



Az emlékezet rétegei

Krusovszky Dénes regényében

Krusovszky Dénes első regényében, az *Akik már nem leszünk sose*mben a regény fajtáinak jellegzetességei úgy fonódnak össze, mint a narratív szálak, úgy épülnek egymásra a történeti síkok, mint az emlékezet rétegei. Mivel a regény maga is a fikció és a valóság között lavírozik, elemzésem során sem tudtam pusztán a regény világában mozogni, önkénytelenül is előfordult, hogy a könyv cselekményét párhuzamba állítottam a valóság eseményeivel. A történetben három fő cselekményszál rajzolódik ki, ehhez három narrátor társul – Bálint, a tüdőgondozó egyik betege és egy külső elbeszélői hang –, három különböző stílusú szöveget hozva létre. A művet lehet úgy interpretálni, hogy ott kezdődik, ahol végződik, és valójában a főhős, Lente Bálint – az emlékezet különböző lenyomatai segítségével – rekonstruálja egy másik szereplő, az ápoló életét. Munkámban efelől az értelmezés felől közelítem meg a regényt. További jellegzetessége, hogy található benne egy betétregegyként funkcionáló rész – a narrátor itt Aszalós Ferenc, egy légzésbénult beteg, aki emlékeit egy magnókazettára rögzíti egy meg nem nevezett ápoló segítségével –, melyben felelevenedik az 1956-os hajdúnánási antiszemita pogromba átcsapó tüntetés mozzanatai. A regényben található számos visszaemlékezésből kifolyólag kulcsfogalomnak számít az *emlékezet* – e köré építem a szöveg elemzését.

Az emlékezet rétegei: tárgyak emlékezete

Míg Maurice Halbwachs a kollektívumot, addig Jan Assmann az egyént tette meg az emlékezés és az emlékezet alanyának, aki természetesen függ az emlékeztető szervező „keretektől”. Az egyén az, aki emlékezik,

ő birtokolja az emlékeket, de az emlékekre általában társadalmi közegben tesz szert, valamint szüksége van e közegre azért is, hogy felidézze és lokalizálja emlékeit (Halbwachs 2018: 8). Assmann a kollektív emlékezet fogalmát gyűjtőfogalomként használja, ezen belül pedig négyféle emlékezetet sorol fel: a mimetikus, a kulturális és a kommunikatív emlékezet mellett megkülönbözteti a tárgyak emlékezetét (Assmann 2013: 20).

A kollektív identitás alapja a közös tudás és az emlékekben való osztozás, melyet az egyén egy közös szimbólumrendszer ismerete által működtet. Bármely hétköznapi tárgyhöz kapcsolódhat konvencionális jelentés vagy személyes emlék (Assmann 2013: 142). Az egyéni és kollektív emlékezet közötti távolság áthidalására az érzelmeken és az azonosulás tényezőin kívül a társadalmat közösségként érintő események anyagi hordozói, a szövegek, képek, emlékművek szolgálnak. Sőt, Susan Sontag szerint ezek a tárgyak nemcsak abban segítenek, hogy emlékezzünk, de az általuk közvetített kollektív emlékezeti tartalmaknak van egy olyan hatásmechanizmusuk, hogy elő is írják, mire és hogyan emlékezzünk (Sontag 2004: 85–86).

A márványba öntött emlékezet

A társadalom azért hozott létre emlékezhelyeket (*lieux de mémoire*) – véli Pierre Nora –, mert már nincs spontán emlékezet (Nora 2009: 19). Tehát ahogy eltűnt a hagyományos emlékezet, megjelent az archiváló-dokumentáló jellegű közvetett emlékezet. Ma a társadalom vallásos áhítattal tekint a dokumentumokra,

mely az írástól kezdődően a magnószalagig terjedhet; azzal a céllal jönnek létre, hogy hiánytalanul megőriz- zék a jelent és megóvják a múltat. „Valójában ennek a hatalmas dokumentumtárnak a mámorító létreho- zását nevezzük emlékezetnek: tulajdonképpen vége- láthatatlan jegyzék ez mindarról, amire lehetetlen, vi- szont szükséges emlékeznünk” – írja tanulmányában Nora (Nora 2009: 21). Gyáni Gábor összegző mun- kájában szintén rávilágít, hogy az emlékezet helyei- nek létrejöttkor összeér a „személyesen megélt” és a „spontán módon ható” emlékezet (a hagyomány) és a történelem (a rekonstruált múlt), mindez abban az időszékban, mikor még van mire emlékezni, van mire építeni a történelmi emlékezetet (Gyáni 2000: 82). Az emlékműállítás célja azonban nem csupán a történet megörökítésében merül ki – ezek a művészi alkotások rendeltetészerűen allegorikus vagy szimbolikus jelen- tést is hordozhatnak.

