mond el, és más-más oknál fogva tűnt a bírálók szemében botrányosnak, illetve olyannak, amely joggal kérdőjelezi meg a szokványos bölcsességet vagy a közmegegyezést. Egy dolog mégis közös volt valamennyiben: merész dolgokat állítottak az emberi természetről, a gonosz-

ról és a szenvedésről – és tették ezt úgy, hogy a maguk értelmezési módjában észlelt határokat áthágták, vagy pedig „a szólás jogával” illetéktelenül éltek.

A határokat két eltérő csoport szabja meg: az egyik a David Irving-félékre hivatkozik kiindulásként, a másik T. W. Adornóra. Az egyik csoport a történeti módszer ürügyén elkövetett történelemtorzítások és -hamisítások ellen lép föl; a másik pedig a történelmi tényeket óvja a költészet „barbár” enyhítő-finomító igyekezetétől. Mindkét tábor arra az álláspontra helyezkedik, hogy az igazmondó közösség bevett határain kívül nincs más, csak „tagadás”. Ez a fajta szellemi beállítódás a költői szabadságot a hazudozásra való ugyanolyan ártalmas hajlamnak tartja, mint a történelmi tények meghamisítását; az e körökben uralkodó ostromszellemiség a valóság veszedelmes elfedését egyenértékűnek tartja a képzeleti alkotások tudatos valóságátszerkesztésével, amely ráadásul megengedi, hogy az örömelev háttérbe szorítsa a fájdalomlevet.

Akik tehát oly aggályosan vonják meg a határokat, végső soron hagyják, hogy a holokausztagadók szabják meg azokat.<sup>28</sup> A „realista purizmus”, miként Hartman mondja, „egyszerűen nem tartja olyan hűségeseznek a művészetet, mint a történetírást, amikor a valóság rettegett *visszahúzódása* ellen kellene óvnia. Így a legtöbb történész... a pozitívista pontosságban látja a relativizmus és a revizionizmus elleni utolsó biztosítékot.”<sup>29</sup> Ezt az érvet számosan, filozófusok, kritikusok és történészek is hangoztatják. Berel Lang a költészet iránti mélyszegis tisztelettől vezérelve intézett ellene mégis kirohanást: „mivel a költői utalás az adott történelmi helyzetre egyre inkább elhalványul, ahogy a szöveget egyre inkább a költői eszközök teljesítik ki,” csak „a dokumentarizmus és a történetírás egyéb formái” tehetnek eleget a holokausztabrázolás etikai és ismeretelméleti követelményeinek.<sup>30</sup>

Egyéb történelmi események kapcsán soha nem emlegetett kifogásokat hoznak föl, hogy megóvják az olvasót/nézőt holmi feltételezett tudatlanságtól, akárha a történelmi tény hűségese megőrzése, nem pedig nyersanyagként felhasználása volna a költő szent kötelessége. Mintha az elbeszélési határvonalaknak, amelyeket ma már a történészek sem ismernek el, korlátozniuk kellene mindazok képzeletét, akik a tűz közelébe férkőznek. A holokausztabrázolás képzeleti ábrázolásaira vonatkozó „tiltást” Ernst Van

Alphen oly módon magyarázza, hogy különösen megemlékező alkotások esetében az *elvont* művészet elfogadható, mert legalább kimondatlanul tiszteletben tartja a holokausztabrázolás „fennkölt ábrázolhatatlanságát”, nem kíván belépni a mimetikus térbe, amelyet mindezek fényében csakis a dokumentarista, történetileg számon kérhető beszédmód foglalhat el.<sup>31</sup>

#### A NEVETÉS „LÁZAD”

Elsőként Terrence Des Pres érvelt a művészi formák és határvonalak túlságba vitt, monopolisztikus őrzése ellen, illetve a nevetés mint a lázadás legitim és gyógyító formája mellett. Nem sokkal halála előtt, 1987-ben megjelent „Holocaust *Laughter?*” (Holokauszti *nevetés?*) című tanulmánya segítette megfogalmazni – és kétségbe vonni – az „ábrázolás határait”, amelyeket a kutatói közösség az 1990-es években kezdett vizsgálni. Röggvest az indulásnál leszögezte, hogy a művészek dolga „minden olyan úton végigmenni, amelyre rögeszme vagy találmányosság viszi őket”, és hogy az értelmezőknek alkalmazkodniuk kell „a vállalkozásunkat biztosító” feltevésekhez. Csakhogy ezeket a feltevéseket tisztázni kell. A tragikus és siralmas műfajok „megerősítik a létezés tekintélyét, és a *létezőket* felmagasztaló mimetikus mód szerint járnak el”, ugyanakkor, mint Des Pres érvel, a komikus szellem „antimimetikus módon jár el, gúnyt űz a *létezőkből*”, következésképpen ha csak a tragikus-traumatikus-siralmas módokat hagyjuk jóvá, „úgy védjük a jövőt, hogy közben odaláncoljuk a múlthoz”, azaz „a maga megsemmisítő feltételei szerint értelmezzük a holokausztabrázolás”.

Miként, remélem, sikerül bemutatnom, a komikum óriási kihívást jelent mindenfajta szigorú kategorikus elhatárolás számára, de nem azért, mert mimetikus vagy antimimetikus, hanem azért, mert mindkettő, s mert azzal, hogy egyszerre több forgatókönyvet játszik el, aláásza a pozitívista realizmus bizonyos fajtáit. Akárhogy is, a realizmus, ahogyan minden író és képzőművész előbb-utóbb kénytelen fölfedezni, nem tudja *azt a világot* lemásolni; a nevetés, miként Des Pres kifejti, *a priori* „ellenséges az általa ecsetelt világgal szemben...”, nem adja meg *azt a tiszteletet*, amelyen az ábrázolás alapul”. A tragikum „áhitatot kelt bennük, s így lecsillapít minket”; „a nevetés lázad”.<sup>32</sup>



Des Pres tulajdon meglátásai sokkal találóbbak voltak, mint példái (el is tűnődik az ember, hogy mi mindent mondhatott volna a ma taglalt szellemi alkotásokról). A karneváli Mihail Bahtyin-féle értelmezéséből kiindulva elemezte Des Pres Art Spiegelman éppen akkoriban megjelent *Maus*-át (1986) és Tadeusz Borowski *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen* („Hölgyeim és uraim, parancsoljanak a gázba fáradni”) címen megjelent novelláskötetét (1948). Azóta mások a komédiát mint deviáns formát elemezve rendre ugyanezekre a szövegekre hivatkoznak.<sup>33</sup>

Habár Borowski és Spiegelman a művészi „travesztia” jeles alkotásait hozta létre, a komikum általam itt javasolt meghatározásának egyikük sem felel meg. Borowski narratívái olyan térséget jelölnek ki, amely nem más, mint a komédia antitézise. Egy München melletti menekülttáborban, közvetlenül a háború után íródtak, és azon ritka esetek közé tartoznak, amelyekben a fikció Auschwitz még füstölgő kéményei láttán született. Des Pres szerint Borowski elbeszélései egyfajta „normalitás-igényről” tanúskodnak, ami meghazudtolja komikus fogantatásukat. Ezzel szemben valójában szabályos mimézisét adják egy olyan világnak, amely hermetikusan el van zárva a történelem kérlelhetetlenségét enyhítő vagy áttételessé tevő összes képzeleti konvenció elől. Nincs bennük semmilyen külső hivatkozási pont, még a szerző (és alakjai) felszabadulása után sem.<sup>34</sup> A mostani vizsgálódásunk értelmében vett komikum inkább olyan külső és belső nézőponton alapul, amely nincs jelen a színpadon bemutatott eseményekben, amely színpad pedig nem más, mint Auschwitz.

Újfent a távolság adja az idevágó elvet: a komikum minden egyes formájában feltételezi egy másik világ, több hivatkozási rendszer létét. Henri Bergson meghatározása szerint: „Egy helyzet mindig komikus, ha ugyanabban az időben két egymástól teljesen független eseménysorhoz tartozik, egyszerre két egészen különböző módon lehet értelmezni.” Ez adja Arthur Koestler szerint a „biszociáció” legvilágosabb példáját.<sup>35</sup> A két különböző és egységbe nem hozható összefüggés biszociációját jelölő hang (akár az olvasó implikált hangja) híján nehezen tudunk komikusként meghatározni egy műalkotást. Az irónia Borowskinál való jelenlétére vonatkozó feltevést cáfolja, hogy a tartalom és a forma teljességgel megadja magát, hogy egy tal-

palatnyi hely sincsen, ahol alternatív távlat vehetné meg a lábát; a „normalitás” itt nem más, mint alkalmazkodás a normálisnak vett abnormalitáshoz.

