

KISANTAL TAMÁS

Kinek a holokausztja?

A holokausztemlékezet szatirikus ábrázolásai
a 2000-es évek utáni amerikai irodalomban

kisantal.tamas@pte.hu

ORCID-szám: 0000-0002-2673-645X

HELIKON

Whose Holocaust?: Satirical depictions of the Holocaust memorial
in American literature after the 2000s

Abstract

It was a long-time commonplace that representing the Holocaust has some aesthetic and moral rules, and, for example, the satiric and humorous approach is incompatible with the ethical mode of representation. In the 1990s, some films challenged this approach by presenting the Holocaust in sentimental and comic modes. But some works have been published in recent decades with more radical and subversive humor satirizing not the Holocaust but the memory of it. Analyzing the novels of Shalom Auslander and Tova Reich, this essay demonstrates the approach of these works to the memory of the Holocaust and their criticism of it.

Keywords: Holocaust, humour, satira, Shalom Auslander, Tova Reich

„I really really appreciate it that Auschwitz is wheelchair-accessible. You know what I mean? Was it always that way – I mean, even at the time of the Holocaust?”

(A My Holocaust egyik szereplője)

Sokáig közhelynek számított, hogy a holokauszt témája nem egyeztethető össze a humoros ábrázolással, hiszen a történelmi esemény emlékezete és moralitása nem férhet össze a humorból adódó szubverzív és relativizáló magatartással. Persze mint a legtöbb közhely esetében, mindez legfeljebb egy bizonyos történelmi időszakra igaz, és úgy pontosítható, hogy az 1960-as évektől formálódó és nagyjából az 1980-as évtizedtől egyre globálisabbá váló holokausztkánon és a belőle adódó esztétikai és etikai beállítódás radikálisan visszautasította a humoros ábrázolások létjogosultságát.¹ E periódus *előtt* és *után* azonban már messze nem annyira egyértelmű a holokauszt humoros ábrázolásának tilalma. Az előbbi számos lokális esetben előfordult, például Magyarországon a háborút közvetlenül követő években keletkezett irodalmi művekben, memoároknak és sajtócikkekben igen gyakran megfigyelhető a humor – mai szemmel olykor meglehetősen visszatetsző módokon is.² Az 1990-es évek végén pedig Roberto Benigni híres filmje, *Az élet szép* (*La vita è bella*, 1997) váltott ki nagy vitát, és készítetett a holokauszt ábrázolásával kapcsolatos esztétikai és morális kódrendszer felülvizsgálására.³ E tendencia a 2000-es években is folytatódott, gondoljunk csak például Taika Waititi *Jojo nyuszi* (*Jojo Rabbit*, 2019) című filmjére, amely jóval kisebb vitát váltott ki, mint Benigni műve. Ez azt jelezheti, hogy a melodramatikus-humoros ábrázolások már viszonylag zökkenőmentesen beleilleszthetők a holokausztdiskurzusba. Ez még akkor is igaz, ha a konkrét művek esztétikai értékét sokan megkérdőjelezik, de az ilyen típusú művek *elvi létjogosultságát* nem. Ahogyan egy, a holokauszt és a humor kapcsolatát tárgyaló viszonylag friss kötet előszavában a szerzők kifejtik,

¹ A korszak egyik neves teoretikusa, Terence Des Pres e beállítódást „holokausztetikettnek” nevezte. Maga Des Pres azonban e tanulmányban éppen, hogy az etikettet megsértő szövegeket vizsgálja, szövege a humoros ábrázolásokról szól. Vö. Terrence DES PRES, „Holocaust Laughter?” in *Writing and the Holocaust*, ed. Berel LANG, 216–233 (New York: Holmes & Lang, 1988), 217.

² BÓDI Lóránt, „Humor és vészidőszakok: Viccek, karikatúrák a koalíciós időszakban (1945–1948)”, *Századvég* 87 (2018): 110–125; KISANTAL Tamás, *Az emlékezet és a felejtés helyei. A vészidőszak ábrázolásmódjai a magyar irodalomban a háború utáni években* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2020), 117–149.

³ Sander L. GILMAN, „Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny?: Some Thoughts on Recent and Older Films”, *Critical Inquiry* 46 (2000), 279–308.

Az élet szép tulajdonképpen nem a holokauszt humoros ábrázolásában jelentett fordulópontot, hanem megszületése és sikere révén diskurzus kezdődhetett az ilyen jellegű megjelenítések esztétikai és etikai konzekvenciáiról.⁴

A 2000-es évektől azonban már megjelentek bizonyos művek, amelyek nem magát a múltbeli eseményeket mutatják be, hanem az azóta bekövetkezett generációváltásra és az emlékezetpolitika átalakulására reflektálva a kortárs globalizálódott és/vagy amerikanizálódott holokausztemlékezetet szatirizálják. Tehát e művekkel kapcsolatban már nem az a – manapság talán kevésbé releváns – kérdés, „lehet-e viccesen ábrázolni a holokausztot”, hiszen fokozatosan leomlani látszanak az eseménnyel kapcsolatos bevett tabuk. Pontosabban bizonyos etikai, politikai feltételek és keretek megmaradtak – például a holokauszt tagadása vagy relativizálása továbbra is tilalom alá esik –, ám ezeken belül jóval nagyobb az alkotók mozgásteret: a humor mellett már beleférhetnek populárisabb műfajok és formák (képregény, alternatív történelmi művek), valamint médiumok (video- és hagyományos játékok) is. Az alábbi tanulmányban két, az utóbbi évtizedekben megjelent amerikai regényben, Tova Reich *My Holocaust* (2007), illetve Shalom Auslander *Hope: A Tragedy* (2012) című műveiben a kortárs holokausztemlékezet irodalmi szatíráit és kritikáit vizsgálom. E szövegek ugyanis egyértelműen rámutatnak a 2000-es évek utáni attitűdökre, a holokausztemlékezet intézményesülésére, a fogalom jelentésváltozásaira és szétaprózódására, valamint a holokausztikonográfia legfőbb tárgyi, szimbolikus és személyes kellékeinek kulturális funkciójára.

ÁLDOZATISÁG ÉS IKONIKUSSÁG – HOPE: A TRAGEDY

„Én vagyok az utolsó ember a világon, akinek megfordult a fejében, hogy könyvet írjon a holokausztról. Annyi ilyen olvastam, és elegendem van belőlük.” – jelentette ki Shalom Auslander egy, a *Hope: A Tragedy* megjelenése kapcsán készített interjúban.⁵ Ennek ellenére a regény szerzőjének nem ez az első olyan műve, amely a humoros ábrázolás szempontjából foglalkozik a holokauszttal, ugyanis két évvel korábbi, *Beware of the God (Istenfélelem)* című no-

⁴ David SLUCKI, Gabriel N. FINDER and Avinoam PATT, „Introduction: To Tell Jokes After Auschwitz Is Barbaric, Isn't It?”, in *Laughter After: Humor and the Holocaust*, eds. David SLUCKI, Gabriel N. FINDER and Avinoam PATT, 1–11 (Detroit–Michigan: Wayne University Press, 2020), 6–7.