Az emlékművek, köztéri szobrok, domborművek számának hirtelen növekedése a 19. század második felére tehető, és ez a folyamat összefüggésbe hozható a politikai propaganda kialakulásával és elterjedésével, az emlékművek ugyanis félu ton helyezkednek el a mű- vészet és a propaganda között. A Kádár-korszak idején a politikai hatalom egyik célja az volt, hogy „külön- böző eszközökkel (évfordulók, ünneppsorozatokat, ut- ca-, térnevezések, kiállítások, emlékhelyek stb.) a köz- gondolkodásban koncepcionális egységbe fogott törté- nelmi műveltséganyagot építsen ki” – állítja Glatz Fe- renc (Glatz 1980: 48). Ezen eszközök közé tartoznak az emlékművek is. 1989 után ez az attitűd nem tűnt el, csupán a motívumkészlet változott. „Eltűntek belő- le a munkásmozgalmi és szocialista közelmúlt elemei, melyeket a szocialista korszak politikai propagandája igyekezett beemelni a nemzeti emlékezetbe, s ennek egyik leglátványosabb jeleként eltűntek a köztterek- ről a Lenin-szobrok, a munkásmozgalmi és felszaba- dulási emlékművek – foglalja össze Póto János a vál- tozás mozzanatait, majd hozzáteszi –, [u]gyanakkor a rendszerváltás utáni, immár sokszínű, pártok és po- litikai irányzatok szerint szétváló politikai propagan- dáiban a jobboldalon egyre nagyobb szerepet játsza- nak a nemzeti és keresztény jelképek (a jobbszél felé haladva a keresztény mind jobban átfordul pogány-ös- magyar szimbolikába), miközben a baloldal korábbi szocialista internacionalizmusa egyre inkább az euró- pai egység gondolatkörében látszik feloldódni” (Póto 2003: 23). Ez az „infantil és atavisztikus emlékmű- állítási hisztéria” – ahogy Nádas Péter nevezi – a mai napig tart (Nádas 2010).

A regényben több emlékmű is kiemelt figyelmet kap. Szerepel például a hajdúnánási 1956-os pog- romba fulladt tüntetés egyik fő mozzanata: a szovjet

emlékmű ledöntése.* A város címeréről is részletes le- írást olvashatunk: „Egy hajdúvitéz, aki jobbájában egy kivont szablyával hadonászik, balájában pedig, a var- kocsánál fogva, egy levágott török fejet tart. Fölötte, mintegy megerősítésként, egy páncélos kar lebeg kar- dot tartva, s a kardra szintén fel van tűzve egy török feje” (Krusovszky 2019: 323). A címeren szereplő ma már nem „píszí” kategóriás jelent inspirálta a helyszí- nül szolgáló Hajdúvágás fiktív városnevet (Hajdúná- nás helyett). Azonban nem ezekről az emlékművekről kell hosszabban szót ejteni. Lente Bálint három em- lékműre is „rácso dalkozik” a regényben. Az első egy Wass Albert-emléktábla, vagyis „A hazájához Holtá- ig Hú Száműzött Író Emlékére”* (Krusovszky 2019: 306) készített dombormű, mely esetében Bálint meg- szólja a tipográfiai következtelenséget, de Tubát hide- gen hagyja, ahogy valószínűleg a város nagy részét is. Számukra az emlékmű csak egy megszokott eleme a vá- ros látképének. A második egy Trianon-emlékmű: egy kötömb, elején egy márványból faragott Nagy-Magyar- ország alakzat „valami hozzá illő idézettel” (Krusovszky 2019: 307). Mindkét esetben érvényes, hogy nem az esztétikai funkciójuk miatt váltak köztéri alkotásokká. Az is tény, hogy a politikai hatalom ellenőrzi a társa- dalmi nyilvánosság elé kerülő produktumokat – tehát azoknak meg kell felelniük a fennálló hatalmi viszo- nyoknak. A politikai propaganda előszeretettel emlé- keztet a múltra, a történelem azon kiragadott mozza- nataira, melyet beemelt a nemzeti emlékezet tárába, mindezt a jelen céljaihoz torzítva. Póto szerint a ha- talom sematizál azáltal, hogy csak bizonyos részeket emel ki a történelem folyamatából, és azáltal is, hogy „a tömegek befolyásolásának, a közgondolkodás ala- kításának szándékával mondanivalóját a tömeg álta- la vélt műveltségi szintjére egyszerűsíti” (Póto 2003: 23). Pataki Ferenc kiemeli, hogy Magyarországra kü- lönösen érvényes, hogy a „historizáló múltba feledke- zés, a történelem megismételhetőségének és a sérelmek, bukások, tévedések utólagos »korrigálásának« hiedel- me a nemzeti mentalitás jellegzetes vonása”, ezért bi- zakodnak sokan többek között a „Nagy-Magyarország feltámadásában” (Pataki 2010: 779).