Az egészen más beszédmódot alkalmazó *Maus* ugyancsak normalizálja témáját. Art Spiegelman mesélte, hogy elborzadt, amikor Roberto Benigni fölhívta, hogy elmondja, a *Maus* mennyire hatott saját munkájára.<sup>36</sup> Spiegelman reakciója szerintem végső soron jogos volt. Noha a két alkotót gyakran összekapcsolják, mint akik bevezették a komikumot – vagy a „*commix*”-et<sup>37</sup> – e komor realizmus uralta területen, aligha különbözhetnének jobban. Bár Benigni okkal gondolhatta elődjének az amerikai zsidó képregényalkotót, olyannak, aki hátsértőnek vélt, új művészi formák létrehozásával utat tört előtte az esztétika területén, csak hogy Benigni műve a „biszociált” komédia világába tartozik. *Magát a formát kivéve*, Spiegelman nem hagyja, hogy több ismeretelméleti területre belépjünk: csak az apja (és az anyja) Auschwitz tüzeiben finomított patológiájának területére. A Benigniét tekinthetnénk akár a Spiegelman-történet ellentétpárjának is. Férj és feleség akarva fenntartott naiv szerelme és gyermekszeretete, ami egy humorista hősies bohóckodására ad alkalmat, szöges ellentétben áll avval a dühvel, haraggal, szánsalommal és bűntudattal, ami áthatja Spiegelman képregényalakjainak szerepjátszó, önkitaláló, önmentő és önpusztító tetteit. Mindkét apa próbálja megmenteni fiát. Az egyik sikerrel jár, de saját életét elveszti. A másik kudarcot vall, de megmenekül, és új fiat nemz. A dráma nem a tettben, nem is a kudarcban vagy sikerben rejlik, ellenben a komikus szellem lehetősége a korábban meglévő, majd utóbb felülkerekedő érzelmi környezetben rejlik. Ezen túlmenően döntően fontos hangsúlyoznunk (ahogyan Gilman is tette), hogy formája ellenére a *Maus* soha nem nevette meg – szemben *Az élet széppel* és egyéb e helyütt taglalt komédiákkal.<sup>38</sup>

Hanem ezek a szövegek nem csak a nevetést zárják ki. Spiegelman „macska-egér harcában” a náciizmus népi retorikája testesül meg. Borowski novellája így kezdődik: „A tetvetlenítés végül csak befejeződött, és csíkos ruháinkat is visszakaptuk hála a tökéletes megoldásnak, a Ciklon-B-nek, amely a ruhában lévő tetveket és a gázkamrában lévő embereket hathatósan irtja... Egyetlen rab, egyetlen tetű sem osonhat ki a kapun.”<sup>39</sup> Egyetlenegy, tehette volna hozzá

Borowski, magányos metafora sem. A hangnem és a hordozó közeg összeomlása, egyetlen egységes, betűcsüggő világmindenséggé válása valóban *megsemmisíti a metaforikus képzetet*.

A döntő ezúttal is az, hogy a költői szabadságnak nincsen valóságosnak tekintett területe, ahol az elviselhetetlen valóságtól való távolság okán létrejöhetne a metafora, miként a humor is. Túlságosan is élénk emlékünkről, hogy emberi lények átváltoznak füstté, azt az üresen kongó választ idézi elő, hogy *nincsen* semmi ehhez fogható, nincsen a képzetnek egyetlen alakzata sem, amely vigasztalhatna. Midőn a *Siralmak* szerzője saját költői kérdését: „mihez hasonlítsalak, Jeruzsálem leánya, mivel mérjelek össze téged?” így válaszolja meg: „Bizony nagy a te romlásod, mint a tenger” (*ki gadol kayam shivrekh*) (JSir 2,13), megkérdezhetjük, hogy vajon ő is, miként a maga „fekete tejét” felajánló Paul Celan, oly roppant vagy képtelen képet nyújt, amelyet joggal tekinthetünk minden metaforát megszüntető metaforának.<sup>40</sup> Oly határtalan az a tenger – oly mérgező az a tej –, hogy semmilyen élet nem születhet újjá benne. Az átváltozás oly teljes, hogy semmilyen retorika nem érhet fel hozzá. Oly végső a pusztítás, hogy szavaink, mint rabruhában a tetvek, immár nem azon igyekeznek, hogy a vigasztalás alternatív helyszíneiként működjenek, hanem hogy az elpusztított világ leletei legyenek.

Ezzel a reflexszel szemben a kötetlen és „barbár” metaforaalkotás válik a világ sorscsapás utáni újbóli ismerőssé tételének legmélyebb módjává. A metafora nem csupán az elképzelt világot képviseli, hanem az *emlékezetben őrzött* világot is: a *korábban létezett* és az elmében újraalkotható *rend* felidézésével járó vigasztalást is. E kitalált-felidézett rend egyik legnagyobb példaképpen Ilona Karmel angolul írt, *An Estate of Memory* (Emlékvagyom) (1969) című regényét említhetjük. E lengyel zsidó túlélő választott nyelvén megfogalmazott metaforái néha annyira zavarosak, hogy kifejezetten az ember-telen állapotok elleni lázadás hozza őket létre. Karmel regénye négy koncentrációs táborba zárt zsidó nő, három asszony és egy lány létharcáról szól. Csak a lánynak és az egyik asszony által világra hozott csecsemőnek sorsa túlélni a háború végnapjainak poklát, de igazában a nyelv és a múlt nyelvben őrzött látomása marad meg. A múltat a nyelvi képek kertje képezi, és e képeket az emlékezet tárolja elsődlegesen: a főhős, Barbara a legveszedelmesebb helyzetekből

menekül meg azáltal, hogy képzetben bejárja otthoni vagyónát: a mézeskalácstól ragacsos tálalót, a napfény mosta zongorabillentyűket. Az ilyen emlékek alkotják a metaforikus képzet építőköveit, örökként vigyáznak, nehogy a zord valóság győzzön a lélek vagyónáért vívott harcban. A táborélet viszonyainak legcsekélyebb javulása is alkalmat ad az otthonnal kapcsolatos hasonlatok alkotásába való legkülönösebb menekülésre: „A hatalmas kéményből felgomolygó fekete füstfelhők alatt emberek tolongtak, a szögesdrót mögül kikiabáltak, integettek. *Abogyan odabaza külön étkezőasztalokat állítanak föl a vendégek érkeztekor, úgy itt is téglákat raknak egymásra, pallót fektetnek rájuk... és az emberek arra telepednek, hogy megkapják a levest.*”<sup>41</sup> Mihez hasonlítsalak? Olyan leghétköznapibb képhez, amely a múltnak a jövő számára tett kötelezvénye lehet. A regény, ne feledjük, a jövőben íródik. Ráadásul angolul, amely ugyanolyan távol áll a haláltáboroktól, mint a mézeskalácsmorzsás tálaló.

Az itt taglalt alkotások mindegyike az arról alkotott kép körül forog, hogy milyen volt a világmindenség, és hogy milyennek kellene lennie. A gyerekkor világa körül. Az apai szeretet világa körül. Nem az a kérdés, hogy ezeket az erényeket, azt a *virtust* lehetett-e gyakorolni Auschwitzban, hanem hogy mi marad utána. A költő történésznek adott felelete, a műalkotás történelemmel való dacolása az anyagi világ romjai közt vagy épp felettük körözve kezdődik, és soha nem szűnik meg ostromozni azt.

#### TÁVOLSÁG ÉS ELLENÁLLÁS: A SZÉLESVÁSNÚ SLEMIL

Az „Auschwitz utáni” nevetés mostani elemzésében két elv játszik középponti szerepet: a szentségtelen központtól való *távolság* és komolyságával szembeni *ellenállás* – azaz az előtérnek a háttérben zajló eseményekkel szembeni kognitív disszonanciája. Ezt a magatartást a történeti valóság elfogadhatatlan elemeinek *szándékos* kiszerkesztése jellemzi, amely nélkül az egész csak gyalázatos és perverz lenne. A kiszerkesztésre – mint a freudi humorelmélet szerinti és a koncentrációs táborokról, illetve egyéb traumák helyszíneiről szóló tanúságtételek által igazolt *eltolás* vagy *disszociáció* kifejeződésére – a veszély *pillanatában* kerül sor, továbbá a *veszélytől távol*, a sorscsapásból való kollek-

tív felépülés második szakaszában. Az eseményektől való ilyenfajta távolság teszi lehetővé az igazán személyes megközelítést, az emberi tapasztalat ama leglényegesebb mozzanatainak megragadását, amelyeket a döbbenet, a gyász és a tragikus érzések feltárása után majd újjá lehet építeni.

