

*Kérchy Anna*

Szegedi Tudományegyetem

**„Én élni akarok mindenáron!”**  
**Az ellenállás és együttműködés lehetőségei két**  
**magyar holokausztnarratívában:**  
**Zsolt Ágnes-Heyman Éva *A piros bicikli* és**  
**F. Várkonyi Zsuzsa *Férfidők lányregénye* mint női**  
**ellen-diszkurzusok**

Gondolatmenetem fókuszában az a felvetés áll, hogy a kortárs feminista emlékezetpolitika miképp mérheti fel, építheti ki az ellenállás és együttműködés lehetőségeit. A vizsgált szövegek a Holokauszt elszenvedőinek, áldozatainak és túlélőinek állítanak emléket, a fikciót és a realitást különböző mértékben elegyítő, töredezett vagy befejezetlen női fejlődésregényt idéző traumanarratívákban. Kérdésem, hogy ezek a szövegek képesek-e egy nőirodalmi és/vagy nőtörténelmi hagyományt kiépíteni. Betölthetik-e azt a feminista missziót, aminek égető hiányára a 2010-es évektől a Holokauszt- illetve a háborús atrocitások kutatása kapcsán például Louise O. Vasvári és Pető Andrea írásai mutattak rá, hangsúlyozva annak szükségességét, hogy helyet és hangot adjunk a specifikusan női háborús tapasztalatoknak, és hozzákezdjünk egy női ellenszövegekből álló, alternatív kánon építésének.

### **Töredezett történetek a hiányról**

A vizsgált írások – Zsolt Ágnes/Heyman Éva *A piros bicikli* és F. Várkonyi Zsuzsa *Férfidők lányregénye* című művei – esetében olyan köztes műfajú szövegekről van szó, melyek személyes hangvételük ellenére historikus jelentőséggel bírnak, s így bizonyos szempontból képesek a történelmi regény ’magas’ műfaját elvitatni a férfiszervezőktől. Ugyanakkor dokumentarizmusuk nem tör objektivitásra, hanem töredezett, részleges perspektívából beszél, a szemtanúság felelősségével, relacionális elbeszélő-identitást építve. Az önéletrajzi memoár derékba tört, töredezett családregeény is, egyszerre sokakról másokról is szól, olyanokról, akik már vagy még nem mondhatják el saját történeteiket. (Már, mert odavesztek a háborúban, még, mert a kirekesztő

patriarchális rend irodalmi intézményrendszere nem ad nekik teret, marginalizálja hangjukat). A vizsgált női szövegek nyilvános intimitása a történelmi nagy mesternarratívát (*History*) átíró, kiszínező, a közösségekbe ágyazott és/vagy kirekesztett egyéni sorsok összefonódásából fakadó kapcsolatiságra, az együttérzésre építenek; s ebben az értelemben ellenszövegek (*counter-narratives*). A szöveg mélyén végső soron – sajátos emlékezési gyakorlatként, a narratíva folyamát elbizonytalanító, performatív gyász munkaként – a csend ölt testet. A felejtés ellenében a néma megemlékezés, a szolidáris főhajtás, a bajtárs(nő)i kézfogás, mint morális kötelezettség jelenik meg. Az elmondhatatlan űrje bámul (beszél!?) vissza ránk.

Az elemzett heterogén szövegkorpusz olyan nők/lányok által írt, a holokauszt történelmi örökségét feldolgozó traumanarratívákból áll, melyek fikcionalizáltságukat felvállalva mégis hiteles önéletrajzi szöveggént és korképként hatnak. Személyes nézőpontjukból, a megélt/örökölt történelmi kataklizma feldolgozhatatlanságából, illetve a szépírói motivációikból és a tágabb értelemben vett memoár műfajából fakadó túlírásaikat, elhallgatásaikat, mozaikosan töredezett emlékezettechnikáikat helyezik a fókuszba. Közösvezérmotívumuk és szervezőelvük a hiányban való jelenlét. Már csak azért is, mert az emlékiratokat vagy eredeti írójuk helyett valaki más teszi közzé (mint Anne Frank és Heyman Éva esetében) vagy írójuk valaki más helyett látszik beszélni (mint Várkonyi F, Zsuzsa esetében) – ezzel elbizonytalanítva a szerzőség autoritatív pozícióját.

Az írárok affektív atmoszféráját két – a szövegprodukción és recepció mentális működését egyaránt befolyásoló, zsigerig ható – pszichés élmény határozza meg. Egyrészt a történelem sodrába vetett önelbeszélő részéről az eltűnéstől való szorongás, az elkerülhetetlen sors, vagy Kertész Imrével szólva a sorstalanság fojtogató érzete; másrészt a túlélő szöveggondozó részéről a hátrahagyottság, mint fő identitásformáló érzet, ahol a szöveg az eltűntekkel való kapcsolatiság záloga. A szöveg találkozási hely: összekapcsolja a már eltűntet és a még túlélőt. Ez utóbbi – a túlélő – az eltűnés, az elfogadhatatlan ellen tiltakozva vállalkozik a szöveg megszólaltatására (gondozására, szerkesztésére, megjelentetésére). Az elvesztett szeretett lény a szavainak poszthumusz publikálása által végre szerzőséget nyer. Mintha illuzorikus textuális feltámasztásban, megváltásban is részesülne az örökkévalóság, valamint az emlékekben őt megőrizni, életben tartani hívott/hivatott utódgenerációk számára/helyében.

A szöveg totemisztikus jelentőséggel bír (mint egy szent tárgy, a primordiális, ősi összetartozás, a felbonthatatlan vérségi kötelék szimbóluma): mások helyett beszél, olyanok hangját visszhangozza, akik már nem lehetnek ott. Az üres szöveghelyek, történethiátusok, kihagyásos alakzatok, az elmondatlan/elmondhatatlan pedig még látványosabban jelölik ki az

eltávozott másik hangját/helyét a szövegben. Korporeális narratológiai szempontból ez a hiány szimptomatikusnak tekinthető. Hans Belting (2004) szerint minden művészi emberábrázolás az elveszett, hiányzó test prezenciájának helyét hivatott betölteni a kompenzatorikus reprezentáció révén. Itt azonban a narráció töredezettsége, foszlékonysága éppen mintha a reprezentáció kudarcát, a hiányzó test pótolhatatlanságát viszi színre. A paradox memória gyakorlat a felidézhetetlenséget és az elfeledhetetlenséget ötvözi. A deportált, odaveszett szerettek helyében csak metonimikus tárgyi jelölőikbe lehet kapaszkodni. A materializálódott emlékfoszlányok, nem annyira a jelenlét hiányát, mint inkább a hiányban való jelenlétet jelölik.