A könyvben szereplő harmadik emlékmű az 1956- os forradalomnak állít emléket: a régi, rossz állapot- ban lévő kopjafa helyére egy bronz nőalak került. Ek- képpen szerepel a regényben:

Egy nagy, fekete márványtömb tetején félig ülve, félig valahogy lebegve, bágyadt tekintetű bronz nőalak lengetett egy lyukas zászlót. A márvány- tömbön stilizált repedés futott végig, az olda- lán pedig, olyan arany betűkkel, mintha egy sír- köves véste volna rá, az állt csupa naggyal, hogy

* Lásd bővebben Nagy Miklós beszámolója a szobor ledöntéséről: VÖLGYESI 2001: 96.

* A Hajdúnánáson található Wass Albert-emléktáblán lévő felirat nagybetűs.

„PRO PATRIA ET LIBERTATE”, meg az évszám, 1956.

Az egész iszonyú zavarosnak tűnt, a nőalak nem angyal volt, de nem is forradalmár, a leginkább úgy nézett ki, mint egy csipkefüggönybe tekert próbababa, amelyiknek valami céges buclin poénból a kezébe nyomtak egy nemzeti színű zászlót; ráadásul az egész kompozíció egy utca-kövekből emelt idéten kis dombon állt. Az lett volna a cél, hogy ettől nagyobbnak hasson a valóságos méreténél, de visszafelé sült el a dolog; az ügyetlen kiemelés fölfelé préselte össze az alakot, és ettől még aránytalanabbnak tetszett, különösen, ha egész közel ment hozzá valaki. Szájtátva jártam körbe a szobrot, minden szögből lenyűgözően ronda volt, arról nem is beszélve, hogy amit mondani akart, mennyire hamisnak tűnt. (Krusovszky 2019: 324–325)

Ezek az emlékművek, főként az utóbbi szobor értelmezése és kontextusba helyezése több problémát is felvet. Felmerül az a kérdés, valóban az emlékezet helyei közé sorolhatóak-e ezek az alkotások, hiszen politikai emlékműveknek tekinthetőek. A politikai emlékművek pedig, mint ahogy Póto írja tanulmányában: „nem emlékezet és történelem metszéspontján keletkeznek, hanem a rekonstruált múlt és a politikai érdek metszéspontján” (Póto 2003: 25). Bár az elkülönítéshez előbb azt is meg kell vizsgálni, ki állította az ilyen emlékműveket: a kollektívum vagy a propaganda. Az ’56-os eseményekről nem lehetett beszélni egészen a rendszerváltásig. Ez az elhallgattatás, a feledtetés, a feldolgozatlanosság a mai napig hatással van a kollektív emlékezetre, és meglátszik az ’56-os emlékműveken is: elmentmondásosságuk a háttérben megbúvó történelmi emlékezet állapotát tükrözik, véli hasonlóan György Péter is munkájában (György 2007: 149). Hajdúnánás esetében pedig a centrális emlékezetpolitikai struktúra – mely szimplifikáló stratégiát követ – nem egyezik meg a lokálissal. Ennélfogva a városra ugyanaz az emlékezetpolitikai modell lett kiszabva, mint más városokra, melyet a hatalom határoz meg. A másik aspektus lehet a tudatos felejteni akarás, mivel a helyi közösség nem tudja vagy nem akarja felvállalni és feldolgozni ezt a traumatikus emléket.