A „történelemrevideálás” komikus formájának legkiválóbb és legismertebb művelője a modern zsidó irodalomban nem más, mint Sólem Aléchem – ő az, David Roskies kifejezésével: „aki tréfának veszi a történelem traumáit”.<sup>42</sup> Slemilje belső hitével és hátborzongató történetmondó képességével fölszerelve néz szembe a világ által reá mért veszéllyel, és magasabb rendű elvei és az elbeszélői tér kialakítása érdekében szándékosan tagadja a történelmi valóságot. Modern Eszter királynőként átírja a népe ellen szóló rendelkezést, annak háború előtti megfelelőjét, a pogromot. A zsidó *theodicaea* által meghatározott „boldogságrészedésben” a pogrom éppúgy jele az eljövendő szabadulásnak, mint a világ pusztulásának; a szabadító késlekedése *addig is* alkalmat ad a komikus kreativitásra.<sup>43</sup>

Hogy vajon a slemil és bűvésztáskája túlélheti-e a világát teljesen elpusztító holokausztot (illetve szabad-e túlélniük), ezt mindmáig vitatják.<sup>44</sup> Azt azonban senki nem vitatja, hogy az utóbbi huszonöt év során egyre több író és filmművész vette elő ezt a bűvésztáskát. Hogy valaki mennyiben fogadja vagy utasítja el munkájukat, az nagyban azon múlik, hogy ezt a fajta hozzáállást mennyiben tartja tisztességesnek „Auschwitz után”, illetve mennyiben véli szükségesnek, hogy sajátosan zsidó szereplők és „helyszínek” hitelesítsék azt.<sup>45</sup> A slemilt mint az ártatlanságnak és a történetmondás kezdeteket végekkel összekötő finom szálainak őrizőjét tartom a trauma utáni zsidó hermeneutika legemberibb és legáttételesebben érvényesülő megnyilvánulásának.

A *Train de vie* alakjai afféle kiterjesztett *purimspielt* mutatnak be, amely mind formáját, mind tartalmát tekintve szándékosan a jiddis irodalmi és néphagyományra megy vissza. Úti céljuk, „Izrael földje” a messiási utazásra utal, ám annak nemcsak világi cionista változatára, hanem hagyományos társítására, a zsidó *theodicaea* szépítő kifejezésével élve, „az idők végezetére”, azaz az élet közmondásos „másik oldalára”.<sup>46</sup>

Hogy hány bűvészmutatvány kell a történelem rémtetteinek visszaveréséhez, az a körül-

ményektől függ. Az *Életvonat* egyik utasának, aki náci tisztnek álcázza magát, olyannyira sikerül túljárnia a németek eszén, hogy azok az egyik ellenőrzési ponton kóser húst szolgálnak fel sorstársaiknak. Hogy Romániából az olaszországi Arezzóba, egy kelet-európai stetlből egy asszimilált zsidó otthonába menjünk át: *Az élet szép* első felében azt látjuk, hogy a disszonancia formái ugyanolyan erőteljesnek bizonyulnak, mint a főhős átszerkesztői képességei. Egy cukrászda kirakatában megjelenő „ZSIDÓKNAK VAGY KUTYÁKNAK BELEPNI TILOS!” felirat nyomán olyan kizárásos játék kezdődik, amely kirakatrendezés címén alkalmazza a szeretett és utált dolgok kategóriáit, és amely persze kikezdi, de nem rombolja le végleg a társadalmi lelkiismeretet – illetőleg a túlélés esélyeit. Végteरे is, miként Guido megjegyzi fiának, épp annyi értelme van kitiltani a zsidókat a kutyákkal együtt, mint a „kínaiakat a kengurukkal” vagy „pókokat a vizigótokkal” együtt.<sup>47</sup> A film mindvégig, sőt egyre növekvő találékonysággal érvényesíti ezt a józan logikát, az olyan világra való hivatkozást, amelynek kategória hibáit össze kell egyeztetni az egyetemes etikai és ismeretelméleti normákkal és a normalitás eszméjével.

Maurizio Viano azzal az érdekes felvetéssel állt elő, hogy a komédia Benigni filmjének az első felére korlátozódik, a második felétől pedig átvált tragédiába.<sup>48</sup> Jóllehet aligha lehet szó „boldog végről”, ha egy filmben a főhőst lelövik – ráadásul a történet második fele haláltáborban játszódik –, szerintem éppen itt nyilvánul meg a komikus génius, éppen itt méretik meg és találtatik erősnek a komikus idill logikája. Amikor Giosué (az angol fordításban Joshua [magyarul Józsue]) elmondja, a többi táborbeli gyerektől hallotta, hogy a nácik gombot és szappant gyártanak a zsidókból, az apja felháborodva – és lélegzetelállító agytornával – utasítja el a rémhírt. Az emberi életet és az emberi test épségét érő fenyegetésre adandó válasz már nem illeszthető a cukrászdákból kutyákat és zsidókat, pókokat és vizigótokat kitiltó kognitív csoportosítás játékába.<sup>49</sup> Az már teljes *hitetlenség* kíván:

GIOSUÉ: Gombot meg szappant csinálnak belőlünk.

GUIDO: Miket beszélsz, Giosué?

GIOSUÉ: A kemencékben megsütnek minket?

GUIDO: Honnan veszed?

GIOSUÉ: Egy férfi sírt, és ő mondta, hogy gombot meg szappant csinálnak belőlünk.

GUIDO: Giosué! Már megint bekaptad a horgot. Pedig már azt hittem, hogy benőtt a fejed lágya!

*Mosolyog.*

Gombok meg szappan. Jó rendben. Holnap reggel Bertivel mosok kezét, és a zakómon Francescót, a mellényemen meg Claudiót gombolom be...

*Nevet, közben leszakít egy gombot a zakójáról, s bagyja leesni.*

GUIDO: Ajaj! Giorgio leesett!

*Fölveszi a gombot, és zsebre teszi.*

GUIDO: Gombot csinálnak az emberekből? És mit még?

GIOSUÉ: Megsütnek minket a kemencékben!

*Guido rá mered, mosolyog.*

GUIDO (*nevetve*): Megsütnek a kemencékben?

Olyanról hallottam már, hogy fát égetnek kemencékben, de hogy embereket égetnének kemencékben, olyanról még sose. Eh, épp elfogyott a fám, add csak ide azt az ügyvédet onnan a sarokból! Nem, az az ügyvéd nem jó, túl nedves! Gyerünk, Giosué, verd ki ezt a butaságot a fejedből. Fordítsuk komolyra a szót! Holnap reggel zsákfutás lesz a rossz fiúkkal, és te leszel a...

(132–133. o.)

Ezen a józan ész elleni támadáson, a démoni szolgálatába állított történelmi esetlegességen alapszik a náciizmus nagy hazugsága. Guido kirtartó hitetlenkedése utánozza a táborlakók virágnyelvét – például a gázkamrákba menőket „Himmelcommandónak” nevezték. Az irtózatosságot kimondhatatlanságát, azt, ami kiejthetetlenül teszi egy olyan világban, amelynek távol-ságot kell tartania a megmaradásért való kétségbeesett küzdelemben, idézi meg a háború utáni világ, hogy szándékosan kitöröljön elemeket.<sup>50</sup> Ez teszi Guido szakadékszéli játékát és fiának mondott hazugságait a legigazabb örökségévé. Végül soron pedig ez menti meg Giosuét, de nemcsak a filmvégi valóságos jelenetekben a náciiktól, hanem – és ez a fontosabb minékünk, akik még utána is élünk – a *Mau*-ban bemutatott öngyilkos kétségbeeséstől, ami Spiegelman családját megnyomorítja.

Jakob szintén klasszikus szemil, kétbalkezes, akit a világot uraló erőknél magasabb dolgokba vetett hite hőstettekre indítja a gettó összefüggésében. Hanem ez a történet az ártatlanság le-

téteményesévé, a stétl, a makulátlan tér emberi megfelelőjévé Linát teszi meg. Minden egyes történet, amit Jakob ennek a nyolcéves gyermeknek elmesél, az ő rendezett világmindenségről alkotott romlatlan, mesterkéletlen látomását hivatott védeni. A marhavagonbeli utolsó jelenetben válik világossá a már jó ideje mesélt „rádiós történet”, amely egy beteg királylányról szól, aki egy felhőt kért, és akit egy kertészlegény ment meg. Ennek ugyanis volt annyi esze, hogy megkérdezze a királylányt, hogy miből van a felhő, és így előteremtse azt – amivel (természetesen!) elnyeri a királylány kezét.

– Siegfried és Rafi mégsem hitte el.

– Talán nem jól mondtad el nekik.

– Ugyanúgy mondtam el, mint te. De ők azt mondják, hogy ilyesmi egyáltalán nem lehetséges.

– Mi nem lehetséges?

– Hogy valaki meggyógyuljon attól, ha egy darab vattát kap ajándékba.

Jakob lehajol hozzá, és felemeli a kicsi ablakhoz.

– De ugye, hogy úgy volt? – kérdezi Lina. – Úgy, hogy a királylány egy nagy darab vattát kért, akkorát, mint a párnája? És amikor megkapta, meggyógyult tőle?

Látom, amint Jakob szája egy kis mosolyra húzódik, amikor így válaszol: – Nem egészen. Egy felhőt kért. Csak azt hitte, hogy vattából vannak a felhők, azért örült a vattának, ez benne a móka.

Lina egy ideig kinéz az ablakon, úgy tetszik, csodálkozva, azután azt kérdezi Jakobtól: – Miért, hát nem vattából vannak a felhők? (236. o.)