Anne Frank a náci terror előli bujkálás alatt írt személyes reflexióit édesapja adta ki, Heyman Éva naplóját pedig édesanyja jelentette meg először *Éva lányom* címmel – később, a német kiadás nyomán jelent meg *Piros bicikli* címen. A koncentrációs táborokban tizenévesen odaveszett lányok naplói az igazságtalanul és felfoghatatlanul idejekorán véget ért, félbeszakított élet



1. kép

mementói, a hiány örökös felidézői. Ez a mindent elemésztő üresség áll F. Várkonyi Zsuzsa regénye, az öröklött trauma terhét, az emlékezés nehézségét fikcionális formában feldolgozó *Férfiudók lányregénye* középpontjában is: a nehezen megnevezhető mások (az elvesztett szerettek) nélkül és helyett való élet kötelmével küzdő narrátor hiányérzetével hátrahagyottan sodródik. A regény filmfeldolgozásának a címe, *Akik maradtak* (rend. Tóth Barnabás, 2019) egyszerre utal az életben maradtak és a valamiről, valamiből lemaradtak, kimaradtak hiábavaló sóvárgásukban nehezen összetartó közösségére.

Ennek, a hiányban való jelenlétnek a képzőművészeti megfelelője az ikonikus *Cipők a Duna-parton* szoborsora, Can Togay

és Pauer Gyula 2005-ben állított Holokauszt emlékmű alkotása, mely a II. világháborúban a nyilaskeresztesek által Dunába lőtt budapesti áldozatoknak állít emléket (1. kép). Az üres szoborcipők egymás mellé vetett fémtesteik különös ellenpontját és visszhangját képezik az Auschwitz-Birkenau Holokauszt Emlékhely és Múzeumban közszemlére tett cipőknek (2. kép). Az elkobzott, hátrahagyott, jelentésüket veszített tárgyak (az emlékhelyen a cipők mellett szemüvegek, bőrröndök, naplók) halmai mind metonimikus tárgyi



2. kép

jelölői az eltűnteknek, a Shoah értelmetlenségét tükrözve szimbolikus jelentést öltenek. Felmerül bennünk a kérdés: Miért kellett megtartani mindezeket? Lehet-e hiteles kordokumentum egy használhatatlanná vált használati eszköz? Muzeális kiállítási darabként milyen tekintetet invitálnak e tárgyak, amelyek mellbevágó

ereje abból fakad, hogy egyéni sorsokat őriznek, de a pusztta mennyiségükkel a pusztítás tömegességét, a dehumanizáció elsöprő erejét is jól érzékeltetik. Az áldozatokról szóló anonim, mégis személyes megemlékezést szavatolnak. Nincs odaírva, hogy kinek a cipője, de a testén hordta, mint intim tárgyat, így még szembeötlőbb a ruhadarab üressége, a tulajdonos távolléte, mert a jelenlét hiányát hangsúlyozva feszegetik a reprezentáció határait.

## A kamasz holokauszt traumanarratíva összövege, Anne Frank naplója

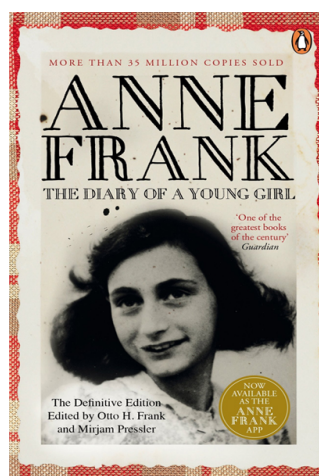
A konkrét két szövegre térve: mindkettő számára az abszolút referenciapont a tizenéves holokauszt traumanarratíva<sup>1</sup> összövege, az *Anne Frank naplója*. Esetében is működik a metonimikus jelölőbe való kapaszkodás, a hiány helyének szövegbeöntése. 1944 őszén a tizenöt éves Anna a bergensbelseni koncentrációs táborban veszi életét. Az 1942. június 12. és 1944. augusztus 1. a táborba hurcolása közötti időszakban, amszterdami bűvőhelyükön vezetett naplófüzete marad hátra. A szöveget elhunyt lánya helyett a túlélő apa, Otto Frank veszi gondozásába. Az első kiadás az ő szülői szerkesztése alatt lát napvilágot.

A tizenéves lány intim vallomása mára vitathatatlan történelmi kordokumentumként kanonizálódott. Hiteles tanúságételként tartjuk számon a második világháború borzalmairól annak ellenére, hogy Anne a család két-éves hollandiai rejtőzködése nagya során legfeljebb csak ablakrésből felvillanó képekből, beszűrődő zajokból, az őket rejtegetők elstutogott

<sup>1</sup> A hosszú negyvenes évek alatt Magyarországon született kamasznaplók részletes elemzését lásd Kunt Gergely könyvében: *Kamasztükrök. A hosszú negyvenes évek társadalmi képzetei fiatalok naplóiban*. Budapest: Korall, 2017.

információfoslányaiából következtethetett a külvilág eseményeire. Bizonyos szempontból a lányt jobban érdeklik a saját belső világának történései, mint a külvilág káosza. Mikroszkopikus introspekciója során ő maga is újraserkeszti szövegét, fikcionalizálja énjét, stilizálja az eseményeket. A napló 1987-es kritikai kiadása két szövegváltozatot tartalmaz: az első még szerkesztetlen szöveg, míg a második már a háborús memoárok beküldésére buzdító, rádiós felhívás nyomán egy nagyközönségnek szánt, szerkesztett szövegverzió. Ebben a szerzőségére folyamatában ráébredő ifjú író fikcionalizál, álneveket használ (Anne Aulis, Anne Robin), a rejtekhely topográfiai misztikumát sejtető, regényes címet ad feljegyzéseinek (*A bátsó traktus* (*Het achterhuis*, ami angolul a még titokzatosabban hangzó *The Secret Annex* – így nevezik a menekülők átmeneti lakhelyüket). Azóta is számtalan rövidített, dramatizált, adaptált változat létezik, de leggyakrabban ezek az apa által a naplónak adott cím alatt futnak: *Egy fiatal lány naplója*.