Tehát az ártatlan nőalak ellentétben áll a pogrommal, erre figyel fel Lente Bálint – ahogy valószínűleg a szerző is tudatosította ezt az összeegyeztethetlenséget –, ezzel pedig nyomot hagy a személyes emlékezetében, mely összeolvad a történelmi emlékezettel. Ezek az emlékművek látszólag az emlékezet fennmaradását segítik elő, valójában azonban felülírják az élő múltat. Mivel Bálintot továbbra is foglalkoztatja az emlékmű, és rekonstruálja, kontextusba helyezi a történetet, így a társadalmi emlékezet a személyes emlékezeten keresz-

tül jelenik meg. Krusovszky nem kéri számon a pogromot attól a generációtól, aki átélte, inkább azt próbálja meg kideríteni, mit kezd a következő generáció ezzel a traumával, amit nem ők éltek át – csupán hallomásból értesülhetnek róla, mint Bálint. Így válthat(na) e nemzedék kollektív emlékezetének a részévé, immár érzelmileg semlegesebb eseményként.

Nem tartottam feladatommak az emlékművek kapcsán történelmi igazságról vagy valóságról értekezni, valamint az emlékműállítás hasznosságáról vagy felesleges mivoltáról sem szerettem volna szólni, hiszen ezek sokkal tágabb és összetettebb témakört képviselnek.

A lencsevégre kapott emlékezet

A fénykép és a mozgókép megjelenése hatással volt a múltrol való gondolkodás módjára, hiszen az emlékeket így egy külső hordozóra rögzíthetjük, mely elvben a valóságot dokumentálja. A fényképezést lehet „rítuskonstituáló entitásnak” is nevezni, ahogy ezt Béres István tette (Béres 2007: 210), tehát egy rítushoz társuló tevékenységként leírni, ahogy az a regényben is szerepel mikor Bálint volt osztálytársa esküvőjén tartózkodik: „...én sem bírtam megállni, előhúztam a telefonomat, és készítettem róluk egy fotót. Fogalmam sincs, minek, de mindenki ezt csinálta körülöttem, valahogy így tűnt helyesnek” (Krusovszky 2019: 321). Béres továbbá úgy véli, hogy a fotó egy olyan „gyors emlékmű”, mely erőteljesebben hordozza a múlt szilárd pontjaira irányuló emlékeket, mint bármely hétköznapi tárgy, mert az emlékező és megörökített képi tartalom között „érzéki közvetlenség” jön létre (Béres 2007: 211). Egy fotó szimbolikus jelentéseket tartalmazhat, de a külső szemlélő nem mindig tud automatikusan jelentéseket generálni egy-egy fénykép láttán, így azok értelmezhetetlenek maradnak számára. A regényben is ez az eset áll fenn, mikor Bálint Magda frissen feltöltött képét nézi az Instagramon. Megvizsgálja minden apró részletét, de az akkurátus megfigyelés mégis hiábavaló: a fotót nem tudja értelmezni, nem tud információt kinyerni belőle.

A regényben azokra a képekre irányul a legnagyobb hangsúly, melyek Bálint nagybátyjáról, Zoliról készültek. Tehát, ha afelől az értelmezés felől közelítem meg a narratív szerkezetet, hogy Bálint – részben – e fényképek alapján rekonstruálja az ápoló történetét – kiegészítve apja emlékeivel –, érdemes megvizsgálni közelebbről is ezeket a képeket. Öt darabról esik szó (Krusovszky 2019: 517–519):

1. Zoli egy szökőkút – az örök élet forrása – előtt áll farmerdzsekiben, a háttérben egy felhőkarcoló.
2. Zoli az Erie-tó partján támaszkodik a korlátnak, vastag kabátban, sapkában, a háttérben egy világítótorony.

3. Földszintes, fehér faház, a fotó hátulján: „Iowa City, Roberts Ferry Road”.
4. Zoli és egy fekete nő ül a nappali kanapéján, mosolyognak, a háttérben egy festmény.
5. Zoli feltűrt ingujjal egy piros, csapott hátú kocsit motorháztetőjére támaszkodik, arcán ironikus grimasz.