Ezen a kitalált-felidézett tájon még a meséket is gyakorlatias célra, használható álmok kielégítésére fordítják. A felhő valóban nem más, mint vatta ott, ahol az utópiát a Jakob kávéházához beszerzett új, piros kockás asztalkendők jelentik. Miként Seherezádé, Jakob is azért találja ki hazugságait, meséit, hogy életben tartsa Linát és a többi gettólakót; miként Jakob, a narrátor (a szerző) azért talál ki elbeszéléseket, hogy *minket* tartson életben.

A komédia, ahogyan Harry Levin idézi Chaplint, nem más, mint „az élet távolból nézve; a tragédia pedig az élet premier plánban”.<sup>51</sup> Amikor azt olyan színpadon mutatják be, amely újratárgyalja létezésének feltételeit a társadalmi és erkölcsi rend felbomlását követően, a távol-

ság lehetővé teszi egy egészen más hivatkozási rendszer újbóli kialakulását. Az itt vizsgált három fikció mindegyikében a hivatkozási rendszer a gyökeres ártatlanság – *A hazudós Jakobban* és *Az élet szépben* egy-egy gyermek, az *Életvonatban* pedig a falu bolondja – által elfoglalt térben jön létre. A sorscsapás komikus átírásának etikai értéke pedig éppen a körülményekkel szembeni hiszékenységükben és kognitív disszonanciájukban rejlik. Ha a szavak, minként Roskies kifejti, „az emberi sérthetlenség” varázskörét rajzolják meg azok írásaiiban, akik a háború előtti korszakban tréfának vették a történelem traumáit, akkor e sérthetlenség helyébe a holokauszt után az ártatlanság lép. Márpedig az ártatlanságot csak merész hazugságokkal és bonyolult fikciókat teremtő találmánysággal lehet fenntartani.

Mindhárom film egy játék vagy ötlet körül forog, amely ameddig csak lehet, védi az ártatlan gyermeket, az ártatlanságot magát a halálosztó erők betörésétől. Az a bíráló, hogy ha Guido megmondja fiának az igazat, és túlélési technikákat tanít meg neki ahelyett, hogy dajkamesékkel tömné tele fejét, akkor legalább hihetőbb lett volna Giosué túlélése, Bruno Bettelheim állítására emlékeztet, mely szerint ha Otto Frank menekülési útvonalakat, nem pedig matematikai képleteket és latin ragozásokat vázolt volna föl, akkor a lánya talán megmenekülhetett volna Bergen Belsen és az ott rá váró végzet elől.<sup>52</sup> Ám akármit mond is a kamaszlány a New York-i színpadon, akármennyire is csak az 50-es évek érzélgősségét és elfojtásait erősítette meg a hite, hogy „minden jóra fordul”, a *Napló* bármely formájával szembeesülő közönségben az az érzés marad meg, hogy itt volt egy bimbózó fiatal nő és szárnyait bontogató író, aki az ártatlan hit és a megfojtott lehetőség plakátképévé vált.

Hogy az ártatlanság magával vonja-e a gyermek vagy gyermeki alak és a szerzői hang összejátszását, ez szövegről szövegre változik. Nem világos, hogy valójában mit is „tud” Giosué és Lina, különösen ahogyan a közelgő vég egyre szaporítja kérdéseiket, és fokozza a kapott válaszok leleményességét.<sup>53</sup> Mind a „játék”, amit Guido a fiával játszik, és amelyben a koncentrációs táborban mint pályán rabok és örök versenyznek a díjért, egy „igazi” tankért, mind a Jakob „rádiója”, amely csak a jó híreket sugározza, mind pedig a szerepjáték és maskarázás, amely az *Életvonatban* lépre csalja a né-

meteket, és ellopja a határokat, a történetmondó – Guido, Jakob és Slomo – találmányságából ered, és csak a gyermekkel/közönséggel való összejátszás révén válik be. Mindhárom történetben a végkifejlet teszi nyilvánvalóvá az összejátszás tényét.

Mind Jurek Becker, mind Mihaileanu narrátora két befejezésről számol be: az egyik „valóságos”, a másik jobban megfelel a történetet magában foglaló elbeszélői formának. *A hazudós Jakob* „valóságos” végén a rabokat mind deportálják; a másik végén Jakobot, miután hősiiesen kimenekíti társait, főbe lövik, de a felszabadító orosz csapatok másnap reggel megérkeznek, hogy igazolják történetét. „A történet”, mondja a narrátor, „teljes bizonyossággal közeledik hitvány befejezéséhez. Azazhogy, két befejezése van, alapjában véve természetesen csak egy, a Jakob és a mindnyájunk által megélt; az én számomra azonban van még egy. Nem akarok dicsekedni, de tudok egy olyan befejezést, amelytől az ember irigységében elsápadhat, éppenséggel nem szerencsés befejezés, kissé Jakob rovására megy, mégis sokkal jobb, mint a valódi befejezés, hosszú évek alatt barkácsoltam össze. Azt mondtam magamban, tulajdonképpen rettentő kár ezért a jó történetért, hogy ilyen szomorúságos módon elapad, találj ki hozzá más befejezést, olyat, amellyel legalább úgy ahogy meg lehetsz elégedve, amire nem mondhatják, hogy se füle, se farka... Különben is, mind jobb véget érdemeltek volna, nemcsak Jakob, ez igazolásul szolgál nekem, ha szükségem van rá egyáltalán.” (216. o.)

Az *Életvonat* technikolor-megoldása ugyancsak megfelel a komikus forma követelményeinek: a vonat a frontvonalon át, a szövetséges és tengelyerők kereszttüzeiben halad, a felette repdeső lövedékek afféle szivárványpajzsot alkotva óvják az utasokat. Ezután a bemondó elmondja, hogy ki milyen sorsra jutott: palesztinai, indiai, kínai és amerikai utóéletre (Eszter ősi névrokonának sorsához és a személyes szabadulás mint utógondolat jóbi paradigmájához híven „bőséges gyermekáldásban részesül”). „Ez az én stetem igaz története” („voilà, c'est la vraie histoire de mon shtetl”). Csakhogy a film utolsó képsora egyesíti Slomo hangját és személyét, azaz történetét és végzetét. Kifejezetten elismeri, hogy ő találta ki a történetet: ott áll álmatagon, csontsoványan, rabruhában a szögesdrót mögött: „Nos, csaknem igaz ...” („Enfin, presque la vraie...”)

Végére is nem arról van szó, hogy milyen csapnivaló a rabruha, hogy milyen valószerű az auschwitz barakkok kialakítása, vagy hogy hány métert kellett valójában megtennie Jakobnak ahhoz, hogy eljusson gettóbeli szállása (időleges) biztonságáig, hanem az, hogy a történelmi tudás tragikus hátterében a történelmi lehetőség komikus ígéretként jelenik meg. Az ígéret általános: a formális konvenciók visszanyerik jogaikat, gyerekkorban emelt strukturális védművekként állnak ellen a történelem árhullámainak. A munka, amelyet nézünk, közös erőfeszítést tesz a formális újjáépítésre és a merész értelmezésre.

#### ISTEN A GÉPBN

Sacvan Bercovitch a *Huckleberry Finn* humoráról szóló ragyogó tanulmányában nyomon követi mindazokat a bonyolult hermeneutikai lépéseket, amelyek megtételére minden olvasója hívást kap, és amelyek minden nemzedékre nézve az önfeltárás egyedülálló formájához vezetnek. A fokozatosan szabadjára eresztett komikum, akár egy folyamatos felszívódású tableta, feloldja Mark Twain tulajdon, élete legnehezebb korszakából táplálkozó nihilizmusát. „Mert a nevetés,” írja Bercovitch, „szemben áll az apokaliptikussal; a folytonosságra vall, ha még oly sivárnak, ha még oly bizonytalannak tűnik is... A humor olyan módját adja, amely a kritikai kiábrándultságot játssza ki a történelmi kétségbeesés ellen. Az álmokról szóló kegyetlen nekrológ végül a történelmi változás lehetőségébe vetett hit mentővének bizonyul.”<sup>54</sup>

Mindez amerikai megtestesülését tekintve demokratikus dicshimnusz zeng a most folyamatban lévő újraértelmezés módjáról, amelyben az apokaliptikus kétségbeesés és az összetört utópikus remények utat engednek a „történelmi változás lehetősége” előtt. Bercovitch munkája azonban rámutat az itt meghatározott zsidó humor és az amerikai humor különbségére, amely beállítottságát tekintve millenarista ugyan, de nem az elmaradt ígéretből, hanem sokkal inkább az emberi szükségletek nyílt végű narratívájából ered. Az idők végén elkövetkező helyreállítás zsidó *theodicaeá*jától eltérően Amerika képezi a történelem mint a kibontakozó emberi megváltás letéteményesét.<sup>55</sup> A hagyományos zsidó (diaszpórai) utópizmusban a komikus szellem a messiási ígéret rugalmasságában

lakozik, mely ígéretet nem az itt és most elért eredményekhez mérik.