Anne naplója világszerte közkedvelt oktatási segédanyag a múlt borzalmainak feldolgozásához, azért is, mert könnyű azonosulási pontot kínál a mindenkori tizenéves befogadó számára. A történelmi kataklizma közepette Anne-t a kamaszokat érdeklő problémák foglalkoztatják: kendőzetlenül ír saját testi változásairól, a menstruációtól kezdve az ébredező szexuális vágyakig. Mégis igen összetett folyamat, ahogy Anne – szövege élethűségét biztosító – teste, testisége eleinte kitörlődik az apa által közreadott szövegverzióból. Egyesek, például Marion Bishop (1999) szerint ezeket a passzusokat Otto Frank, mint kínos tabu témát cenzúrázza a szövegből, mert szerinte nem méltók mártírhalált halt lánya emlékéhez, s nem veszi észre, hogy éppen a férficenzúra eme gesztusával kitörlő eltestetlenített lányát a szövegből, megfosztja őt a szerzőség autoritásától. Ugyanakkor mások, mint az angol „Definitive Edition” (a teljes szövegváltozat) (3. kép) előszavát jegyző Mirjam Pressler (1997: viii), az apa szerkesztési döntése védelmére kelve amellet érvelnek, hogy a szöveg megrövidítésének csupán praktikus okai voltak: a napló megjelentetésére elsőként vállalkozó holland kiadó háborús-memoár sorozatában kiadott kötetek terjedelmi korlátozásaihoz való igazodás volt a csonkítás vezérelve. Az életírás-kutató Philippe Lejeune (2003) a napló szöveggondozásának, kiadásainak történetét vizsgálva úgy



3. kép

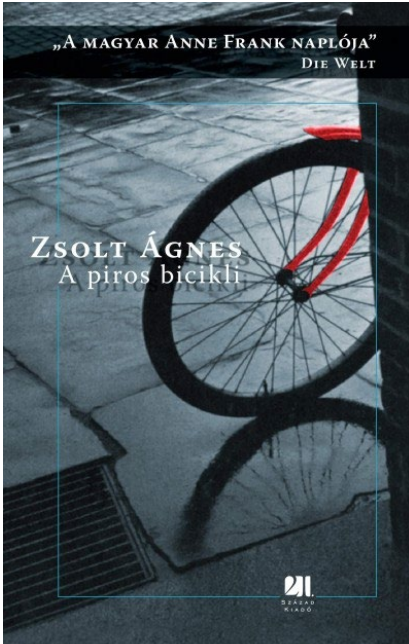
véli, hogy az apa tulajdonképpen az Anne által eszközölt módosítások kijelölte csapást követi. Anne irodalmi értékű alkotást szeretett volna formálni a szövegéből, és így öncenzúrát gyakorolva ő maga húzott ki, ragasztott le, vagy írt át egyes passzusokat. Természetesen nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy ugyanakkor mégiscsak az apa döntése volt, hogy melyik passzusokat emeli vissza és melyeket törli a szövegverzióból, egyszerre tartva szem előtt az érthetőség, a teljesség és az illendőség, a kegyelet kívánalmait. A hitelességre törekvést és az elhallgatás vádjának elutasítását jól tükrözi, hogy számos kiadás szögezi le a könyv kiadási adatait közlő belső borítóján: „Ez a kiadás az eredeti szöveget teljes egészében közli. EGYETLEN EGY SZÓ SEM KERÜLT KIHAGYÁSRA.”<sup>2</sup>

Az újabb, vágatlan kiadásokkal tehát újra testet ölthet Anne a szövegben. A feminista kritika értelmezésében a tinédzser Anne felfokozott érdeklődése önnön testi folyamatai irányába nem más, mint egzisztenciális megerősítés, üldözött, elfojtott, pusztulásra ítélt létezésének bizonyítéka, egy minden dacára és akadályok ellenében való „én vagyok” felkiáltás. Ahogy Bishop írja, Anne-ék a titkos lakrészen bezártságban, akusztikus-vizuális ingerektől megfosztva lapulnak meg, szinte semmit nem láthatnak a külvilágból, nem zajonghatnak, nem beszélhetnek hangosan, keveset ehetnek, ihatnak, csak problémásan üríthetnek, így teljes testkontrollt kényszerülnek gyakorolni. Az, hogy Anne naplójában megírja, hogy érzi, ahogy dobog a szíve, hogy megjön a havi vérzése, hogy korog a gyomra, vagy más testi tapasztalásaira vonatkozó verbális beszámolója tulajdonképpen maga a lét, az élet lázadó visszakövetelése. A vágatlan naplóverziókból derül ki, hogy szövegében jelentős szerepet kapnak a metonimikusan hiányzó test jelenlétét jelölő tárgyak, például a művészeti albumból kivágott Vénusz figura, amit Anne őrizget, mert ehhez hasonlítgatja önnön testének változásait. De a régi élet, az elvesztett múlt és jövő, a megélhetetlen, háború által ellehetetlenített nőiség, sőt a lerombolt civilizáció, az enyészetre ítélt Szépség jelképeként is funkcionál közvetve a Vénusz figura. A lényeg számunkra azonban az, hogy mind a szöveg születésének és fennmaradásának történelmi kontextusának, mind a szöveggondozási folyamat viszontagságainak ismeretében Anne testisége szellemalakot ölt: mintegy kísért a textusban Anne többszörösen elhallgattatással fenyegetett hangja. Ez is oka lehet szövege időtállóságának.

---

<sup>2</sup> A Szerző fordításának alapjául szolgáló eredeti szöveg: “The edition contains the complete text of the original hardcover edition. NOT ONE WORD HAS BEEN OMITTED.” (*Anne Frank. The Diary of a Young Girl, The Definitive Edition*. New York: Bantam, 1997)

## Üres szöveghelyek, a csend hangjai



4. kép

A két magyar szöveg egymás mellé állítva izgalmas párhuzamot rajzol, hiszen hasonlóan üres szöveghelyek a narratíva szervező elemei. Míg a *Férfitők lányregénye* a trauma utótörténetére, a *Piros Bicikli* a trauma előzményeire koncentrálnak: mindkettőből hiányzik az esemény maga, az elmondhatatlan elmúlás, ami a szöveg lényegét, *raison d'être*-jét adja, amiről kimondás nélkül is pontosan tud az olvasó. A holokauszt történelmi kontextusának ismerete és az elbeszélő hang szavahihetőségében való bizalom a lejeune-i önéletrajzi paktum elengedhetetlen komponensei. Mind Éva, mind Süni (F. Várkonyi hősnője) esetében „az egyes szám első személyben elbeszélte események tapasztalata, mint átsajátítható emlék” (Mekis 10) artikulálódik.