A fényképek különböző évszakokban készültek, így érzékeltetik az idő múlását, illetve Zoli arkifejezéséből következtethetünk lelkiállapotára, de a háttér vagy a fényképek hátulján lévő feliratok is értékes információkkal szolgálhatnak. Bálint a negyedikkel kapcsolatban meg is jegyzi: „Nem bírtam levenni a szemem a fotóról, valamiképp minden részletnek jelentőséget tulajdonítottam; a pléd ráncainak, a két alak öszszesúrlódó vállának, a nő ölében pihenő kezének, az alacsony nézőpontnak, és a Zoli szeme sarkában meghúzódó mosolyrácának is” (Krusovszky 2019: 518). A *Prológus* szövegében valóban szerepelnek azok a tények, melyek a fényképek alapján kiderülnek: az ápoló Iowa Cityben él sötétbőrű feleségével, nappalijuk falán ott lóg az a furcsa festmény, valamint a kocsit, egy tűzpiros, '79-es Pinto, mellyel később balesetet szenved. Jelzésértékű lehet az is, hogy a fotók nem családi albumba vannak rendezve, de még csak nem is a házban találhatóak meg, hanem a padláson egy dobozban – elzárva, elfeledve. Pedig a családi fotók fontosak a kulturális, a „családi” emlékezet szempontjából, hiszen segítik az emlékezést, sőt akár helyettesíthetik is az egyes emlékeket (Bán-Turai 2007). A regény esetében Bálint nem volt közvetlen szemtanúja a történeteknek, Zolit sem ismerte, mindössze a családi narratíva és a fényképek indították el benne az emlékezetkonstrukciós folyamatot.

Bálint tehát a megértés perspektívájából közelíti meg a képeket, interpretálja és szöveggé változtatja a rajta látott, értelmezni vélt jeleket. Következtetésképpen nem csak a referáló jellegű köznapi megfigyelést hajtja végre (ki látható a képen és mit csinál), hanem a képen lévő személy egyéni identitását is igyekszik feltárni. Más szempontból pedig, nem csupán a rokoni kapcsolatot apropóján teszi mindezt, hanem mert feltételezi az ápoló szerepének kulcsfontosságát a magnókazetta révén megismert beteg esete kapcsán.

Visszatérnék még a negyedik fotóhoz, mert található rajta egy festmény, mely a regény ikonikus pontjává vált – háromszor is megtalálható a leírása:

... apró testű, nagyfejű gyerekalakok ültek körül egy hosszú kerti asztalt. Különös kép volt, annak ellenére, hogy élénk színekkel festették meg, volt benne valami komorság. (Krusovszky 2019: 519)

Egy erdei tisztáson felállított hosszú asztalt ült körbe rajta egy különös társaság, csupa gye-

rektestű, felnőttfejű alak, tarka nyári ruhában. (Krusovszky 2019: 13)

Valamiféle ünnepi étkezést ábrázolt a festmény; magas, burjánzó lombú fákkal körbevett tisztáson egy hosszú asztal körül ültek tarka, nyári ruhában az apró emberalakok. (Krusovszky 2019: 244)

A képet a tüdőgondozó egyik Heine–Medin-kóros betege, Ilonka festette a lábával, keze ugyanis a bénulás miatt használhatatlan; elkészülte után odaajándékozta a vastüdőben fekvő Aszalósnak. Címet Aszalós adott a festménynek: *Tévedés* – majd átgondolta, így lett belőle az *Akik már nem leszünk sosem*. Az ápoló felfedezte, hogy a festmény szereplői valójában a tüdőgondozó közösségének tagjai egy elképzelt pillanatban – vidáman és egészségesen – megörökítve. A festményre másként tekint Ilonka, aki a mindennapoktól való elrugaskodásként éli meg a festést, valamint az ápoló és Aszalós is máshogy viszonyul hozzá. Előbbi állandó jelleggel saját torz alakját keresi a festményen, hiszen vágyik arra, hogy befogadja őt ez a közösség; utóbbi viszont nem szívleli a képet, mert függetleníteni akarja magát mindennemű fantazmagóriától, teljes mértékben a valóság keretei között akar maradni. A festmény végül az ápolóhoz került.