⁵ Killian FOX, „Shalom Auslander: »Part of the Job Is Frightening Yourself«”, *The Guardian*, hozzáférés: 2022.10.07, <https://www.theguardian.com/books/2012/feb/19/shalom-auslander-interview-hope-tragedy>.

velláskötete is tartalmazott két, meglehetősen különös elbeszélést. A *Holocaust Tips for Kids (Holokausztípek fiúknak)* félig-meddig egy tanácsadókönyvecskét imitálva idézi meg az 1970-es évek végi, 1980-as évek eleji amerikai holokausztemlékezet bizonyos motívumait (megemlékezéseket, a *Holocaust* című sorozatot), a korabeli kiskamaszok mindennapjainak meghatározó elemeit (híres zsidó származású figurákat Houdinitól Woody Allenen át Art Garfunkelig), valamint a popkultúra egyéb, az akkori fiúk számára fontos motívumait (elsősorban Bruce Lee- és ninjafilmeket). Mindez pedig keveredik a cserkészútmutatók beszédmódjával, amelyben leírják a teendőket, ha az USA-ban is kibontakozna egy intézményes zsidóüldözés és deportálási hullám. E fő témát azonban az elbeszélő ugyanúgy azoknak a világháborús filmeknek a motívumain és közhelyein keresztül bontja ki, amelyeken egy akkoriban felnőtt amerikai fiú szocializálódhatott (Auslander 1970-ben született, vagyis valószínűleg saját tapasztalatait írta le és szatirizálta). „A náci mindig a főbejáraton jönnek be” – olvashatjuk például egy helyütt. „Hangosan dörömbölnék, és azt kiabálják, hogy »Schnell!«. Ez németül annyit jelent: »gyorsan«. Egyikük a csizmájával berúgja az ajtót. A náci mindig csillogó csizmát viselnek”.⁶ A kötet egy másik novellája, a *Smite the Heathens, Charlie Brown (Sújts le a pogányokra, Charlie Brown)* pedig a híres amerikai képregény- és rajzfilm figuráival, Charlie Brownnal, Snoopy-val, Linusszal és a többiekkel játszatja újra saját világukban a náciizmus és a holokauszt történetét. A szövegben két vallási és ideológia feszül egymásnak: az „egyistenhívő” Schulziánusok (Charles M. Schultz volt az eredeti képregény rajzolója és írója) és a náciakat megtestesítő – például Snoopy által képviselt – Tökkövetők (Pumpkinites, a Great Pumpkin a képregényben gyakran emlegetett természetfeletti lény volt).⁷

A *Hope: A Tragedy*ben a holokauszt hasonlóképpen, a kulturális emlékezet részeként jelenik meg, amelyben keverednek az amerikai kultúra és irodalmi hagyomány különböző elemei. A történet szerint egy középkorú zsidó-amerikai férfi családjával New Yorkból egy Stockton nevű kisvárosba költözik, és a megvásárolt, meglehetősen rozzant állapotú ház furcsa zajainak eredetét kutatva felfedezi, hogy egy idős hölgy él és bujkál a padlásukon. A zsémbes, mogorva és kiállhatatlan öregasszony pedig Anne Frankként mutatkozik be. Eddigi sorsát elmesélve kiderül, hogy valójában túlélte a koncentrációs tá-

⁶ Shalom AUSLANDER, „Holocaust Tips for Kids”, in Shalom AUSLANDER, *Beware of God: Stories*, 55–78 (New York: Simon & Schuster, 2005), 58. Itt és a továbbiakban, a magyarul meg nem jelent szövegek idézeteit a saját fordításomban közlöm.

⁷ Shalom AUSLANDER, „Smite the Heathens, Charlie Brown”, in AUSLANDER, *Beware...*, 153–164.

bort, ám továbbra is kényszeresen bujkált, míg néhány évvel később az őt rejtegető férfi megmutatott neki egy újságcikket arról, hogy naplója időközben megjelent és világsikert aratott. A könyvkiadó azonban azt tanácsolta neki (pontosabban arra szólította fel), hogy „maradjon halott”, ugyanis a világnak nem egy túlélő, hanem az áldozat Anne Frankra van szüksége. A lány pedig visszament rejtékhelyére, majd később az USA-ba emigrálva padlásokon rejtőzködve élt, és dolgozott következő művén, egy regényen, amelyet Kugel házában akar befejezni.⁸

A regény tehát Anne Frankot – pontosabban az Anne Frankhoz való *viszonyulásunkat* – teszi tárgyává, s ezzel a holokausztemlékezet egyik központi és legjellegzetesebb ikonjának működésére kérdez rá. A „holokausztikon” fogalma központi terminus Oren Baruch Stiernek a holokausztról való kollektív tudás kulturális formáit elemző könyvében. A szerző szerint az esemény kulturális emlékezete olyan, széles körben ismert ikonok köré csoportosul, amelyek történetileg kialakult jelentésmezejük révén eleve meghatározzák holokausztértelmezésünket. Könyvében Stier négy, egészen különböző jellegű holokausztikont vizsgál és tárja fel genealógiájukat: a deportáltak szállítására szolgáló vasúti kocsit, az „Arbeit macht frei”-feliratot, az áldozatokat jelölő hatmilliószámot, valamint Anne Frank figuráját. Utóbbi „a holokauszt áldozataival való azonosulás legfőbb szimbólumaként funkcionált, és funkcionál ma is, méghozzá a hétköznapi és a rendkívüli tapasztalatok közt kiformalódó sajátos személyisége, valamint a nagyközönség számára könnyen lefordítható egyedi története révén”.⁹ Vagyis Anne Frank éppen azáltal válhatott az *egyetemleges* holokausztemlékezet egyik alapvető ikonjává, mert történetéből *hiányzik*, vagy legalábbis nem hangsúlyozódik több olyan elem, amely az esemény különlegességéhez és rettenetéhez kapcsolódik. Bár ismerjük a lány további sorsát, ám a napló ott ér véget, ahol a legtöbb holokausztszöveg kezdődni szokott, így az olvasónak nem kell szembesülnie a koncentrációs táborokkal és a halállal. Emellett a bujkálás mindennapjainak ábrázolásával a szöveg visszahelyezi az eseményeket a hétköznapi, ismerős tapasztalataink közé, hiszen éppen azt mutatja be, hogy az üldözöttek mikrovilágában is ugyanaz az élet ment tovább: a kislány mindennapos problémái, szüleivel és a többi rejtőzködővel való kapcsolata, bimbózó szerelme bárkinek könnyen kínál azonosulási lehetőséget. Ráadásul a napló recepciója, sikere és popularizálódása nemcsak a „holokauszt hétköznapijaira” helyezte a hangsúlyt, hanem egyfajta derűlátó

⁸ Shalom AUSLANDER, *Hope: A Tragedy* (New York, Riverhead Books, 2012).