A vizsgált magyar szövegek, a *Piros bicikli* és a *Férfitők lányregénye* (4., 5. kép) bizonyos szempontból hasonlóak *Anne Frank naplójához*. Anne naplóját az üres szöveghely határozza meg: nem szerepel benne a koncentrációs táborok sötét rettenete, a deportálás előtti bujkálásról szól, az írást félbeszakítja az életvet derékba törő történelem sodra. Bár Anne megéli a poklok poklát, nem éli túl, nem tud krónikásává válni, a legborzalmasabb elmondatlanul marad, csak az önéletrajz hangúlyt adó paratextusokból sejlik fel. Az önéletrajz befejezetlensége miatt keletkezett űr Anne értelmetlen halálával azonosul: a valós betör a fikcióba; a privát napló kordokumentum jellege miatt emeltetik kanonikus presztízsrre.



5. kép

Mégsem beszélhetünk egyértelműen a szövegek történelmi narratíva jellegéről. Ha a történelem *his-story*, akkor ezek a szövegek mind férfitudók lányregényei: bár egy történelmi kataklizma határozza meg az életírók korabeli nemzet- és kultúráközösségek sorsát, de az önelbeszélő főhősök mintha csak ablakrésből néznének a külvilág borzalmaira, sokkal fontosabbak számukra belső világuk nagyon személyes történései. Ahogy Séllei Nóra (2002) írja, a testi tapasztalatok tematizálása központi szerepet játszik a fejlődésregény hagyományos műfaji mintázatait felforgatva újrashasznosító női életírásokban. A múlandóság tudatosulása keltette szorongásból fakadó patológikus, pszichoszomatikus tünetektől kezdve az életre ébredés vágycsírájáig fejthetjük fel ezeket a vizsgált szövegekben.

Az írások kudarcos női *Küstlerroman*ként is olvashatók. A naplóró Anne folyamatos önvizsgálata révén vágyik íróvá válni, a *Piros Bicikli* Évája azért ír, hogy megértse a körülötte zajló, ép-ésszel felfoghatatlan történéseket, a *Férfitudók lányregényének* főhősnője fordítóként tűnik megtalálni saját hangját. Azonban történetük más-más okból félbeszakad, a lineáris előrehaladás, a teleologikus fejlődés, kreatív alkotóként önmaguk egészként való újrarájzolása képtelenség. Ironikus metafikcionális önreflexióval mintegy a címben megidézett, a románcos történet boldog végkifejletét implikáló lányregény műfaja, közlésmódja lehetetlenül el a zord férfitudók közepette.

A *Férfitudók lányregényében* Süni régi énjének meg kell halnia ahhoz, hogy újjá születhesse. A fikció diegetikus terén belül az eltűnt szülők, testvérek helyett ír a lány, míg extradiegetikus szinten a lélektanban jártas pszichológus szerző örökölt családi traumáját igyekszik feldolgozni. Ahogy Ruff Orsolyával készült interjújában F. Várkonyi elmondja „történetének érzelmi fedezetét az a személyes érintettség adja,” (Szabó 2020) hogy családjából nem kevesebb, mint 32 ember halt meg 1944 nyarán, főleg Auschwitzban, négy évvel a születése előtt; és mégis azoknak kívánt emléket állítani, „akik egyenes gerinccel csinálták végig ezt” (Ruff 2020) Várkonyi regénye a Marianne Hirsch (2012) által utóemlékezett (*postmemory*) terminussal megnevezett jelenséghez köthető, ahol a közvetlenségükben megtapasztalatlan borzalmak utólagos hatásukban vannak jelen a túlélők leszármazottainak tudatában, olyan generációkon keresztül áthagyományozott traumaként, melyet sok esetben csak a szépírás művészi szublimációs gesztusa segítségével lehet feldolgozni megkísérelni.

## Az eltűnt piros bicikli nyomában

A *Piros Bicikli*ben – mint Anne naplójának esetében – a túlélő szülő próbálja meg rekonstruálni odaveszett gyermeke naplóját. Zsolt Ágnes, az anya szöveggondozásának nyomán nyernek verbális formát a lánya által



megélt borzalmak; saját bevallása szerint ő formálja könyvvé, látja el előszóval és paratextusokkal. A 2015-ös kiadás fülszövege szerint „dramatizálja a megrázóbb hatás kedvéért” lánya feljegyzéseit. Bár a kritikai konszenzus és az eddigi kiadások nem vonták kétségbe a lány, Heyman Éva eredeti szerzőségét – legfeljebb csak azt latolgatták, hogy a szülő mennyiben szerkesztette át a fájóan hibás kronológiával a gyermekétől megörökölt szöveget (Vasvári 2014) –, újabb kutatások szerint azonban ennél bonyolultabb emlékezetgyakorlatról van szó. Kunt Gergely (2014) meggyőzően érvel amellett, hogy a naplót az anya írta egy kamaszlány naplójának hangját elsajátítva saját gyász munkája szolgálatában.<sup>3</sup> Jelen dolgozat fókuszában azonban inkább a szépirodalmi fikcionalizálás és a dokumentarista realizmus közti balanszírozás áll, mely a befogadás hasadt tudatállapotát idézi elő. Vasvári B. Louise (2014) e skizoid olvasói pozíciót alátámasztva amellett érvel, hogy a Holocaust naplókat egyszerre olvashatjuk történelmi archívumként, irodalmi műként, szent szöveggként, bűnügyi bizonyítékként és a kulturális termékként, láttelekként is. Engem itt az érdekel, miként esik egybe ez a kaleidoszkopikus jelleg az ellenállás és az együttműködés lehetőségeinek, valamint a túlélés és az elveszett szerettekkel való együttes eltávozás opcióinak fontolóra vételével.

A *Piros biciklét* a nemzetközi recepció „a magyar *Anne Frank naplójaként*” (Scheer 1972 in Kunt 128) tartja számon. Az auschwitzzi C lágérbén, a felszabadító csapatok erőteljes közeledtére gyorsított tempóban kivégzett utolsó áldozatok között – a túlélő szemtanúk szerint, a maga Mengele által felkutatott és gázkamrába küldött, rejtőzködő gyerekek soraiban –, 1944. október 17-én meggyilkolt, tizenhárom éves Heyman Éva rövid (1944 február 13. és május 30. között vezetett) naplója vázol korképet egy zsidó kislány mindennapjairól a nácik uralta Nagyváradon. Az anya előszava szerint a titkos naplót az egykori hűségesszakácsnő, Szabó Mariska őrizgeti, a váradi gettóból csempészi ki, mikor Éva rábízta kincsét, hogy 1945-ben átadja a lányától elszakadva Svájcba emigráló, túlélő anyának. Az anya, Zsolt Ágnes

---

<sup>3</sup> Kunt hiányolja a kamasznaplók retorikai sajátosságait a Heyman Évának tulajdonított szövegből: a töredezettséget, az énközpontú önreflexivitást, a bizonytalankodó önmarcangolást, az improvizatív, szerkesztetlen, rövid bejegyzéseket.

szöveggondozza, formálja könyvvé, s jelenteti meg saját neve alatt a naplót, *Éva lányom* címmel 1948-ban, a Singer és Wolfner kiadásában (6. kép).