Az emlékezet és a képzelet, a fantázia közel áll egymáshoz, akár össze is mosódhat abban az esetben, ha az emlékkép nem csupán valós elemekből áll, ha nem megtörtént esemény az alapja. Keszei tanulmányában ekként fogalmaz: „Mivel az ember képes felidézni hitelen képmásokat, azaz emlékképeket, de képzelőerejének köszönhetően olyanokat is, amelyek nem kapcsolhatók a múlt tapasztalati valóságához, a valódi emlékkép és a kitalált kép közös természetéből fakadóan (Arisztotelész szerint mindegyik a lélek észlelésért és képzetalkotásért felelős részéhez tartozik) könnyen felcserélődhet” (Keszei 2015: 39). A különbségre képzelet és emlékezet között Paul Ricoeur világít rá: előbbi esetében nem feltételezzük a mögötte álló valóságot, az utóbbinál viszont igen (Ricoeur 2004: 44). A festmény tehát – a fényképekkel ellentétben – nem a valóságot ábrázolja, hanem a képzelet szüleménye, és ezen képzet-gyökerénél fogva összekapcsolódhat az emlékképekkel. Annak ellenére, hogy a festményen valós személyek szerepelnek, mégis egy elképzelt világot jelenít meg.

A szalagra játszott emlékezet

Ahogy Harald Weinrich is megállapította, az ember egyik alaptulajdonsága, hogy felejt (Weinrich 2002: 9). A felejtés ellen vívott harc, illetve a múlt megképzésének, az idő tárgyiasításának és térbeliesítésének legjobb

eszközei az írott szöveg vagy a fénykép, ha ez – mindkét esetben – a valóságot tükrözi. Ezeken kívül a magnókazetta mint digitális hanghordozó eszköz, szintén képes hiánytalanul megőrizni a jelent, archiváló-dokumentáló jellege révén.

1956. október 26. Hajdúnánás esetében nem a „dicsőséges forradalomról” szöveg, hanem a munkatáborokból megmenekült zsidók elleni atrocitásokról. A zsidók tömeges elmenekülése csak ezután kezdődött meg – erről beszámol Komoróczy Géza is (Komoróczy 2012: 1035), másrészt pedig a helyiek szerették volna elhallgatni, száműzni emlékezetükből az aznap történéseit. Az emlékek továbbadása, ha megtörtént, akkor egy hatványozottan traumatikus narratíva adódott át nemzedékről nemzedékre. Jeffrey C. Alexander rávilágít arra, hogy az ilyen múltbeli eseményeknek előbb át kell haladniuk a „traumafolyamaton” (Alexander 2004: 10–11). Ez a folyamat azonban nem minden esetben zajlik le, és a felejtés léphet a helyébe, mely a következő generáció számára sokkal komfortosabb érzést nyújt, ezért jobbnak látja a nemtudás biztonságával élni tovább: „Ha egyszer el lett felejtve, legyen elfelejtve rendszeren” (Krusovszky 2019: 506) – hangzik el a könyvben Bálint apja szájából. De vajon mit eredményez ez a nemtudás?

A légzésbénult Aszalós Ferenc egyik legnagyobb féltelme, hogy ő maga – aki volt – jelentéktelenül tűnik el, és vele együtt az az információ is, melyet ki akar mondani: „Itt van az egész a fejemben, már olyan sokszor végigmondtam magamban, mint egy memoritert, de hangosan nem tudom, hogy menni fog-e” (Krusovszky 2019: 189). Emlékeit egy Polimer kazettára rögzítik, melyet az ápoló szerzett be neki, az állását kockáztatva. Mivel Aszalós gyermekkorában kapta meg a poliovírust, a külvilágról nincs sok emléke, de ezek nagyon tiszta és részletes emlékek, melyeket a szalagra próbál rásűriteni. A 30 év távlatából történő visszaemlékezés kezdetben autobiografikus: mesél a családjáról és első éveiről, melyeket Fürjes-majorban töltöttek, legalábbis úgy véli: „...nem vagyok egészen biztos benne, hogy ezeket valóban ott és akkor tapasztaltam. Talán csak az évek során olyan sokat fantáziáltam róluk, hogy végül emlékként rögzültek” (Krusovszky 2019: 191). Beszámol arról, testvérével – aki azóta már elhunyt – milyen szoros viszonyt ápolt, hogy apját málenkij robotba hurcolták, nagybátyjuk pedig a követendő példa volt számukra. Részletgazdag módon emlékezik vissza, hogyan változott meg az életük, a zsidókhoz való hozzáállásuk, majd a tüntetés napján hogyan fordult át percről percre a közhangulat. A pogromkor Aszalós tizenéves volt, nagybátyja biztatására csatlakozott testvérével együtt a lincselő tömeghez, elhitte, hogy a zsidók tehetnek apja elhurcolásáról. Pontos, tanúvallomásszerű beszámolója olyan emlékképekből áll, melyeket állandóan felidézhetett elméjében. Természetesen még