⁹ Oren Baruch STIER, *Holocaust Icons: Symbolizing the Shoah In History and Memory* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2015), 101.

és humanista végkicsengést igyekezett biztosítani a szövegnek. Közismert, hogy 1960-as évekbeli amerikai Broadway-adaptáció a naplónak egy szövegkörnyezetből kiragadott, a lány töretlen optimizmusát nyomatékosító mondatát emelte ki: „Én mindenkkel dacolva kitartok [...], mert még mindig hiszek az emberek lelki jóságában”.¹⁰ A legtöbb későbbi publikus reprezentációval (film- és színpadi adaptációkban, kiállításokon stb.) ezt a töretlen optimizmust hangsúlyozták, ahogy az őt ábrázoló fényképek is egy életvidám, mosolygós kislányt ábrázolnak – fontos megjegyezni, hogy e fotók még a bujkálás időszakára előttről készültek, vagyis kulturális emlékezetünk még csak nem is a kamasz, hanem a kislány Anne Frank vizuális képét rögzítette. Ráadásul, ahogy Stier kiemeli, Anne Frank figurája több szinten is infantizálódott, a róla szóló legtöbb szöveg például csak keresztnévvel, Anne-ként hivatkozik rá, sőt időnként valamilyen kicsinyítő jelzőt is hozzátesz (Bruno Bettelheim híres esszéjében például „little Anne”-ként emlegeti), az eredeti amerikai fordításban Frank szerzői névként szerepel, a cím pedig: *A Diary of a Young Girl*.¹¹

Több szerző rámutatott már, hogyan univerzalizálódott Anne Frank figurája, és vált az áldozatiság egyetemes szimbólumává, és a különböző földrajzi, politikai közegek miként használták fel alakját saját céljaikra.¹² Így alakulhatott át Anne Frank a holokauszt „aprószentjévé”, „gyermekmártírjává”, olyan kultikus figurává, akinek alakja kikezdzhetetlen, nem tűr semmiféle árnyalást vagy kritikát. Még akkor sem, ha ezt maguk a tények tennék lehetővé: pár éve például kutatóknak sikerült a napló néhány áthúzott, kitörölt részét rekonstruálni, amelyek többek között disznó vicceket is tartalmaztak. Az eset szenzációt keltett, és nagy vitát váltott ki, amelyben többen is hangsúlyozták, hogy nem szabadna ezeket a részeket nyilvánosságra hozni, mivel megszentelgtenítik vele a fiatal lány emlékét.¹³

¹⁰ *Anne Frank naplója*, ford. BERNÁTH István (Budapest: Park Kiadó, 2012), 299. A szentencia az 1959-es filmváltozatban is hangsúlyos helyen hallható, valamint azóta számos helyen idézték, a mai napig is gyakran szerepel posztereken, motivációs képeslapokon. Egyébként az eredeti szövegben a mondat egy olyan elmélkedés során olvasható, amelynek témája, hogy vajon a fiataloknak vagy az idősebbeknek könnyebb manapság elviselni a hányattatásokat (és amellet érvel, hogy a gyerekek, kamaszok sokkal nehezebben őrzik meg optimizmusukat).

¹¹ STIER, *Holocaust Icons...*, 145.

¹² TIM COLE, *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler; How History Is Bought, Packed, and Sold* (New York and London: Routledge, 1999), 23–46; ALVIN H. ROSENFELD, „Anne Frank és a holokauszt emlékezet jövője”, ford. KUNOS Linda, in *Holokauszt: történelem és emlékezet*, szerk. KOVÁCS Mónika, CSÖRSZ László és MAGYAR Ágnes, 343–354 (Budapest: Jaffa Kiadó, 2005).

¹³ SLUCKI, FINDER and PATT, „Introduction...”, 1–2.

Emellett azonban, ha nem is a kezdetektől, de már néhány évtizede megfigyelhető egy másik, a fentieket relativizáló és szatirizáló tendencia is, amely az utóbbi évtizedekben egyre jelentősebbé vált, elsősorban az USA-ban, de például Izraelben is megjelent.¹⁴ Az amerikai popkultúrában több, Anne Frank alakját felhasználó vagy azzal viccelődő alkotás született. A 2000-es években például két nagy sikerű animációs komédiasorozatban is szerepelt egy-egy „Anne Frank-szkeccs”: a *Family Guy* második évadában (2000) egy félperces betéttörténetében látható, amint a sorozat főszereplője akaratlanul leleplezi a németek elől bujkálókat, a *Robot Chicken* első szezonjának egyik epizódjában (2005) pedig a napló romantikus tinikomédiákat és a *Reszkessetek betörők* című filmet idéző feldolgozásának (fiktív) előzetesét mutatják be. Auslander regénye azonban nem csupán rövid tréfa-ként vagy műfaji játékként emeli be Frank figuráját, hanem megidézésével a kortárs holokausztemlékezet több aspektusára is reflektál. Emellett számos amerikai-zsidó irodalmi előzményt is megidéz: írói stílusát, szatirikus látásmódját Joseph Hellerhez, Woody Allenhez és Philip Roth-hoz szokták hasonlítani. A *Hope: A Tragedy* főhőse, Kugel valóban a Woody Allen-i, de főként a Philip Roth-i zsidó-amerikai középosztálybeli értelmiségi hősök sorába illeszkedik, ahogy egy kritika ironikusan megjegyezte, olyan, mint „Philip Roth libidómentes változata”.¹⁵ Konkrétabb intertextuális kapcsolat is van e szerzők szövegeihez, ugyanis a regény főszereplőjének neve egy Woody Allen-novellát idéz: a *Kugelmass-epizód* (*Kugelmass Episode*, 1977) címszereplője egy New York-i bölcsészprofesszor, aki életközepi válságát azzal próbálja megoldani, hogy egy bűvész segítségével valódi metalepsziszt hajt végre, és a *Bovaryné* történetébe belépve (valahol a százhuszadik oldal körül, tehát még a Rodolphe-szerelem előtt) flörtölni kezd az unatkozó vidéki asszonnyal. A másik, még szorosabb intertextuális kapcsolat egy Roth-kisregényre, *A szellem árnyékában* című szövegre utal (*The Ghost Writer*, 1979), amelynek főszereplője, a pályakezdő író, Zuckermann mesterénél vendégeskedve megismerkedik egy fiatal lánnyal, Amyvel, aki – legalábbis a főhős gyanúja szerint – a háborút túlélő és Amerikába emigrált Anne Frankkal azonos.