A messiási birodalom, miként az eddigiekben igyekeztem meghatározni, a be nem fejezett munka birodalmát jelenti. Végül meg kell még különböztetnünk az utópikus *vágyat* mint a komikum hajtóerejét az utópikus *szorongástól* mint az apokaliptikus kétségbeesés lehetséges forrásától. Ez ma elevenbe vág, ahogyan némelyek újra abszolút érvényességet tulajdonítanak az ősi jogoknak. Térjünk vissza Akiva rabbi nevetéséhez. A midrás a társai hálájának és áldásának kifejezésével fejeződik be: „Akiba, megvigasztaltál minket; vigasztaljon meg téged a hírnök [a szabadítás hírnöke]!” Az utalás aligha lehetne időszerűbb, különös tekintettel a rabbinikus körökben tapasztalható, a különféle, igaz vagy hamis messiásokkal kapcsolatos mostani szorongásra, illetve Akiva tulajdon messiási türelmetlenségére, amely a Bar Kohbának, az i. u. 132-es Róma elleni balvégzetű felkelés vezérének szabadítóként való elismerésében nyilvánult meg – mely elismerést a rabbinikus többség és a zsidó történelem ítélete hatálytalanított.<sup>56</sup> Ennek ellenére az, hogy Akiva még a Szentély romjai közt is gyönyörűségét leli a szövegek elegyítésében és a szójátékokban, a történetmondásban, arra enged következtetni, hogy a végleges megoldásnak inkább a vágyában, semmint a vele járó szorongásban élt. Ennek mai megfelelője, a cionizmus, ha *komikus messianizmus*ként beszél el, mindig a létesülés folyamatában van, és a megoldás *addig is* az alkalmazkodások végtelen sorának formáját ölténé.

Az utópikus beteljesedés hiánya, és az ebből fakadó szorongás tehát a mi időnkben utat enged a meg nem valósultak posztmodern változatainak mint a fikcióalkotás táplálékainak. Továbbra is a vágy, az erotika, a történetmondás gyönyöre hajtja a fentiekben nyomon követett gépezetet.<sup>57</sup> Végkövetkeztetést akkor áll módunkban levonni, amikor felfedezzük, hogy isten a gépben van. Gilman nem minden kétértelműség nélkül mutat rá, hogy *Az élet szép* végén előbukkanó tank jelenti a boldog véget biztosító, már-már szó szerinti *deus ex machinát*.<sup>58</sup> Ugyanezt látjuk az *Életvonat* győzhetetlen, a stetllakókat óvó-védő marhavagonjaiban. A megoldás pillanatában vagy a megoldás pillanataként feltűnő nyilvánvaló megrendezettség döntő szerepet visz az eddigiekben taglalt komikumban. A komédia társadalmi, bemutatott jellege és a közönség viszonyulása nyomán szüle-

tik meg az a felismerés, hogy a komikum nem más, mint mesterséges emberi alkotmány arról, hogy *milyennek kellene lennie* a világmindenségnek. Miként Scott Shershow meghatározza a komikus szellem jellemző megoldásformáit:

Látva a szerencsés megoldást, melyre, mint mindig is tudtuk, az alakok eleve el vannak rendezve, azt érezzük a klasszikus kritikusok követelményének megfelelően, hogy mindez „mégis megtörténhet”. Az író azonban hajlamos ráírnyítani figyelmünket a *deus ex machina* köteleire és csigáira, és miközben a végzetről szóló üdvös látomással kedveskedik nekünk, azt is sugallhatja, hogy „mindez nem feltétlenül lesz így”. [A komikus cselekmény hagyományos megoldása] kétes derűlátást fejez ki. A boldog vég a végtelen lehetőség érzésével felmagasztalja, ámde a lehetetlenség ironikus érzésével le is kicsinyli a világot.<sup>59</sup>

ANGOLBÓL FORDÍTOTTA: PÁSZTOR PÉTER

#### JEGYZETEK

<sup>1</sup> Allen Hoffmann: Building Blocks. In: *Kagan's Superfacta and Other Stories*. New York, 1981, Abbeville Press, 217–218. o.

<sup>2</sup> Gilman tanulmányának teljes címe: Is Life Beautiful? Can the Shoah be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films (Gondolatok újabb s régebbi filmekről). In: *Critical Inquiry*, 26 (2000. tél), 279–308. o.

<sup>3</sup> Salon Baron: Newer Emphases in Jewish History. In: *History and Jewish Historians*. Philadelphia, 1964, Jewish Publication Society of America, 96. o.

<sup>4</sup> „Az emlékezetet mindenekelőtt két csatorna: a rítus és az elbeszélés táplálta.” Yosef Hayim Yerushalmi: *Zakhor: Jewish History and Memory*. Seattle, 1982, University of Washington Press, 1982, 11. o. Jóllehet a XIX. század folyamán a zsidó értelmiség magáévá teszi a kritikai történelemszemléletet, Yerushalmi az irodalmat, jelesen az izraeli irodalmat tekinti a kollektív emlékezet megmaradó költői és elbeszélői formái modern letéteményesének, különös tekintettel a holokausztra, *i. m.*, 98. o.

<sup>5</sup> A „diaszpóraesztétika” bővebb kifejtéséhez lásd tőlem: *Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination*. Berkeley, 2000, University of California Press.

<sup>6</sup> Az arra vonatkozó példák, hogy a tragikus/epikus mód híján a komikus lép fel pótlékként, a műfaji formák eredetéhez mennek vissza: Arisztophanész *Lüszisztratésza* mint *A trójai nők* ellentétpárja, jobban mondva Euripidész saját *Helenéje* mint *A trójai nők* tragikomikus ellentétpárja; a *Don Quijote* pedig a lovagi románcot helyettesíti.

<sup>7</sup> Ez David G. Roskies fő érve az *Against the Apocalypse: Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture* c. munkájában (Cambridge, 1984, Harvard University Press), amely nyomon követi a sorscsapásokra adott zsidó közösségi válaszokat az irodalomban, a Bibliától egészen a modern jiddis és héber költészetig

és regényig. Vesd össze a középkori karaitákat és „avalei tzion”, akik küldetésüknek tartották, hogy a jeruzsálemi Templom-hegyen majdan elkövetendő pusztítást öröklék gyászolják, és akikkel szemben a rabbinikus hagyomány „korlátozta a gyászt, nehogy aszkézisbe vagy halálkultuszba menjen át” (38–39. o.). Ehhez lásd tőlem: *Booking Passage*, 34–35. o. A szakadatlan siránkozás lélektani veszélyeit a végső szabadulás *theodicaaijával* hozták összefüggésbe, miként a klasszikus *midrás* alábbi tárgyalásából kitűnik majd. A „kreatív megmaradás” egyéb héber irodalmi formáihoz lásd még Alan L. Mintz: *Hurban: Responses to Catastrophe in Hebrew Literature*. New York, 1984, Columbia University Press.

<sup>8</sup> Scott Cutler Shershow a „zsidó-keresztény hagyomány” logikáját elemezve *Jóbot* hozza föl a komikus látásmódhoz, „az elválastól a megbékéléshez” vezető végső út egyik legfontosabb példaként. A *Jób könyve* „az emberiség Istennel való kapcsolatának alapvető tragédiáját tárja föl, de a történetet végül kanonizálták, és átszerkesztették komédiává, minthogy a főhős többszörösen visszakapja eredeti vagyonát.” *Laughing Matters: The Paradox of Comedy*. Amherst, 1986, University Press of Massachusetts, 104. o. Fontos azonban figyelembe venni, hogy a *Jóbban* a szerkesztési folyamat természetesen komédiává alakítja a *tragédiát*, de *koránkem törli azt el* – mely folyamatot az alábbiakban elemzett fikciók megismételik.

<sup>9</sup> A gyilkos betűcsüggés újkori megnyilvánulásaképpen megszáolet le Baruch Goldstein purimkor több tucat muszlimot egy hebroni mecsetben. Miként a performanszelmélet is bizonyítja, a rituális foglalat megóvja a szöveget a betűcsüggő értelmezésektől, és ismételten megerősíti paródiát voltát. Arról, hogy a purim alkalmat ad a lételméleti bukfenkezésre és a komikus képzelet felszabadítására, illetve hogy a purim szelleme itatja át a diaszpóra komédiáját, lásd tőlem: *Booking Passage*, 120–122. o. Lásd még a *Poetics Today* különszámát: „Purim and the Cultural Poetics of Judaism”, 15.1. (1994. tavasz), szerk. Daniel Boyarin, és különösen Mieke Bal: Lots of Writing, 89–114. o. Az *Eszterről* mint az ókori Izrael komikus látásmódjának példájáról szóló újabb irodalom áttekintéséhez lásd J. William Whedbee: *The Bible and the Comic Vision*. Cambridge, 1998, Cambridge University Press, 171–190. o. A modern írásmagyarázók közül az elsők között H. L. Ginzburg és Maurice Samuel fedezte föl újra az *Eszter könyve* humorát, illetve állította kategóriahibának a rabbinikus exegézis bizonyos formáinak betűcsüggését. Lásd Samuel: *The Comic as Fool*. In: *Certain People of the Book*. New York, 1955, Knopf, 3–29. o. Az *Eszter* nem említi az isteni nevet; ezt tenni paródiában egyet jelentene a szentségtöréssel.