az egyéni emlékezetben sem őrződik meg a múlt eredeti állapotában, de feltételezhető, hogy Aszalós emlékei többé-kevésbé megmaradtak, hiszen azóta nem volt közvetlen kapcsolatban a külvilággal, nem érték különösebb ingerhatások, nem keletkeztek olyan emlékek, melyek esetleg felülírták volna a régieket. Az is közrejátszhatott gyermekkori emlékeinek hű visszaadásában, hogy mondhatni megmaradt a gyermekkori látásmódja, illetve hogy ezeket az emlékeket nem akarta beleerőszakolni az adott jelen kereteibe: nem akart megfelelni, nem akart szépíteni. Nem áll fenn a gyanú, hogy koherensebbé akarta tenni, és ezért eltorzította a mondanivalóját. Halbwachs szerint rendszerint az idős emberek azok, akiket a leginkább foglalkoztat a múlt, mivel megszűnnek a társadalom aktív tagjai lenni, elfordulnak a jelentől, nincs bennük folytonos cselekvéskényszer, ezért több idejük is van emlékezni (Halbwachs 2018: 139–141). Ugyanez vonatkozik Aszalósra is, ráadásul elszigetelt állapota miatt hatványozottan.

Vallomásának felszínre bukását testvére halála idézte elő, ezzel egyrészt úgy érezhette, hogy eggyel kevesebb szemtanú tudja továbbadni az események valódi lezajlását, másrészt érezhette a felelősség terhét is, és ettől a tehertől szabadulni szeretett volna. Aszalós szándéka a továbbadás és a felejtés – kollektív szinten emlékeztetni, egyéni szinten felejtetni. Aleida Assmann szerint az emlékezet ugyan elválaszthatatlan a felejtéstől, de utóbbit két aspektus felől is megközelíthet-

jük: „tekinthetjük pozitív erőnek, amely segít a zaklatott múlt magunk mögött hagyásában, egy jobb jövő megteremtésében, de tekinthetjük a felejtést úgy is, mint az elnyomás egy formáját és az erőszak folytatását” (A. Assmann 2012: 10). Az egyén megpróbáltatásai, zaklatott múltja, traumatikus emlékei túlnyomó részt társadalmi létéből származnak. A társadalom feladata, hogy az ilyen emlékeket megpróbálja elviselhetővé tenni. Alan Baddeley is rámutat, hogy a felejtés hasznos lehet, hiszen enyhíteni tudja az érzelmi kínokat (Baddeley 2001: 22). Christian Meier pedig egyenesen a felejtés transzformatív ereje mellett áll ki munkájában: „Úgy véli, a felejtésben rejlik a valódi erő az ártalmas múlt feldolgozásához és egy új történelmi fejezet megnyitásához.” – idézi Assmann (A. Assmann 2012: 9).^{*} Aszalós beszámolójára önterápiaként is utalhatnánk: újraéli a múltat, hogy maga mögött tudja hagyni. Újraéli, hogy másoknak is emlékezetük részévé váljon. A pogrom kiszorulni látszott a kollektív emlékezetből, és ez a társadalom szempontjából korántsem helyénvaló, hiszen az ilyen traumákért felelősséget kell vállalni, a felejtés ezekben az esetekben tagadást, elfojtást jelent. Keszei tanulmányában megjegyzi: „ha az egyik nemzedék hallgat a vele történekekről, az általános társadalmi amnéziát is okozhat, ám, ahogy ez az emlékezet működésének törvényszerűségeiből következik, korántsem véglegeset” (Keszei 2015: 104).

* Lásd Meier 2010.