A *Hope: A Tragedy* Anne Frankja azonban nem „értelmiségi nőideál” (mint Bovaryné Kugelmassnak), de nem is a Roth-regény intellektuálisan és testileg egyaránt kívánatos Amyje (Anne-ja), hanem egy megkeseredett, kissé őrült és

¹⁴ Liat STIER-LIVNY, „The Image of Anne Frank From Universal Hero to Comic Figure”, in SLUCKI, FINDER and PATT, *Laughter After...*, 195–217.

¹⁵ Janet MASLIN, „Anne Frank, Still Writing in the Attic”, *The New York Times*, hozzáférés: 2022.10.07, <https://www.nytimes.com/2012/01/18/books/hope-a-tragedy-by-shalom-auslander-review.html>.

kifejezetten kiállhatatlan öregasszony, aki nem képes saját túlélő voltát és legendáját feldolgozni. Ahogy Kugel maga sem, aki egyébként sohasem olvasta a naplót, de származása miatt gyermekkorától fogva valamiféle másodgenerációs túlélői szindrómától szenved, ugyanis miután hatéves korában apja meghalt, a gyászt édesanyja furcsa holokausztmániává formálta át. Habár az asszonyt ötödgenerációs amerikai zsidóként személyesen nem érintette a holokauszt, a férje halálát követően mégis túlélő-áldozatnak képzelte magát, s folyamatosan a szörnyű eseményekről szóló tragikus és horrorisztikus hamis családi történetekkel traktálta gyermekeit. Esti mese helyett például egy Buchenwaldról szóló könyvből olvasott fel fiának, és a kötet képeiben családtagokat vélt felismerni:

[...] fotókat mutatott neki, tömegsírok, éhező rabok, meztelen hullák halmainak képeit.
 Ez itt a bácsikád, mondta az egyikre.
 Ez a nagyapád nővére.
 Ez az unokatestvéred apja.
 És ez micsoda? – kérdezte Kugel az éjjeli lámpa ernyőjére bökve, amelyet anyja odarakott melléje az ágyba.
 Ez, mondta nagyot sóhajtva, ez a nagyapád.
 És arcát a tenyerei közé temetve sírni kezdett.
 Annyira egyedül vagyok, szipogta. Annyira félek. Hogy hagyhatott el engem, hogy tehetett ilyet?
 Megrázta kezeit, és látszottak a könnyek az arcán.
 Az a kurafi.
 Kugel megfogta a lámpaernyőt, és megfordította.
 Ez Zeide? – kérdezte.
 Anyja kicsit összeszedte magát és bólintott.
 Látod, mit csináltak velünk? Nincs már hazánk, nem lesz már béke sohasem. Akárhová megyünk, akárhová bújunk. Terror, mindig csak terror és terror.
 Az van rá írva, hogy „Made in Taiwan” – jegyezte meg Kugel.
 Anyja ránézett, könnyektől áztatott arcán csalódottság és harag látszott.
 Persze, azt azért mégsem írhatták rá, hogy »Made in Buchenwald?«, nem igaz? – csattant fel.
 De igaz – bólintott Kugel.¹⁶

¹⁶ AUSLANDER, *Hope...*, 64–65.

Az Anne Frankkal való találkozás a család minden tagjának különböző élményt (és sokkot) jelent, amelyben a kortárs holokausztemlékezet problémás stratégiái is megmutatkoznak. A regény egyik visszatérő poénja, hogy amint Kugel elmeséli valamelyik szereplőnek (feleségének, az ingatlanügynöknek stb.), hogy egy holokausztúlélő van a padlásán, találgatni kezdik, hogy ki lehet az, végigsorolva az amerikai holokausztemlékezet kultikus és meghatározó (vagy annak hitt) figuráit: Elie Wieselt, Simon Wiesenthalt, illetve olyan további személyeket, akik nem feltétlenül a holokauszt miatt közismertek. Az ingatlanügynök például Dr. Ruth-ot is megemlíti, akiről azonban egyikük sem tudja eldönteni, tényleg túlélő volt-e. (Dr. Ruth Westheimer híres amerikai szexterapeuta és médiaszemélyiség volt, szülei koncentrációs táborban haltak meg, ő maga azonban Svájcban vészelte át a világháborút). Van, aki összekeveri Frankot valamilyen más hírességgel, a könyvesbolti eladó például ismerni véli a nevét, de csak a filmből, ám, mint kiderül, még csak erre sem emlékszik jól, ugyanis a Helen Kellerről szóló *A csodatévő* (*The Miracle Worker*, 1962) című Oscar-díjas film tanárfigurájával, Anne Sullivannal téveszti össze. Hasonló jelenet játszódik le Kugel és házastársa Bree között, amikor a férfi elmondja, hogy ki bujkál a padlásukon. A feleség ösztönös reakciója, hogy szólni kell a hatóságoknak, mire Kugel vitatkozni kezd, amellet érvelve, hogy nem lehet egy holokausztúlélőt kiebrudalni. Mire Bree egyre indulatosabban reagálva ironizálni kezd, hogy mi lenne, ha, mondjuk, holnap megtalálnák Elie Wieselt az ágy alatt rejtőzködve vagy Wiesenthalt a szárítóban. Kugel persze nekik is szállást adna, ám felesége harmadik kérdésére, Szolzszenyicinre már azt válaszolja, hogy az orosz írók kidobná a lakásból, hiszen ő nem volt holokausztúlélő, a Gulág pedig, bármily szörnyű is lehetett, mégsem ugyanaz. Vagyis Kugel és a körülötte élők a holokauszttal kapcsolatos kortárs amerikai magatartásformákat parodizálják: azt, hogy az esemény emléke egyre jobban elhomályosul és keveredik a populáris kultúra más elemeivel, valamint az ún. versengő emlékezetet – utóbbi alatt a különböző történelmi traumák áldozati pozícióinak kompetitív hozzáállását szokás érteni.¹⁷ Kugel anyja természetesen kultikusan viszonyul a házban bujkáló öregasszonyhoz, bálványozza, mindent megadna neki – egészen addig, amíg el nem olvassa a Frank által írt új regény kéziratát. E szövegről nem sok derül ki a történetben, de minden bizonnyal kikezdi azokat az elvárásokat, amelyek Anne Frankhoz vagy egyáltalán egy holokausztúlélő művéhez kapcsolódnak. A holokauszt hagyományát szakrálisnak tekintő, az esemény kivételességét hirdető és saját

¹⁷ Michael ROTHBERG, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (Stanford: Stanford University Press, 2009), 1–7.

magát is az áldozat pozíciójába helyező anya pedig nem tud mit kezdeni Frank művével, pontosabban csupán arra képes, hogy azonnal imposztornak tekintse, hiszen szerinte az új regény nem lehet Anne Franké, hiszen *nem méltó* Anne Frankhoz.