<sup>10</sup> *Midrasb Rabbab: Lamentations [Eikbab Rabba]*, 5. szakasz, 19. passzus; lásd még a rövidítettetebb változatot: *Makkot*, 24a, ford. nt. dr. A. Cohen. London. 1951, Soncino Press, 242–243. o. Lásd továbbá azt a *midrást* is, amelyben a Messiás Róma koldusai közt kötözi be sebeit, s amely mindvégig afelöl biztosítja Jehosua rabbit, hogy a Messiás eljön „aznap” (azaz, miként a glossza mondja, amikor a teremtett világ „hallgat az ő szavára”), és amely elismeri az apokaliptikus megadás utáni emberi vágyat, de azt a végtelenségig elhalasztott jövőbe és egy könyörületes emberi tájba helyezi át, *Sanhedrin*, 98a. A keresztes hadjáratok készülő viharának összefüggésében hasonló irányultságot fedezhetünk fel a Prédikátor 3,4-et („et livkot ve-'et litzhok”, azaz „ideje van a sírásnak és ideje a nevetésnek”) glosszázó Rási XI. századi zsidó írásmagyarázó gondolkodásában; ő a siratás idejének ugyanis a *tivá be-ávot*,

a nevetés idejének pedig a jövőbeli (vagy a jövőért való) „*la-atið la-vó*”-t mondja, és bizonyítéku a 126. zsolnárt idézi: *Akkor megtelt [megtelték] a szákn nevetésvel, nyelvünk pedig vígadózával. Az akkor, amelyet határozatlan, mind múlt, mind jövő időt jelölő ige követ, a szabadító időre utal, illetve a most vizsgált alakzatokban a szabadulás ideje felé közeledő jelenben tett gesztusra.*

<sup>11</sup> 5Móz 17; 18; 21. A bibliai szó legerterjedtebb formája: „*mécabék*”, és ennek rabbinikus megfelelője a „*mészabék*”.

<sup>12</sup> Ismételten hangsúlyozom, az ókori és a modern érzékenység közötti párhuzam semmi módon nem támasztja alá a töretlen vagy esszencialista hagyományról szóló érveket; az újabb vizsgálódások az általunk ismert zsidó humort különböző helyeken és környezetekben eredeztetik. A klasszikus források nemcsak táplálják a visszanyert hagyományt, hanem dokumentálják mindazokat a kihívásokat, amelyekkel a héber és a hellenisztikus kultúrának szembe kellett néznie az i. sz. I. században, és amelyek párhuzamait megtalálhatjuk tulajdon korunkban.

<sup>13</sup> Hayden White vetette föl a kérdést, hogy bizonyos eseményekbe vajon nincs-e eleve „bebeszöve” a tragédia, epika vagy komédia műfaja, olyanképpen, hogy elbeszélésüknek meg kell felelnie valamilyen benső logikának. Ám ha az ilyenfajta érv kizárná is a komikumot a náci korszak eseményeinek „elfogadható” ábrázolásmódjai közül, „az ilyen történetet csak akkor rekeszthetnénk ki a vetélkedő narratívák sorából, ha (1) az az események szó szerinti (nem pedig *képletes*) ábrázolásának volna beállítva, és ha (2) a felhasználó, a tényeket bizonyos fajtájú történetnek megfelelően átalakító cselekménytípus úgy jelenék meg, mint amely a tényekből következik (nem pedig a tényekre van kívülről ráerőltetve)”. *Historical Emplotment and the Problem of Truth. In: Probing the Limits of Representation: Nazism and the 'Final Solution'*. Szerk. Saul Friedländer. Cambridge, Mass., 1992, Harvard University Press, 39–40. o.

<sup>14</sup> *Az élet szépről* szóló kritikai elemzések, vélemények, dicshimnuszok és gyalázkodások hatalmas irodalmából a következők tartoznak a legmeggyőzőbbek vagy legzajosabbak közé: Sander Gilman: *Is Life Beautiful? Can the Shoa be Funny?* (amely bámulatos tudományos áttekintést nyújt); Maurizio Viano: *Life is Beautiful: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter. In: Jewish Social Studies*, 5.3 (1999. tavasz–nyár), 47–66. o. (Viano egyszerre bírálja az általa „kritikai rosszmájúságnak” mondott hozzáállást, amely a film általános népszerűsége nyomán alakult ki, illetve ékesszólón dicséri a film erényeit); Kobi Niv: *Life is Beautiful, But Not for the Jew: Another View of the Film by Benigni* [héber nyelven]. Tel-Aviv, 2000, N.B. Books. (Niv könyvterjedelmű kritikája először összeállítja az elvárások listáját, majd bebizonyítja, hogy a film egyiket sem teljesíti. Ez a legátfogóbb és legrepresentatívabb támadás a film ellen.) Lásd még Carlo Celli Marcello Pezzettivel, Benigni történész-tanácsadójával készített interjúját: Interview with Marcello Pezzetti. In: *Critical Inquiry*, 27.1. (2000. ősz), 149–157. o.

<sup>15</sup> Ezt az adatot Kobi Niv *Life is Beautiful, But Not for the Jew* c. kritikája közli, 57. o. Míként minden hasonló szám, ez is az Oscar-díjas filmek forgalmazásáról készített becsléseken alapszik. Ugyanez a forrás azt is hozzátesszi, hogy a film negyedmilliárd dollár hasznot hajtott a készítőknak, és ezzel minden idők legjövedelmezőbb olasz filmje lett.

<sup>16</sup> Gilman is, Viano is utal Mihaileanu filmjére mint *Az élet szép* „titkos forrására”, de egyikük sem elemzi azt. Jóllehet Mihaileanu

beismerte, hogy már 1996-ban megmutatta forgatókönyvét Benigninek, nem fogadja el, hogy ötletét ellopták volna: „Ha ketten csináljuk ugyanazt, akkor ketten állunk szemben a barbárokkal”, nyilatkozta a francia–román filmrendező, amikor 1999-ben bemutatták filmjét a Sundance Festivalon. Beth Pinsker: *Did Another Shoa Comedy Inspire Benigni?* In: *Forward* (1999. feb. 5.), 1. o. *A hazudós Jakobról* lásd tölem: *Representing Auschwitz. In: History and Memory* (1996. ősz–tél), 139–142. o. A német regényt először Melvin Kornfeld fordította angolra (New York, 1975, Harcourt Brace Jovanovich), majd Leila Vennewitz (New York, 1999, Plume [Penguin Putnam]). [Magyarra Kászonyi Ágota fordította. Budapest, 1973, Európa. Az idézetek ebből valók – a ford.]

<sup>17</sup> Amerikában a Paramount Classics mutatta be a filmet, az eredeti francia nyelven angol feliratokkal – az idézetek innen valók.

<sup>18</sup> Köszönettel tartozom Marianne Hirschnek, aki erre a párhuzamra felhívta figyelmemet.

<sup>19</sup> A zsidó történelem és végzet csapás utáni, nem komikus ábrázolásait átható romantikus képzetek elemzéséhez lásd S. Y. Agnon regényeiről szóló tanulmányomat: *Agnon Before and After. In: Prooftexts*, 2.1. (1982. január), 78–94. o.

<sup>20</sup> Roberto Benigni és Vincenzo Cerami: *Life is Beautiful: A Screenplay*. Ford. Lisa Taruschio. New York, 1998, Hyperion Miramax Books, 1. o.

<sup>21</sup> Frederick Jameson: *On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act. In: Jameson Reader*. Szerk. Michael Hardt és Kathi Weeks. Oxford, 2000, Blackwell, 56. o. Ez az az „alaphelyzet”, amelyből kibontakozik a befejezett műalkotás; egy olyan nagymodernista festmény esetében, mint például Van Gogh *Bakancsok* című képe, nem más ez, mint „a paraszti nyomorúság, a teljes vidéki szegénység tárgyiasult világa, a legkegyetlenebb és legfenyegetettebb, a legprimitívebb és legelhanyagoltabb állapotba szorított világ”. Jameson: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Uo., 194. o.

<sup>22</sup> Lásd Roskies: *Against the Apocalypse*, 191. o. A „lelki, történelmi vagy személyes válság után menthető” modern jiddis történetmondás fejlődésének, illetve a soá utáni világmindenségekben nyomelemként való fennmaradásának elemzéséhez lásd ugyancsak tőle: *A Bridge of Longing: the Lost Art of Yiddish Storytelling*. Cambridge, 1995, Harvard University Press, 341. o.