Az egyén és a társadalom emlékezete még az ilyen esetekben is különválhat, de – mint ahogy a regényben is látható – az egyéni emlékezet révén ismét a kollektív emlékezet részévé válhat még a feledés útjára lépő emlék is. Aszalós tehát a szalagra játszás segítségével továbbadja a lehetőséget, hogy létrejöhessen a múlttal való szembenézés, a traumák feldolgozása, mert az emlékezhelyreállítási folyamatban az egyéni történetek fontos szerepet játszanak. Továbbadja a következő nemzedéknek, hogy továbbra is az emlékezet szerves része maradjon, így kerül el végül Bálinthoz a történet, aki megírja, ezzel ő is továbbadja. Végző soron így tesz maga az író is, aki hallott a pogromról, aztán megírta, továbbadta, tehát ő is aközé a generáció közé tartozik, aki kezd valamit ezzel a traumával – továbbörökíti és feldolgoztatásra készíti, következtetésképpen nemcsak mint generációs regény kaphat értelmet: nem *a generációról* szól, hanem *a generációhoz* szól. ■ ■ ■

Noszek Barbara 1996-ban született, jelenleg Csallóközcsütörtökben él. Tavaly diplomázott a pozsonyi Comenius Egyetem magyar tanszékének kiadványszerkesztő szakán. A Phoenix Library szerkesztője. Szlovák kortárs irodalmat fordít magyar nyelvre.

HIVATKOZÁSOK

- ALEXANDER, Jeffrey C., *Toward a Theory of Cultural Trauma* = ALEXANDER – EYERMAN – GIESEN – SMELSER – SZTOMPKA, *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, 2004, 1–30.
- ASSMANN, Aleida, Az emlékezet átalakító ereje, ford. GYÖNGY Máté, *Studia Litteraria*, 2012/1–2, 8–22.
- ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Budapest, Atlantisz, 2013.
- BADDELEY, Alan, *Az emberi emlékezet*, Budapest, Osiris, 2001.
- BÁN Zsófia – TURAI Hedvig, Családi fényképek, *Magyar Lettre Internationale*, 64 (2007).
- BÉRES István, *A vizuális kommunikáció egyes aspektusai. A fényképről mint képtípusról* = FEHÉR Katalin (szerk.), *Tanulmányok a társadalmi kommunikáció témaköréből*, Budapest, L'Harmattan, 2007.
- GLATZ Ferenc, A történettudomány és a közgondolkodás történeti elemei, *Társadalmi Szemle*, 1980/1, 47–57.
- GYÁNI Gábor, *Kollektív emlékezet és nemzeti identitás* = Gy. G., *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Budapest, Napvilág, 2000.
- GYÖRGY Péter, *A hely szelleme*, Budapest, Magvető, 2007.
- HALBWACHS, Maurice, *Az emlékezet társadalmi keretei*, ford. SUJTÓ László, Budapest, Atlantisz, 2018.
- KESZEI András, *Emlékek formájában*, Budapest, L'Harmattan, 2015.
- KOMORÓCZY Géza, *A Zsidók története Magyarországon II. 1849-től a jelenkorig*, Pozsony, Kalligram, 2012.
- KRUSOVSKY Dénés, *Akik már nem leszünk sosem*, Budapest, Magvető, 2019.
- MEIER, Christian, *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns: Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit*, München, Beck, 2010.
- NÁDAS Péter, *Emlékmű, Élet és Irodalom*, 2010/18, 05. 07.
- PATAKI Ferenc, *Kollektív emlékezet és emlékezetpolitika*, *Magyar Tudomány*, 2010/7, 778–798.
- PÓTÓ János, *Az emlékeztetés helyei. Emlékművek és politika*, Budapest, Osiris, 2003.
- RICOEUR, Paul, *Memory, History, Forgetting*, University of Chicago Press, 2004.
- SONTAG, Susan, *A szenvedés képei*, ford. KOMÁROMY Rudolf, Budapest, Európa, 2004.
- VÖLGYESI Zoltán, *Kisvárosi történet – Az 1956-os forradalom és a zsidóellenes megmozdulások Hajdúnánáson*, Budapest, Osiris, 2001.
- WEINRICH, Harald, *Léthé. A felejtés művészete és kritikája*, ford. MÁRTONFFY Marcell, Budapest, Atlantisz, 2002.