Többen rámutattak már, hogy a másod- és harmadgenerációs amerikai zsidóság holokausztemlékezete mennyiben függ össze e nemzedékeknek a zsidósághoz való (kissé leegyszerűsített) viszonyával.¹⁸ A gondolat tovább fűzhető, és a magatartásformák párhuzamba állíthatóak az Anne Rothe által „populáris traumakultúrának” nevezett hozzáállással. A teoretikus szerint, ahogyan az évtizedek során az USA-ban a holokauszt saját kontextusából kiragadva az amerikai emlékezet részévé vált, úgy párhuzamosan univerzalizálódott, popularizálódott, illetve leegyszerűsödött (és sokszor termékévé vált). E jelenségcsoport paradigmaticus példái közül több 2000-es évekbeli médiaesemény is megemlíthető: az egyik ilyen az *Oprah Winfrey Show* 2006. májusi különkiadása, amelyben a neves és nagytekintélyű médiaszemélyiség Auschwitzba látogatott a holokauszt legismertebb túlélőjével és „arcával”, Elie Wiesellel, a táborot végigjárva mutassák be a tragikus történelmi eseményt. A tévéműsor szinte esszenciálisan vonultatta fel a popularizálódott holokausztemlékezet elemeit: Auschwitzot televíziós showműsorrá alakította, ahol a műsorvezető és a téma „sztárja”, a kultikus státuszú túlélő együtt vonulnak végig az egykori koncentrációs tábor csendes helyszínén, és sírástól fojtott hangon beszélnek az esemény szakralitásáról, és arról, hogy soha többé nem szabad még hasonlóknak sem bekövetkeznie. Rothe másik példája egy, a holokausztemlékezet kommercializálódásán élcelődő szatíra: a *Félig üres (Curb Your Enthusiasm)* című vígjátéksorozat *The Survivor* című epizódja (2004), amelyben egy vacsorán két túlélő összeszólalkozik, hogy melyikük sorsa volt kegyetlenebb – a jelenet merész komikuma abból származik, hogy csak egyikük vészelté át a holokausztot, a másik pedig egy televíziós túlélőshow egykori résztvevője és ötperces sztárja. Rothe érvelésében az *Oprah-show* és a televíziós komédia együttesen, két végletként mutat rá, hogyan kommercializálódott a 2000-es évek elejére az amerikai holokausztemlékezet. A szerző úgy véli, ekkorra a holokauszthoz kapcsolódó morális attitűd összeolvadt a populáris kultúra egyéb elemeivel, amelyekben a főszerepet az áldozatiság mellett a túlélés „mégis győztünk, mert itt vagyunk és élünk” alapvetően optimista narratívá-

¹⁸ Lásd például (többek között Auslander regényét is említve): VILMOS Eszter, „A kano-nizált nyugati művek nem végezhetik el helyettünk a múltfeldolgozásunk piszkos munkáját”, *Mérce*, hozzáférés: 2022.10.07, <https://merce.hu/2020/09/25/a-kanonizalt-nyugati-muvek-nem-vegezhetik-el-helyettunk-a-multfeldolgozas-piszkosmunkajat/>.

ja játssza. E folyamat, a populáris traumakultúra kibontakozása Rothe szerint a keresztény „szenvedés és megváltás” narratívája (és annak amerikanizált változata, a „nyomorból a gazdagságba”-életút) elemeit átvéve a traumán való túllépést, a visszanyert vagy egyenesen megerősödött identitást hirdeti.¹⁹ Bizonyos kutatók e jelenséget még a holokausztúlélőkkel készített oral history-beszámolók metodológiájában is felfedezni vélik – pontosabban leginkább a USC Shoah Foundation interjúkészítési módszerében, amelynek állandó forgatókönyve, hogy a beszélgetés végén a túlélő beszámol a holokauszt utáni életéről, fényképeket mutat, és köréje ülnek családtagjai is, mintegy együtt hangsúlyozva a túlélés diadalát. Az egyik teoretikus mindezt egyenesen a holokauszt „schindlerizált” ábrázolásának nevezte, arra is utalva, hogy a Shoah Foundation alapítása Steven Spielberg nevéhez kötődik.²⁰

Ebbe a narratívába pedig paradox módon Anne Frank nagyon is beleillik, hiszen a Broadway-feldolgozástól kezdve lényegében a túlélést, az alapvető értékek töretlen fennmaradását és győzelmét hirdeti. Auslander regénye szerint mindehhez azonban pontosan arra volt szükség, hogy a valódi Anne ne élhesse túl, hiszen a háború után ő maga sem tud(na?) saját könyvének kulturális pozíciójával mit kezdeni, ráadásul a világnak sincs szüksége a megnyomorított, normális életet többé élni nem tudó lányra. Ahogy a szereplőknek sem: Kugel nem tud megszabadulni az öregasszonytól, közben családi élete széthullik, és Anne Frank figurájával szembesülve kénytelen rájönni, hogy ő maga nem túlélő. Az állítás a regény végére tragikomikus fordulatként szó szerint is bebizonyosodik, ugyanis Kugel anyja felgyújtja Anne Frank kéziratát, ám a tett túl „jól sikerül”, és az egész ház égni kezd. Kugel pedig, miután anyját kiviszi, megpróbálja Frankot is megmenteni, aki azonban nem szorul a segítségére, a férfi viszont ott pusztul a lángok közt. Vagyis Kugel nem túlélő, sőt égő áldozattá válik – azaz bekövetkezik személyes „holokausztja”. E végső jelenetben a regény több motívuma is összekapcsolódik: Kugel hamis holokausztúlélő-áldozat anyja pusztítja el a valódi túlélő és áldozat Frank kéziratát, saját fiát áldozva fel ezzel. Anne Frank pedig ezt is átvészeli, és egy másik padláson menedéket keresve folytatja tovább végtelen odisszéáját. Tehát a *Hope: A Tragedy* a Frank képviselte ikonokhoz való kortárs viszonyra és kommercializálódásukra mutat rá, valamint arra, hogy a holokauszt emlékezete által kialakított nyugati kulturális attitűd hogyan üresítette ki önmagát és vált egy felhígított áldozati és túlélői fogyasztói kultúrává.

¹⁹ Anne ROTHE, *Popular Trauma Culture. Selling the Pain of Others in the Mass Media* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2011).

²⁰ Noah SHRENKER, *Reframing Holocaust Testimony* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2015), 23.