Kunt szerint már ez a szerzőség és cím is kételyeket támaszthat bennünk a szöveg hitelességét illetően, felvetve a kérdést, hogy nem fiktív naplóról van-e szó. A dilemmát tovább fokozza Ágnes férjének, az író Zsolt Bélának a kötet megjelenésekor a *Haladás* hasábjain írt recenziója, melyben „feleségem könyvéről ír,” amiben „emlékezetből rekonstruálta” első házasságából való tizenhárom éves kislányának naplóját, „naplója töredékeiből megelevenítve” „félelmetes hitelességgel” a „vad életösztonnel teli,” „szép, okos, szellemes, mohó csupa becsvágy”



6. kép

szeretett gyereket, aki „csillagokról és csigákról kérdezz,” s akitől nem lehetett elbúcsúzni, akinek nem volt temetése mert elégették, és csak „a bánat végtelen uszályát” hagyta hátra anyjának, aki „gyakran kijár a temetőbe idegen, jeltelen sírokhoz, s néha elhitei magával, hogy valahol, valamelyik földpúp alatt megvan a gyerek” (Zsolt 1947, 3).

Az anya a napló (re)konstruált szövegét egy előszóval egészíti ki (ebben ismerteti Éva halálának körülményeit), a végére pedig két levelet illeszt a kötet lezárásaként (az egyik Mariska levele a napló útjáról, a másikat Jusztí, a család nevelőnője és közeli barátja írta, aki azzal vádolja magát és a túlélő felnőtteket, hogy nem menekítették ki időben Évát a borzalmak elől). A kötet tehát négy nő – az elhunyt kislány és az őt gyászoló három hozzátartozó, ismerős – hangját egyesíti. Az anya a közös szöveg kreálásával alkotótársként, szövegszövetségesként igyekszik magához ölelni lányát és a háborúban reményvesztett, megtört kedves bajtársnőket. Ám elbukott gyászfeldolgozásról van szó. Zsolt Ágnes a könyv megjelenése után önvádtól marcangolva mély depresszióba esett, és öngyilkosságot követett el (Kunt 2010).

A Zsolt Ágnes által szerkesztett naplószövegben visszaköszönnek a lányregények jellegzetes témái, a női fejlődésregény kezdeti szakaszának tipikus eseményei. Bár Éva körül a történelem viharában lassacskán esik szét a világ és szétfoszlik a normalitás látszata, a fokalizátor narrátor az utolsó pillanatig igyekszik élni a kamaszlányok szokásos életét: a kebelbarátnőkhöz

való ragaszkodás, a bimbózó szerelem, az elvált szülőkkel való konfliktusok, az anya elismerésére való éhezés, az iskolai tantárgyakkal, a kötelező olvasmányokkal folytatott vívódás, a jövőről szőtt tervek (Éva felnőtt korában fotóriporter szeretne lenni) képezik a bejegyzések tárgyát. A 2011-es kiadás címében szereplő piros bicikli szimbolikus tárgy: a hón vágyott, nagylánylétbe lépést jelképező közlekedési eszköz, amire sokáig spórol a család, hogy meg tudják venni Évának. Egyben a női összetartozás jelképe is, hiszen Éva legjobb barátnőjének, Münzer Mártának éppen ilyen biciklije van, a két lány együtt kerekézve készül felfedezni a világot. A hétköznapiakba betörő elképzelhetetlent jelképezi, ahogy Mártát a tejszínhabos eper és kakaó mellől hurcolják el családjával együtt éppen az Éváéknál tartott gyerekzsúrról. Ez a szemtanúság az a traumaélmény, ami az anya előszava szerint „különös módon megváltoztatja [Évát]. Valóságos mániájává vált, hogy ő és mi mindannyian, akiket szeretett, erre a sorsra juthatunk.” (5) – írja. Éva „kényszerképzetté fajult félelme” (5) szinte abszurd módon kötődik az elhurcoltak által hátrahagyott biciklihez, amit Márta Évához intézett utolsó szavaiban félig-viccesen bűnbakként nevez meg deportálásukkor: „Márta azt mondta, hogy biztos azért [jöttek értük a rendőrök] mert gyorsan biciklizett a Rimanóczy utcán, és az apukája már sokszor mondta, hogy a rendőrségre kerül a 'gyorshajtásért'” (24). Évát mániákusan foglalkoztatja a triviális kérdés, hogy ha Mártát elvitték, mi lesz a biciklijével. Valami patológikus, mágikus kauzalitással a biciklijük egyformasága sorsközösséget sejtet: félő, hogy Márta sorsára jut nem csak ő maga, de végső soron minden más piros biciklis zsidó kislány is. A biciklitől való elszakadás saját végzetének rémképe, és egy nagyobb eseményláncolat része is: előbb Mártát viszik el a biciklije mellől, majd a csendőrök elkobozzák a zokogva tiltakozó Évától a biciklijét, később a családot fosztják meg apránként értékeiktől s csaknem minden ingóságuktól, s végül kilakoltatják őket a házukból, majd kitoloncolják a hazájukból is.

A piros bicikli a szükségszerű, elkerülhetetlen és elviselhetetlen, elgondolhatatlan eltűnés előjele, a hiány metonimikus jelölője; olyan közlekedési eszköz, amire nem lehet felszállni a történelem viharában, mert az otthonból marhavagon visz el a semmibe. Ahogy a napló nyomán készült Kolibri színház színpadi adaptációjának (rendezte Radó Gyula 2006) az előadást ismertető szövege írja: „a piros bicikli az elrabolt gyermekkor szimbóluma.” Éva írásában az ellenállás és az együttműködés stratégiái egybeérnek, a cél a gyilkológépezettel szembeszállva az életben maradás mindenáron. Éva és Anne naplói a bennük rejtező temporális konfúzió miatt is felkavaró szövegek, mert tudjuk, hogy a főhős küzd, de ismerjük a rá váró veszélyt is, és azt is, hogy nem éli, nem élheti túl.