<sup>23</sup> Kobi Niv azzal érvel, hogy a film első néhány percében az autójavítást követő kézmosási jelenet Pontius Pilátus önfeloldozását utánozza. Guido (és Benigni) ígérete: „Mi vado a Lavare le mani,” Niv szerint annyi, mint „megmosni Európa kezeit a zsidók vérével”, mert olyan „hazug fantáziálást” tár a nézők elé, amely nemcsak feloldozza a keresztényeket minden bűnűktől, hanem a zsidókat is bűnrészesként belekeveri saját pusztulásukba. *Life is Beautiful – But Not for the Jew*, 35–37. o. Hogy Niv 141 oldalon keresztül nem hajlandó elismerni, hogy a humor jelentős szerepet vihet valamely erkölcsileg elkötelezett színházi tér kialakításában, ez annál is inkább meglepő, minthogy egyik szerzője volt az izraeli politikáról és társadalomról szóló, nagy népszerűségnek örvendő szatírasorozatnak.

<sup>24</sup> Geoffrey Hartman: *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*. Bloomington, 1996, Indiana University Press, 152. o.

<sup>25</sup> Lásd Kendall L. Walton: *Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of Representational Arts*. Cambridge, 1990, Harvard University Press.



<sup>26</sup> Ezt a kérdéskört vizsgálom „Representing Auschwitz” c. tanulmányomban.

<sup>27</sup> E kérdés bővebb taglalásához lásd tölem: *By Words Alone: The Holocaust in Literature*. Chicago, 1980, University of Chicago Press, 200–204. o. Később azt a kifogást is felhozták a színpadi változat, de maga a *Napló* ellen is, hogy Anne nem elégé zsidó; ehhez lásd Peter Novick: *The Holocaust in American Life*. Boston, 1999, Houghton Mifflin Company, 117–120. o.

<sup>28</sup> Kobi Niv például kifejezetten összefüggésbe hozza a „tagadókat” és Benignit. *Life is Beautiful – But Not for the Jews*, 38., 51., 138–141. o.

<sup>29</sup> Hartman: *The Longest Shadow*, 157. o.

<sup>30</sup> Berel Lang: *Act and Idea in the Nazi Genocide*. Chicago, 1990, University of Chicago Press, 139., 124. o.

<sup>31</sup> Van Alphen kifejti, hogy a washingtoni holokausztmúzeum és más oktatási intézmények megbízásából készült műalkotások esetében, mint amilyen Sol Lewitté, Ellsworth Kellyé és Richard Serráé, „a formalista elvontság a holokauszt fennkölt ábrázolhatatlanságát idézi meg”. Ernst Van Alphen: *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford, 1997, Stanford University Press, 3–4. o. Másutt azt mondja, hogy a „fennkölt ábrázolhatatlanság” sűrölja a megközelítés veszélyeinek – és csábításainak – teológiai fogalmát.

<sup>32</sup> Terrence Des Pres: *Holocaust Laughter?* In: *Writing and the Holocaust*. Szerk. Berel Lang. New York, 1988, Holmes & Meier, 217–220. o. Mi sem erősíti meg jobban azt az érzésünket, hogy a soá semmilyen ábrázolása sem lehet megfelelő, mint maga a komikus átírás; minden olyan kísérlet, amely „azt” a komikus dráma részeként realiztikusabban akarja bemutatni a nagyobb valószínűség kedvéért, eleve kudarcra van ítélve, miként *A hazudós Jakob* újabb hollywoodi, Robin Williams főszereplésével készült feldolgozása is tanúsítja – mert a célul kitűzött realizmus egyszerűen elérhetetlen, és mert az egész regény s az eredeti forgatókönyv éppen azon alapul, hogy alaphelyzetét dekontszruálja, azaz *alternatív*, jobbik valóságot mutat fel. Marc H. Hellis idézi fel Ben Hechtnek a holokauszt utáni zsidó nevetéssel kapcsolatban tett megjegyzését: „Az ötvenes évek végén író Hecht emlegette, hogy Hitler azt akarta, hogy amikor elintézte a zsidókat, többé egy se nevetessen.” *Ending Auschwitz: The Future of Jewish and Christian Life*. Louisville, Ky., 1994, Westminster/John Knox Press, 38–39. o.

<sup>33</sup> Például Maurizio Viano máskülönben meggyőző és mély tanulmánya, a „*Life is Beautiful: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter*” végül felsorolja, habár minden elemzés nélkül, azokat az irodalmi műveket, amelyek „mertek különböző irányokban eltérni a realizmustól és a fennkölt drámától, hogy bevezessék »a komikumot«” (62. o.). Spiegelmanon és Borowskin kívül Viano felhossa Aharon Appelfeld *Badenbeim, 1959* c. regényét is – amely megítélésem szerint megfontolható öncsaló fikcióként, de komikusként aligha. E munkák közt gyakran említik Leslie Epstein *King of the Jews* és Roman Gary *The Dance of Genghis Cohn* c. regényét, továbbá Jakov Lind novelláit.

<sup>34</sup> Ezt a „normalitásigényt” vagy a status quónak való behódolást „koncentrácionárius realizmusnak” neveztem. Lásd tölem: *By Words Alone*, 49–60. o.

<sup>35</sup> Henri Bergson: *A nevetés*. Ford. Szávai Nándor. Budapest, 1971, Gondolat, 95. o. Arthur Koestler meghatározása szerint a „bizsziáció minden olyan gondolati történést, amely egyszerre távol két szokványosan egyébe nem hozható összefüggéssel”. Arthur Koestler:

*Insight and Outlook: An Inquiry into the Common Foundations of Science, Art and Social Ethics*. New York, 1949, The Macmillan Company, 37. o.

<sup>36</sup> Szóbeli közlés a „Representing Holocaust: Practices, Products, Projections” c. konferencián, Lehigh Egyetem, 2000. május 21.

<sup>37</sup> E magyarul visszaadhatatlan szóalkotás a *comedy* (komédia) és a *mix* (kevern) szóból tevődik össze, és hangalakja azonos a *comics* (képregény) szóéval. A magyar szubkultúrában elterjedt „komix” szónak nincs ilyen utalása [a ford.].

<sup>38</sup> A *Maus* és a fekete humor, szatíra vagy akasztófahumor, köztük a *The Painted Bird* és az *Európa, Európa* elemzéséhez lásd Mark Cory: *Comedic Distance in Holocaust Literature*. In: *Journal of American Culture*, 18.1. (1995. tavasz), 35–40. o. Cory a legnagyobb elismeréssel beszél *A hazudós Jakob*ról, azt a soá *legjobb* komikus, Sölem Aléchem-i hagyományt követő ábrázolásának mondja. Lásd még Irving Saposnik: *The Yiddish are Coming! The Yiddish are Coming! Some Thoughts on Yiddish Comedy*. In: *Laughter Unlimited: Essays on Humor, Satire, and the Comic*. Szerk. Reinhold Grimm és Jost Hermand. Madison, Wi., 1991, University of Wisconsin Press, 99–105. o.

<sup>39</sup> Gilman rámutat a *Maus*ról készült elemző írások nagy számára, és a többségi kritikai véleményt foglalja össze, amikor határozottan közli, Spiegelman „commixe” egyáltalán nem komikus. Gilman: *Is Life Beautiful? Can the Shoa be Funny?*, 279–285. o.

<sup>40</sup> Tadeusz Borowski: *Hölgyeim és uraim, parancsoljanak a gázba fáradni*. In: *Kövilág*. Budapest, Múlt és Jövő, 1999.

<sup>41</sup> Erről lásd Alan Mintz: *Hurban*, 28–32. o.

<sup>42</sup> Ilona Karmel: *An Estate of Memory*. Boston, 1969, Houghton Mifflin, 195. o. Kiemelés tölem. A könyv új kiadása Ruth Angress előszavával jelent meg (New York, 1986, Feminist Press). Ida Fink „Elűző kert” című novellájának alaphasonlata az emlékezet mint űző kert. (*Elűző kert*. Budapest, 2005, Múlt és Jövő.)

<sup>43</sup> Roskies: *Against Apocalypse*, 163–195. o.

<sup>44</sup> Sölem Aléchem *Motl the Cantor’s Son*-beli pogromátírásának elemzéséhez lásd tölem: *Booking Passage*, 120. o.

<sup>45</sup> Roskies kifejti, hogy Sölem Aléchem ugyan „nem tért vissza a háború kérdéséhez, nem azért, mert nem volt rá képes, hanem azért, mert 1916 májusában elhunyt”, és így nem kellett szembeülnie azzal a kihívással, hogy az I. világháborút is beillesse „a vallásos hitet és gyakorlatot pótló szerebe”, azaz „a zsidókat az ártalmakkal szemben óvó nyelvbe”, mégis „nyelvének minden egyes eleme kibontakozott a halála utáni két nemzedéken belül”. *Against the Apocalypse*, 163–195. o.