ÁLDOZATISÁG ÉS UNIVERZALIZÁLÓDÁS – MY HOLOCAUST

Bár Tova Reich könyve néhány évvel megelőzte Auslander regényét, szatírája talán még annál is radikálisabb, és a kortárs transznacionális holokauszt-emlékezet sokkal átfogóbb kritikáját fogalmazza meg. A történet két fő helyszíne a nemzetközi holokauszt két fontos tere, az egykori auschwitzi tábor, illetve a washingtoni múzeum, főszereplői pedig a nemzetközi holokausztdiszkurzus (fiktív) figurái, akiken keresztül a szöveg a holokauszt intézményesülését mutatja be, pontosabban bírálja meglehetősen élesen. Reich maga családi kapcsolata révén is otthonosan mozog e terepen (és emiatt finoman fogalmazva nem éppen elfogulatlan a szemlélete). Testvére ugyanis az az Avi Weiss rabbi, aki társadalmi aktivistaként többször felhívta magára a figyelmet: a holokauszt emlékezetével kapcsolatos legismertebb tette az volt, amikor 1989-ben hat tanítványával együtt Auschwitzban tüntetett a tábor területén létrehozott katolikus karmelita apácázárda bővítése ellen. Az eset nagy vihart kavart, nem utolsósorban azért, mert a kolostornál dolgozó munkások bántalmazták és kitoloncolták a tüntetőket. Az író nő férje pedig William Reich, aki 1994 és 1998 között a washingtoni United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) igazgatói székét töltötte be, majd távozni kényszerült posztjáról, mivel tiltakozott Jasszer Arafat múzeumbeli látogatása miatt (véleménye szerint ugyanis ezzel nyíltan a napi politikai célok szolgálatába állítanák az intézményt).

A regény azonban nem csupán napi politikai és eszmei csatározások puszta beszámolója (bár nehéz lenne tagadni hatásukat), hanem az emlékezet intézményesülésének széleskörű szatírája kíván lenni. Főszereplői, a Messer család tagjai nemcsak a holokauszt túlélők generációit testesítik meg, hanem az eseményhez kapcsolódó kortárs viszonyokat is reprezentálják. Maurice Messner, a legidősebb egykor zsidó–lengyel ellenállóként tevékenykedett – legalábbis ezt állítja magáról, ugyanis a rossznyelvek szerint valójában az egész háborút erdőkben bujkálva töltötte. Habár ezt szinte minden befolyásosabb ember tudja róla, a férfi mégis a holokauszt legtekintélyesebb és legnagyobb szimbolikus tőkével bíró képviselője, a Holocaust Connections Inc. nevű szervezet elnöke lett. Fia, Norman másodgenerációs túlélő, akinek legfőbb vágya, hogy apja közbenjárására megkaphassa a washingtoni múzeum igazgatói tisztségét. Egyetlen lánya van, Nechama, aki afféle „holokauszt-hercegnőként” nevelkedett,²¹ ám a múlt terhe és a traumatikus történelmi-családi emlékezet elől menekülve úgy döntött, hogy kikeresztelkedik, és belép a karmeliták női szerzetesrendjébe – vagyis az auschwitzi apácakonventbe.

²¹ Tova REICH, *My Holocaust* (New York: Harper Collins, 2007), 21.

Nagyjából itt indul a történet, amelynek első fele Auschwitzban, illetve az egykori koncentrációs tábor helyén épült emlékhely és múzeum környékén játszódik, és a felvonultatott szereplők az 1990-es évek utáni holokausztemlékezet szinte összes (a szerző szerint) problematikus magatartásmódját megtestesítik. Az auschwitzi „túra” kettős célt szolgál: Maurice fő törekvése, hogy anyagi támogatást szerezzen egy Gloria Bacon Lieb nevű idősödő nőtől, aki szinte főfoglalkozásként űzi a gazdag üzletemberekhez való férjhezmenést; Normann pedig beszélni szeretne lányával, és lehetőleg meggyőzni Nechamát, hogy térjen vissza családjához. E két karakter köré csoportosulnak a többiek, akiket szintén valamilyen (látszólag) a holokauszttal kapcsolatos cél vezérel. A zárda főnöknője például azzal fenyegeti Normant, hogy lányát pár éves oktatás után a kolostor szóvivőjévé teszi majd, és Nechama (vagy új nevén Consolatia nővér) családi háttéréből adódó hírnevét pedig katolikus érdekérvényesítésre használják. Ennek megakadályozása fejében a főnöknő csupán egy „apró szívességet” kér: Normannak el kell érnie, hogy az USHMM kiállításáról (és persze a holokauszttal kapcsolatos történelmi magyarázatok közül) eltűnik minden olyan elem, amely az antiszemitizmus és a kereszténység összekapcsolódását firtatná. Gloria a pénzért cserébe lányát szeretné a washingtoni múzeum igazgatói székébe, a lány, Bunny, aki eddig óvónőként dolgozott, és habár csak egy-két ismeretterjesztő könyvet olvasott a témában, máris szakértőnek hiszi magát (miközben kedvenc holokausztmemoárja, amelyet a múzeum dolgozóinak „kötelező olvasmányul” szán, az a Binjamin Wilkomirski mű, amely a '90-es évek egyik legnagyobb botrányát és vitáját váltotta ki a holokausztdiskurzusban).²² Bunny meglehetősen naiv, buta lány (ő teszi fel a mottóban idézett kérdést Auschwitz kerekesszékes megközelíthetőségéről), és a legfőbb koncepciója, hogy az intézményt történelmi múzeumból a politikai korrektség egyetemes szimbolikus helyévé alakítsa át, a holokauszt jelentését a gyermekmoleesztálástól a szexuális kisebbségek elnyomásáig minden témára kitérítve.

Hosszan sorolhatnám még azokat a különös figurákat, akik Auschwitz környékén (és a regény második részében Washingtonban, a holokausztmúzeumban) feltűnnek, találkozhatunk például Izraelből érkezett militáns cionistával, aki a koncentrációs tábort a zsidó nép kulturális identitása szempontjából nemkívánatos emlékezhelynek tartja, a „holokausztereklyét” árusítókkal

²² Binjamin Wilkomirski 1995-ben jelentette meg *Bruchstücke* című memoárját, amely elvileg saját gyermekkori történetéről, a holokauszt utáni hányattatásairól szól. A mű nagy sikert aratott, több irodalmi díjat is nyert, azonban néhány évvel később kiderült, hogy fikció, szerzője, valódi nevén Bruno Grosjean sohasem élte át a szövegben leírt szörnyű eseményeket.

vagy new age-gurukkal is. A regény olvasása azért is különös és olykor kifejezetten kényelmetlen élmény, mert a holokausztikonok, intézmények, figurák szinte teljes tárházának felsorakoztatásával és kiforgatásával, általában szellemes és sokszor igen merész humorával, illetve a rokonszenves szereplők hiányával a holokauszt emlékezetének olyan elemeit bírálja, amelyekről beszélni mára talán már kevésbé számít tabunak, ám még mindig erős kulturális szabályzás érvényesül velük kapcsolatban. A mű sokszor olyan, mintha Norman G. Finkelstein nem sokkal korábban megjelent, nagy vitákat kiváltó könyvének, *A holokauszt-iparnak a szatírává változata lenne*.²³ Annyiban valóban az, hogy a holokauszt emlékezet kommercializálódására koncentrálna nem az eseményt magát vagy annak jelentőségét kérdőjelezi meg, hanem annak politikai, anyagi, ideológiai stb. célokra való *felhasználását*. Mindezt még Finkelsteinnél is radikálisabban teszi, hiszen a regényben sokkal több kulturális és társadalmi szféra igyekszik a szimbolikus vagy tényleges tőkét kovácsolni a holokauszt révén. E haszonszerzés itt több területen is megnyilvánul: a – gyakran hamisított – holokausztszuvenírek árusításától a főszereplők meggazdagodását szolgáló politikai lobbikon át a különböző csoportok áldozatszerepbe helyezéséig.