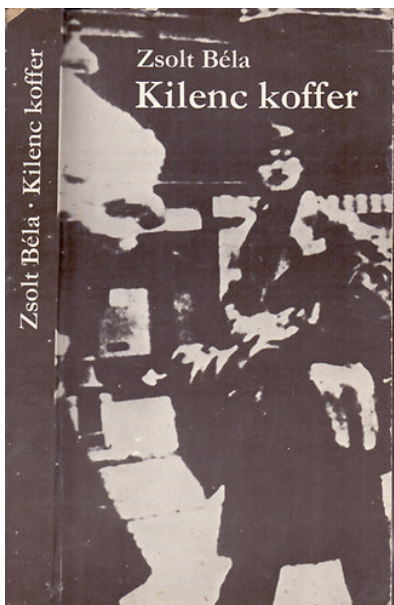
Zsolt Ágnes szövege a kiadott naplókötet borítóján a hősiesség pátozával rajzolja körül lánya alakját: „A 13 éves Éva harcolt életéért a

Harmadik Birodalom hóhéraival, de a német vadállat legyőzte Évát.” A halálnak, a rá váró megsemmisülésnek való ellenállás felkavarón esik egybe az elnyomó, embertelen, fasiszta rendszer ágenseivel való megalkuvás, együttműködés kudarcos kísérletével. Ahogy Éva írja:

Pedig, kis naplóm, én nem akarok meghalni, én még akkor is élni akarok, ha egyedül az egész körzetből csak én maradhatnék itt. Én egy pincében, vagy egy padláson, vagy bármilyen lyukban is kivárnám a háború végét, én, kis naplóm, még a kancsi csendőrtől, aki elvitte a listét tőlünk, még attól is hagynám magam megcsókolni, csak ne öljenek meg, csak hagyjanak élni! (172)

A naplóban vissza-visszatérő hasonló vallomások fényében a kétségbeesett élnivágyás kudarcra még megrázóbb.

Míg Anne Frank feljegyzéseiben a megszólított “kedves napló” egy képzeletbeli bizalmas barátnő, Kitty<sup>4</sup> alakját ölti, Anne neki címezi gondolatait, Éva is megeleveníti naplóját valamiféle gyermeki animizmussal, ami révén a napló mintha a világ szörnyűségeitől megóvándó kisebb testvér figurájaként sejlene fel: “Kis Naplóm, te vagy a legboldogabb, mert te nem tudsz érezni, te nem tudhatod, hogy milyen nagy szerencsétlenség ért bennünket” (72). Az olvasó többet tud, mint a halála előtt gyanútlanul álló Éva, Éva pedig többet tud, mint a szándékosan boldog tudatlanságban tartott “kis naplója,” akinek ugyan nem mond el mindent, mégis hiányos, töredezett szövege is maradandó emléket állít írójának.



7. kép

A *piros bicikli* rokonszövege Heyman Éva nevelőapjának, az író-újságíró Zsolt Bélának több nyelvre lefordított, befejezetlen holokauszt-memoárja, a *Kilenc koffer*, ami szintén a család széteséséről számol be alig-regényesített visszaemlékezésében, „ami ott kezdődik, ahol Éva naplója végződik, a nagyváradi gettóban” (Dés 2015) (7. kép). A címbeli tárgy(együttes) – akárcsak Éva piros biciklijé – „nemcsak az élet fordulójának, de az élet megszakadásának is jelképe” (Németh 1989). Zsolt Béla és felesége, Ágnes – a kis

<sup>4</sup> Kitty Francken egy fiktív figura Anne kedves olvasmányában, Cissy van Marxweldt holland szerző közkedvelt ifjúsági regénysorozatában.

Heyman Éva anyja – a háború kitörése után Párizsból hazamenekülnek Budapestre. Azért nem utaznak a semleges Portugáliába, mert csak az Orient Express vállalja az összes vagyontárgyukat tartalmazó, címben szereplő kilenc koffer elszállítását. Ahogy Németh Andor írja, a regény cselekményében újra és újra felbukkanó kilenc koffer, az elhurcoltak és megsemmisítettek után hátrahagyott, egymásra hajigált csomagok halmai a gettóban majd a táborokban, “azt jelzik, hogy jóvátehetetlenül véget ért egy korszak, melynek tárgyi emlékei őrzik ugyan volt gazdáik érintését, de mindez már csak fájó emlék, mementó, amelyet azért kell felidézni, hogy fájdalmas emberi tanulságai által gazdagabbak lehessünk egy új időszakban” (Németh 1989).

### Az itt-felejtettség melankóliája

A másik szöveg, az *Akik maradtak* című filmadaptációja (8. kép) nyomán közismertté vált *Férfitűk lányregénye* a pszichológus F. Várkonyi Zsuzsa tollából két, a háborúban súlyos lelki



8. kép

sérüléseket szerzett, családjukat elvesztett ember különleges barátságáról szól: a depressziós, melankolikus elfojtásban élő, középkorú nőgyógyász és az elárvult, anorexiás, szeretetihes, rebellis kamaszlány egymásba kapaszkodásának története. Sorvadó testek lassú ébredését tematizálja a történet. A hátrahagyottság élményével, a hiánnyal való együttélés megtanulásával, az új, nem vérségi kötelékre építő család, a szolidáris egység kialakításának kihívásaival kell a két traumatizált főszereplőnek megküzdenie.

A tizenhat éves Klára személyiségének meghatározó eleme az ellenállás: nem akar enni, nem akar élni, nem akar tanulni, nem akar iskolába járni – maga a létezés ellen lázad, annak igazságtalansága ellen, hogy ő maradt az egyedüli túlélő a családjából. A halálra ítélt Heyman Éva élni akarásával ellentétben itt a túlélő halálvágya kerül a középpontba. Az elmúlás, a nem-lét az elvesztett szeretettekkel való egyesülést jelenthetné, így a másvilág vonzóbb, mint a földi létezés. Ahogy Aladár, a hasonló sorstherrel küzdő, később Klárát pártfogásába vevő orvos ezt melankolikusán megfogalmazza: a hátrahagyottak számára élni annyit jelent, hogy tovább tart a büntetés. Az itt-felejtettség élménye pedig annyit tesz, hogy a túlélők nem csak, hogy