<sup>46</sup> Gilman tanulmánya főként arra törekszik, hogy védelmébe vegye *A hazudós Jakob*ot mint hiteles komikus hangot és *Az élet szépet* mint annak ellentétpárját. Nyomon követi Becker regényének és filmjének fogantatását az író keletnémet kulturális státusának összefüggésében. Végző soron azért bírálja *Az élet szépet* és *A hazudós Jakob* újabb, Robin Williams-féle filmváltozatát, mert mindkettő úgy akarja az emberit és hősiest felmagasztalni, hogy közben valójában bagatellizálja a zsidó vonatkozásokat: „a művészetben látott egyetemes hősiesség válik a soá komikus ábrázolásának mintájává az ezredvégen.” Gilman: *Can the Shoa be Funny?*, 308. o. Lásd még töle: *Jewish Self-Hatred: Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*. Baltimore, 1986, Johns Hopkins University Press, 340–344. o. A csapásról folyó belső zsidó diskurzus ama finomságai mellett érvelek, amelyek a meghaladás és a kiegészítés

követelése számára azt egyszerre tennék hozzáférhetővé és kevésbé sebezhetővé.

<sup>46</sup> Az amerikai zsidó író Nathan Englander „Akrobaták” c. novellájának alap gondolata hasonló az *Életvonal* ötletéhez: egy chelmi csoport „rossz vonatra” száll, cirkuszosok közé keverednek, akik a történet idején megmenekülnek a balsorstól, amely azért előbb-utóbb őket is utoléri. *Elvivelhetetlen gerjedelmek enyhítésére*, Ulpius-ház, 2000 (For the Relief of Unbearable Urges, Alfred A. Knopf, 104–131. o.).

<sup>47</sup> Benigni és Cerami: *Life is Beautiful*. 82–83. o.

<sup>48</sup> Viano: *Life is Beautiful*: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter. 55–56. o.

<sup>49</sup> A „szappangyártás” természetesen téves hírként terjedt el a táborlakók körében; az emberi testrészek árucikké alakításához azonban nem fér kétség: a hajra vagy cipőkre utalás ugyanilyen hatást váltott volna ki.

<sup>50</sup> Külön köszönettel tartozom a néhai Ilona Karmelnek, aki beszélgetéseink során megosztotta velem saját emlékeit, melyeket a néprajzosok és antropológusok, pl. Alan Dundes által gyűjtött vallomások megerősítenek. Ilona Karmel velem ellentétben inkább kételkedett abban, hogy jogos-e az ilyenfajta „törítés” az események felidézésében.

<sup>51</sup> „A klasszikus szövegmagyarázók megkülönböztették a tragikus *pátozt* vagy érzést a komikus ethosztól vagy magatartástól.” Harry Levin: *Playboys and Killjoys: An Essay on the Theory of and Practice of Comedy*. New York, 1987, Oxford University Press, 252–254. o.

<sup>52</sup> Kobi Niv hozza fel ezt az érvet Guidóval szemben, *Life is Beautiful, But Not for the Jews*, 64–82. o. Anne Frankról lásd Bruno Bettelheim: *The Informed Heart: Autonomy in a Mass Age*. Glencoe, 1960, Free Press, 252–254. o.

<sup>53</sup> Lina ártatlanságáért, ahogyan Gilman rámutat, a lány és Jakob valójában összejátszik. Mind az eredeti filmben, mind a regényben, Lina bekukucskál a spanyolfal mögé, és meglátja, hogy a „rádióadást” Jakob hasbeszéddel állítja elő. Gilman: Can the Shoah be Funny?, 297–298. o. Ezzel szemben én a mellett érvelnék, hogy ezt a gesztust az őseredeti felismerés cselekedeteként kell értelmeznünk, amely az ártatlanság és a szeretet topográfiját hivatott biztosítani: „Lina csak sokkal később fogja neki szemébe mondani, mi játszódott le ott valójában, abban a pincében. Lina egyelőre megelégszik néhány másodpercnyi odanézésessel és ámulással, *Indiába indult, és Amerikát fedezte fel, kirándulásának célja az volt, hogy megnézzé, milyen az a tárgy, de most már tudja az igazat, az bizony hajszálra ugyanolyan, mint Jakob*” (141. o., kiemelés tőlem). Amerika itt, miként Jakob is, nem más, mint a történelem siralmas, európai változatának komikus átirása. Lásd még Michael Verhoeven *A mama kurázija* című filmjét (1996). Ez ugyan nem komikus feldolgozás, de benne az ártatlanság az a hajthatatlan jelölt, amely egyfajta szabadulást ígér – és hoz is.

<sup>54</sup> Sacvan Bercovitch: Trickster Huck. In: *The Trickster*. Szerk. Jeanne Campbell Reese. Atlanta, 2000, University of Georgia Press.

<sup>55</sup> Amerika történelemben, nem pedig prófétai ígéretbe vetett hitéből fakad a rettenete is: „Innen az amerikai disztópikus írók – ítéletnapot hirdető próféták – hosszú sora. Ha Amerika kudarcot vall, a történelem is kudarcot vall; és nincs olyan mennyei biztosíték, hogy Amerika nem fog elbukni, és ha elbukik, megújul.” Bercovitch magánközlése a szerzőnek.

<sup>56</sup> Lásd *Eikhab Rabbab* 2:2; *Ta'anit* 4:5, 68d (Jeruzsálemi Talmud) és *Gittin* 57, 58 (Babiloni Talmud).

<sup>57</sup> A messiási szorongás modern párhuzamai közt a cionista utópizmus fundamentalista és a szélsőséges vallási ortodoxia különböző formáit találjuk; a messiási *vágy* azonban tekintetbe veszi a posztzionizmus „komédiáját” és a zsidó képzelet posztmodern formáit. Ernst Bloch azzal, hogy a művészet utópista funkcióját posztmarxista módon, mint a vágyról és „megelőlegzett megvilágosodásról” szóló elméletet elfogadta, olyan utópista vágyakozások paradigmáját hozta létre, amelyek sem az ígéret tényleges megvalósulásától, sem pedig eme leendő megvalósulás zárt változataitól nem függnék. Ernst Bloch: *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Ford. Jack Zipes és Frank Mecklenburg. Cambridge, 1988, MIT Press, 146., 155. o. Andreas Huyssens abból indul ki, hogy „az esztétikai dimenzió eleve utópikus, és ha az utópiát leválasztjuk az irodalomról, annak létfonosságú utánpótlási vonalát vágjuk el”, és úgy taglalja az Adorno és Bloch utáni, illetve a felvilágosodás és a modernizmus paradigmájának sutba dobása utáni utópikus képzelet átalakulását, mint amely az emlékezethez és a történelemhez, a „korlátlan reprodukálás, leplezés és színlelés” korában történő valóságkereséshez folyamodik. Andreas Huyssens: *Memories of Utopia*. In: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York, 1995, Routledge, 92., 101. o. Hans Kellner a holokausztábrázolást a vággyal hozza összefüggésbe – nem „azzal a vággyal, hogy eseményként ismételjük el, de nem is azzal a vággyal, hogy magának az ábrázolásnak a formateremtő örömet ismételjük el, hanem sokkal inkább azzal, hogy a holokausztot mostani, gyakran ellentmondásos igényeknek megfelelően módosított formában ismételjük el.” Hans Kellner: Never Again is Now. In: *History and Theory*, 33.2. (1994), 128. o. Zvi Jagendorf a vágyról mint a komédia hajtóerejéről a következőket fejtegeti: „Ha a tragikus költő a valóság korlátainak veti alá az emberi vágyat, akkor a komikus költő a vágy követelményei szerint változtatja meg a tapasztalást. Valamilyen objektív igazságot tükröző és a tragédia formáját meghatározó belső szükségszerűség nem adódik a komédiában, ahol bármi megtörténhet. A komikus módot éppen a szükségszerűség hiánya jellemzi. Tulajdonképpen a komédia végét semmilyen objektív szerkezeti elv nem határozza meg, kizárólag a konvenció: a vég csak boldog lehet.” Ámbár természetesen „a komédiát átható örömeelv nem szakadhat el, és nem is független az ember halandó természetétől”. Adott ponton a komédia teremtette felhalmozás „ellenséges erővel” szembeül, sőt „önnön vereségének csíráját is magában hordozza... a valóság, mi több a halandóság kijózanító árnyát nem lehet kiiktatni... Amikor egy fikció kérkedni kezd, akkor áll a leggyengébb lábán.” Zvi Jagendorf: *The Happy End of Comedy: Jonson, Molière, and Shakespeare*. Newark, 1984, 14–15. o.

<sup>58</sup> Gilman: Is Life Beautiful? Can the Shoah be Funny? 292., 307. o. Gilman egyáltalán nem hisz az ilyenfajta megoldásokban. Csakhogy, miként Bergson magyarázza, a gépies igen kritikus mozzanatát képezi a komikus szellemnek. *Nevetés*, 55., 63., 81. o.

<sup>59</sup> Shershow: *Laughing Matters*, 20. o. Ez voltaképpen a fordítottját jelenti a *Schindler listája* befejezésének, amely rendre ráirányítja a figyelmet a filmkészítés mesterségére: az utolsó jelenetben a színészek helyébe a valóságos történelmi szereplők lépnek, és így az ábrázolt események történetisége válik hangsúlyossá.