Emellett azonban kétségkívül igen kétélű vállalkozás a holokauszt emlékezet kiemelt helyszíneit csupán a „sötét turizmus”²⁴ kimmersz eseteiként kezelni. Sokan felhívták már a figyelmet a holokauszt turizmusnak erre az aspektusára, Tim Cole például egyenesen az egykori tábor komplexum helyén épült múzeumot ironikusan „Auschwitz-landnek” nevezte (nyilván Disneylandre utalva). Szerinte a tömeges látogatások kulturális funkciója már-már olyan helyszínekéhez mérhető, mint a New York-i Dakota-ház (amely előtt a John Lennon elleni merényletet elkövették), a dallasi raktárpépület (ahonnan Kennedyt lelőtték) vagy a kaliforniai kisváros, Cholame, ahol James Dean halálos autóbalesetet szenvedett.²⁵ A washingtoni múzeum alapítása körüli politikai diszkussziókat, illetve az intézménynek az amerikai holokauszt emlékezet formálásában játszott szerepét is többen elemezték már.²⁶ Másrésztől viszont, azt is nehéz lenne tagadni, hogy a holokauszthelyszínek megtekintése

²³ Norman G. FINKELSTEIN, *A holokauszt-ipar: Gondolatok a zsidó szenvedés tőkésítéséről*, ford. ILLYÉS Edit (Budapest: Kairosz Kiadó, 2003).

²⁴ *Dark tourism* – vagyis a katasztrófák, tömeggyilkosságok stb. helyszíneire irányuló intézményesített látogatások.

²⁵ COLE, *Selling the Holocaust...*, 114.

²⁶ Lásd például: Avril ALBA, *The Holocaust Memorial Museum: Sacred Secular Space* (New York: Palgrave Macmillan, 2015); Noah SHENKER, *Reframing Holocaust Testimony* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2015), 56–111.

nem csak és nem is feltétlenül sötét turizmust jelent, a látogatók sokféleképp viszonyulhatnak ezekhez (*lieu de mémoire*-ként, identitásképző vagy megerősítő pontokként, a múlttal való számvetés alakzataiként stb.),²⁷ és a USHMM dolgozóinak szakmai-tudományos kompetenciájához, a múzeum gyűjteményének történettudományi és kulturális jelentőségéhez sem férhet kétség. A *My Holocaust* éles kritika és provokatív vitairat, humora maró, a legkevésbé sem elnéző vagy kiengesztelő jellegű, ez pedig még merészebbé teszi a téma társadalmi-kulturális tétje miatt. Ahogy azonban a regény több méltatója is hangsúlyozta, ez a kielezett egyoldalúság a szatíra műfajából adódik, hiszen a zsáner óhatatlanul kiemel, felnagyít, végletessé teszi az adott jelenség bizonyos, negatívnak tekintett tulajdonságait. A mű egyik legtekintélyesebb védelmezője, Cynthia Ozick – aki *Shawl* című novellája révén (*Kendő*, 1980) maga is előkelő helyet foglal el az amerikai holokausztirodalom kánonjában – egyenesen Swifthez és Orwell *Allatfarmjához* hasonlította, kiemelve, hogy a szerző „nem csak a holokausztemlékezet szentélyének bemocskolását” mutatja meg, hanem célja éppen „e szentély megtisztítása” lenne.²⁸

A fenti idézetben figyelemreméltó, hogy akarva-akaratlanul Ozick maga is olyan szakrális metaforát használ, amelyet maga a regény ironikusan kezel. A *My Holocaust*-ban ugyanis az esemény transzcendenssé tétele és az univerzalizmus nevében való szétaprózása ugyanannak az éremnek a két oldala, hiszen mindkét folyamat arra szolgál, hogy a holokauszt kikerüljön a történelmi értelmezés tartományából és kultikus, szent jelenséggé (a „holokauszt temploma”) vagy univerzális metaforává váljon (ahogy a regény különböző szereplői saját védelmezni vagy propagálni kívánt ember- vagy állatcsoportjukra használják a kifejezést). Korábban, Auslander műve kapcsán már röviden volt szó az áldozatiság szerepéről a kortárs holokausztemlékezetben, valamint arról is, ahogy az áldozat és a túlélő fogalma összekapcsolódott, kitágult, és szimbolikus tőkére tett szert. Aleida Assmann egyik könyvében arról beszél, hogy az utóbbi évtizedekben, javarészt a holokausztemlékezet globalizálódása révén egyfajta „etikai fordulat” játszódott le, amelynek során a korábbi, keresztény gyökerű áldozatfogalom helyére (amely a szent cél érdekében isten oltárán felajánlott áldozatiságból a haza, vallás stb. érdekében elpusztított mártírrá alakult) a passzív, a sorsával külön jelentést és célt nem szolgáló áldozat emlékezete került. Vagyis a holokauszt esetében immár nem a hősi halott vagy a

²⁷ A holokauszturizmus összetettebb (és sokkal megengedőbb) elemzését lásd például: Daniel P. REYNOLDS, *Postcards From Auschwitz: Holocaust Tourism and the Meaning of Remembrance* (New York: New York University Press, 2018).