képtelenek felejteni, de ők maguk is elfelejtve érzik magukat. Márpedig a túlélés záloga, az elviselhetetlen magány leküzdésének módja a múlttal és a jövővel való kiegyensúlyozott kapcsolatteremtés, az eltávozottak és az újonnan érkezettek között a saját helyünk kijelölése és vele az élhető világban való boldogulás lehetőségének elfogadása. A gyógyulás felé vezető út a traumatizáltak együttműködése, az egymásról való gondoskodás megtanulása, nem férfi-nő, nem is annyira apa-lánya, hanem túlélő ember-ember közti viszonylatban. Aladár nem léphet Klára apja helyébe és Klára sem foglalhatja el Aladár gyerekeinek helyét, hiszen ez az elvesztett szerettek pótolhatóságát, elárulását feltételezné. Egymásba kapaszkodásuk során kölcsönösen emlékeztetik egymást az eltűnt családtagokra. Aladár olyan, mint egy apa, Klára olyan, mint egy gyermek, mégsem teljesen azok, hiszen ezeket a státuszokat beárnyékolja a fájdalmas ragaszkodás, a tehetetlen szeretet révén érzett kiszolgáltatottság, az elveszthetőség, az egységben való megcsonkíthatóság rémképe. Talán éppen ezért nevezik el/át egymást kitalált becenevekkel: Klára Aladárt Aldónak, a férfi a lányt pedig Süninek szólítja. Ezekkel az egyedi megszólításokkal mintegy újra írják önmagukat, egymást, közös életük gyásszal és szorongással együtt élő, ám bizvást reménytelibb fejezeteket is tartogató történetét.

Bár rekonstruált naplóként és szépirodalmi alkotásként, *A piros bicikli* és a *Férjüdök lányregénye* más-más műfajhoz tartoznak, mégis egyformán olyan többé-kevésbé regényesített életrajzok, amik nem az „énről mint másikról” szólnak, hanem azokért és azok helyett, (a megsemmisült szerettekért, az elvesztett családtagokért) akik nem éltek túl a második világháború zsidóüldözésének megpróbáltatásait. Az üres hely a szövegben a temetetlen holtaké, az elvesztett szerettek és sorstársaik által hátrahagyott betöltetlen űr. A művészeti szöveg magja a feldolgozhatatlan trauma. Tulajdonképpen kudarcos gyász munkában a veszteséggel túlazonosuló szövegekről van szó, hiszen az írás nem élteni, nem ismeri el önnön terapeutikus, gyógyító erejét; a seb nem gyógyul be, a megbocsátás vagy a felejtés nem érkezik, a fájdalom nem múlik el, „csak” megtanulunk élni vele. A „mi” közösségi, kollektív identitásunk úgy képződik meg, hogy felismerjük egymás veszteségeit, s ezzel az együttérzés élménye válhat ki részvétben való megnyugvást, beletörődést. Az egymásba kapaszkodó, egymás tekintetében önmagunkat kereső túlélés stratégiájának tétje, hogy át tud-e alakulni létünk vágyini tudott életté.

F. Várkonyi regényében a kimondhatatlan traumát nem a beszélt vagy írott nyelv, hanem egy elvont kémiai képlet segítségével tudja kifejezni Süni; ezzel tud kapcsolatot teremteni Aldóval, és elfogadni az elfogadhatatlant:

- Nézd csak, Aldó!  $4 \text{ HCl} + \text{O}_2 \rightarrow 2 \text{ H}_2\text{O} + 2 \text{ Cl}_2$  Látod?
- Látom. Stimmel, nem?

– Először családban voltak – magyarázta mesélő hangon –, hidrogének meg klórok, ezek négyen voltak. Aztán jött az oxigén, elvitte a családokból a hidrogéneket, víz lett belőlük, elfolyt velük. Csak a klórok maradtak meg, ők meg most párokban bújnak össze. (91)

Ahogy a Holokauszt vagy általában véve a háborús emlékművek esetében a konvencionális, figuratív reprezentáció általában elbukik, mert az elszenvedett borzalmak realiztikus, mimetikus ábrázolása ízléstelen, hatásvadász, sokkoló, gyomorforgató vagy giccsbe hajló,<sup>5</sup> a trauma kifejezésére is elégtelennek tűnnek a szavak, a vegyészeti absztrakt formanyelve hitelesebben tudja kifejezni a dehumanizációt, a tervszerű genocídium rideg logikáját, a hiány fizikai valóságát, az elvesztett és újraalakuló emberi kapcsolatok viszonyrendszerét.

### Párhuzamos életrajzok

Mindkét szöveg az emlékezetkultúra formációk során sokáig tendenciózusan háttérbe szorult női perspektívát helyezi előtérbe, s ilyen értelemben ellen-diszkurzusként olvasható. A történelmi események mintegy a háttérben zajlanak, a tizenéves lányok testtapasztalatai meghatározó élményei mögött. Közös pont a két könyvben az ellenállás és az együttműködés lehetőségeinek fontolóra vétele, a túlélés stratégiáinak morális mérlegelése: annak a dilemmája, hogy az életben maradáshoz elkerülhetetlen-e az elnyomó rendszer kiszolgálása, vagy lehet-e pusztán a gyöngéd törődés, a Carol Gilligani „gondoskodás etika” önmagásunk és közösségi identitásunk megőrzésének záloga.

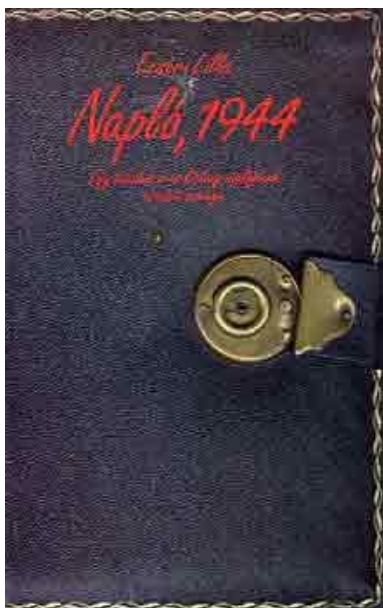
A kapcsolatiságot, a megismételhetetlenül egyedi sorsvesztés és a tömeges pusztítás, a kollektív trauma átfedéseit helyezi fókuszba a



9. kép

<sup>5</sup> Bár Nagyváradon megtalálhatjuk Heyman Éva szobrát, ami a haláltáborokba deportált gyermekáldozatok számára állít emléket, de ellenpélda a jóval kevésbé visszafogott és realista ábrázolásmódja miatt nagy vihart kavaró, s végül eltávolított emlékmű (Jerzy Szumczyk, Komm Frau, engedély nélkül, köztérre kiállított gerilla emlékmű), ami a háborúban megerőszkolt lengyel nőkről volt hivatott megemlékezni Gdanskban.