²⁸ Cynthia OZICK, „Advance Praise from Cynthia Ozick for Tova Reich’s *My Holocaust*”, in REICH, *My Holocaust*, o. n.

vértanú pozíciójába kerültek (ahogy például a háborút közvetlenül követő években),²⁹ hanem az értelmetlen, célt nélkülöző és ezért tragikus áldozat kulturális szerepébe – amely az eseményeket túlélőkre és leszármazottaikra is kisugárzott. Ám, mint Assmann megjegyzi, e folyamat kétélű, ugyanis az áldozatiság kulturális pozíciója alapvetően bizonyos csoportokra érvényes csak, pontosabban egy adott csoport érdekérvényesítő képességén múlik. Mint a szerzőnő megjegyzi, az áldozatiság „nem általában *történelmi* kategória, hanem egy olyan csoportok *emlékezetéből* adódik, amelyek új identitást tudnak erre építeni, és médiafigyelemre, illetve társadalmi elismerésre – valamint az ezekkel járó anyagi kárpótlásra és szimbolikus reputációra – tesznek szert”.³⁰

Reich regényében egyrészt maga az áldozatfogalom is relativizálódik, mivel még a főbb szereplők áldozat volta is megkérdőjeleződik. Hiszen Maurice, aki egyszerre igyekszik két holokauszt túlélői szerepet kisajátítani – az áldozatot, valamint a hősi ellenállót, ám az utóbbi, mint már említettem, hamis –, valójában sohasem vett részt fegyveres harcban. Norman pedig a másodgeneráció képviselője és szószólója, ám még saját felesége sem hisz a másodgenerációs holokausztszindrómában, (nyilván férje viselkedése alapján kialakított) véleménye szerint e nemzedékhez tartozók csak a túlélők szakrális státuszát próbálják ezzel átvenni.³¹ Másrészt pedig az áldozat fogalma végletekig tágul, szinte minden társadalmi, politikai csoport, legyen bár kisebbség vagy sem, részesülni (és hasznot húzni) akar a holokausztból. Amint az egyik jelenetben Norman megjegyzi: „mindenki szeretne egy szeletet a holokauszt tortájából”.³² Azaz a különböző kisebbségek vagy önmagukat e pozícióba vindikálók olyan versengő emlékezetstratégiát folytatnak, amelynek a célja a holokauszt *kisajátítása*, az általa képviselt áldozatiság kulturális pozíciójának elnyerése. Sőt, a regény második része a szimbolikus csatározásokat valódi ütköztetévé változtatja át, amikor a washingtoni múzeum épületét egy csapat aktivista a United Holocausts nevű, a különböző hátrányos helyzetű csoportokat képviselő szervezet nevében elfoglalja, hogy az intézménynek, valamint a holokauszt fogalmának a keretét a végletekig bővítsék (és ezáltal gyakorlatilag jelentését és jelentőségét is elveszítse). A Messner család és az intézményesített „klasszikus” holokausztemlékezet képviselőinek versengő emlékezetkonceptiója azon alapszik, hogy a soá egyediségében kizárólagosságot élvez minden

²⁹ Az áldozat és a mártír fogalmának összekapcsolódásáról a háború utáni magyar közönségi emlékezetben lásd: KISANTAL, *Az emlékezet és a felejtés...*, 151–180.

³⁰ Aleida ASSMANN, *Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity*, trans. Sarah CLIFT (New York: Fordham University Press, 2016), 61.

³¹ REICH, *My Holocaust*, 9–10.

³² Uo., 63.

más népiirtással, atrocitással szemben, amelyek jelentőségükben óhatatlanul másodrendűvé válnak. Ezen elképzelés ütközik azzal a nézőponttal, amely valamiféle kifordított, a végletekig hajtott prularizmus jegyében az eseményt történelmi kontextusából végleg száműzve egyetemes metaforává kívánja tenni, ahol minden csoportnak meglehet a „saját holokausztja”. Ez utóbbi messze nem azonos a Rothberg által propagált többirányú emlékezetkonceptióval, hanem inkább egy kisajátító és ezzel együtt kiüresítő tendenciára mutat rá. Messnerék e harcban vesztesre vannak ítélve, és egyértelműen az általuk képviselt érdekből szakralizáló szemléletmód nyit utat a másik véglet, a végletes és túlhajtott „political correctness”-éra új holokausztgurui felé.

ÖSSZEGZÉS: A HOLOKAUSZT HUMOROS MEGKÖZELÍTÉSÉTŐL A HOLOKAUSZTEMLÉKEZET SZATÍRÁIG

Mint láttuk, a holokauszt és a humor összekapcsolódásának története jól mutatja az esemény reprezentációjának és emlékezetének különböző fázisait. Míg a háborút követő években szórványosan megjelenhettek a közelmúltat és a zsidógyilkosságokat komikus-szatirikus szemszögből bemutató alkotások, csak később jöttek létre azok a tabuk, amelyeket az 1990-es évek bizonyos munkái megingattak. Bár, hozzá kell tennünk, igazából csak látszólag, hiszen például Benigni filmje tulajdonképpen egy pillanatra sem kérdőjelezi meg az esemény tragikumát, valójában egy szentimentális, tragikus ám mégis kiengecsztelődést nyújtó elbeszélésformába helyezi a holokauszt történetét (akárcsak a *Jojo nyuszi*). E humoros alkotások sokkal inkább példái a holokausztemlékezet kommercializálódásának, hiszen könnyen fogyasztható, jól értelmezhető és leegyszerűsített narratívákat kínáltak a holokauszt ábrázolására.

A tanulmányban tárgyalt két mű humora azonban egyrészt sokkal radikálisabb, másrészt pedig az esemény ábrázolása helyett a holokauszt kortárs emlékezetének kritikáját tűzik ki célul. Már az is sokat elárul e folyamat formálódásáról, hogy egyáltalán megjelenhettek ilyen típusú művek. Más szövegeket is kiadtak a 2000-es évek után, amelyek javarészt a másod- vagy harmadgenerációs túlélők szemszögéből, satirikus, ironikus módon vizsgálják a holokauszt utóéletét – több irodalmi regiszterben is, gondoljunk csak például Jonathan Safran Foer *Minden világgal* (*Everything Is Illuminated*, 2002), vagy az izraeli Amir Gutfreund *A mi holokausztunk* (*Shoah Shelanu*, 2001) című regényeire, vagy a sokkal populárisabb, „celebönéletrajzként” született S. Hanala Stadner-könyv, a *My Parents Went Through the Holocaust and All I Got Was This*

Lousy T-shirt (*A szüleim átvészelték a holokausztot, és én csak ezt az ócska pólót kaptam*, 2006). Auslander és Reich regényei azonban még ezeknél is radikálisabbak, és jóval erőteljesebben koncentrálnak a kortárs holokausztemlékezet rítusaira, előfeltevéseire és intézményesített normáira. Túlhajtottságuk, a bevett normák radikális kifordítása miatt kétségkívül sokszor kényelmetlen érzés olvasni e regényeket. Nem gondolnám egyiket sem remekműnek, Auslander szövege erősebb, de kissé túlír, némiképp önismétlő, Reich pedig sokszor indulatos, egyoldalú, nem a jelenség összetett elemzésére, sokkal inkább bizonyos, a szerző által előtérbe helyezett végletes tendenciák kiemelésére helyeződik benne a hangsúly (valamint szerkezetileg is széteső, főleg a második részre). Annyiban azonban mindenképp fontos szövegek, hogy szatírájukkal rámutatnak a holokauszt emlékezetének mai helyzetére és problémáira – vagy legalábbis arra, hogy a 2000-es évek után bizonyos amerikai középosztálybeli szerzők a korábbi irodalmi és kulturális hagyományból kinőve hogyan látják a kortárs holokausztemlékezet sarkalatos kérdéseit.