Kolibri Pince Színház korábban említett, a Spinoza házban bemutatott *Piros Bicikli* feldolgozása (9. kép), ami két zsidó kislány sorsának összefonódására épít, egyszerre viszi színre Heyman Éva és Ecséri Lilla naplóit, elkobzott, hátrahagyott piros biciklik – mint az elrabolt gyerekkor szimbólumai – sorát felidézve. A két gyerek nem ismerte egymást, de közel azonos korúak voltak, mind a ketten vezettek naplót a második világháború alatt, mind a ketten átélték a Holokauszt borzalmait, egyformán szerették az életet és igazságtalanul megfosztották őket gyerekkoruktól.



10. kép

Ecséri Lillát (teljes nevén Nagyecséri Ecséry Kánitz Lilla Arankát) is csillagos házba költöztették, kényszermunkára hurcolták, de visszaszökött Budapestre és bujkálva, édesanyját elveszítve túlélte a háborút – naplója végig vele volt. Az ő naplója is – mely később a *Napló, 1944. Egy tizenhat éves kislány naplójának eredeti szövege* címmel jelenik meg 1995-ben – kezdetben dúskál a lányregényes narratív mintázatokban és témákban (10. kép). Arról ír, hogy filmszínésznő szeretne lenni, hogy tizenhat éves létére nincs még udvarlója, hogy utálja a copfját, de az anyja nem engedi a haját levágni. A napló számára is a kétségbeesett életbe kapaszkodás eszköze:

Én azért írok naplót, mert élvezetet szerez majd nekem öregkoromban újra elolvasni, és hozzásegít, hogy majd megírjam öregkoromban 'Életem nagy regényét.' Azt hiszem, ezt most már céltalan. Ilyen közel még sohasem álltunk a halálhoz, mint most. Nem! Nem bírom elhinni, hogy most haljak meg, mikor még nem is éltem. De azt mondják, hogy ha csoda nem történik, hamarosan minket is elvisznek a lepecsételt kocsik a halálba. Vidéken már meg is tették. És mégis, mégis jókedvű vagyok... Talán azért is, mert nem bírom elhinni (18).

A párhuzamos életrajz(i fikció) színpadi feldolgozása a dokumentarizmus hatását keltve – korabeli rádióadásokat, filmslágereket bejátszva – szembesíti a nézőket azzal, hogy a színpadon megelevenedő események felfoghatatlan irrealitásuk ellenére valóban megtörténtek, sok zsidó kislány mellett milliók sorsát pecsételve meg.

Ahogy a színpadi feldolgozás is felhívja rá figyelmünket, az együttműködés lényege ez esetben annak tudatosítása, hogy az utódgenerációk

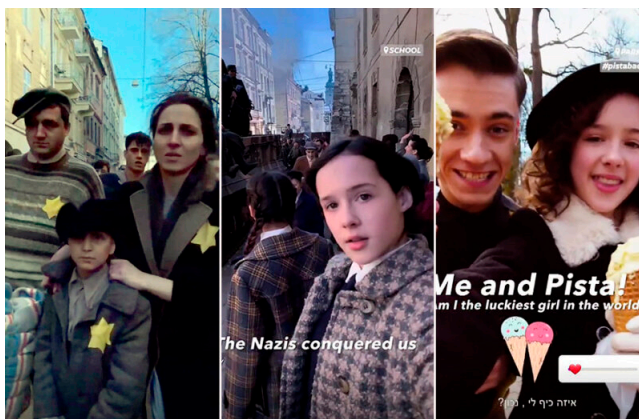


identitáskeresése közös teher; annak a felismerése, hogy a közvetlenül érintettek és nem érintettek sorsai, az áldozatok és az elkövetők sorsai, az elbeszélve a történelembe emelt és a még elbeszéletlen vagy elhallgatott történetek és életutak szükségszerűen összekapcsolódnak. Így az emlékezés közös felelősségünk, az embertelenségre adott egyetlen morálisan vállalható emberséges, emberi válasz, mely biztosíthatja, hogy a háborús bűnökre ne kerülhessen újra sor, hogy Anna, Éva, Lilla, Süni és a szenvedő milliók sorstalansága ne ismétlődessen meg.

## Digitális emlékezetgyakorlatok

Különösen érdekes az emlékezetpolitika, a megemlékezés stratégiáinak működése a 21. században, a fokozatosan digitalizálódó világban, ahol a kulturális gyakorlatok jelentős része online mediális platformokon kap helyet. Gondolatébresztő ez abban a vetületben is, hogy a szemtanúk generációjától az utód-nemzedékek felé haladva mennyiben változó viszonyulás lesz domináns a holokauszt traumájához kapcsolódóan. A hirschi érvelés szerint az utó-emlékezet során a felidézés és megértés vágya a készen kapott holokauszt ikonokhoz, az örökölt múlthoz tér vissza. Ezért még bonyolultabb a jelenvaló viszonya a traumatikusságában leképezhetetlen, ám egyúttal – a dokumentarizmuson és történelmi objektivitáson túl – részleges, elfogult, művészi perspektívából is feldolgozott, fikcionalizált, kulturális toposzként kommodifikált múlthoz képest.

A generációs együttműködés jegyében artikulálódó emlékezetpolitikára példaként említhető meg az az izraeli vállalkozás, amely során az Instagramon próbálják meg közelebb vinni a fiatalabb korosztályhoz a történelmi traumát a *Piros Bicikl*ből ismert Heyman Éva élettörténetén keresztül (11. kép). A mai legnépszerűbb önéletrajzi közlésforma, a szelfiket árasztó Instagram médiuma kapcsán merül fel, hogy mi lett volna, ha ez a technika létezik már a Holokauszt idején? Vajon hogyan kommunikálhatták volna az áldozatok a rájuk váró rémségek



11. kép

árnyékában felmerülő félelmeiket s fokozatosan súlyosbodó gyötrelmeiket? Kérdés, hogy könnyebben hozzáférhető, feldolgozható-e az elfogadhatatlan, a jelenünktől egyre távolabb kerülő történelmi múlt, ha egy, a fiataloknak ismerős médiumon keresztül szembesülnek a naplóíró áldozatokkal ma egyidős utódgenerációk a történetek rettenetével? Az Instagramon @eva.stories címen fellelhető oldalon szereplő fotó- és videóüzenetekben színészek személyesítik meg Évát és ismerőseit, illetve az általuk 1944-ben átélt magyarországi tapasztalatokat. Az eseménytelen, otthonos jelenetekbe rendezett családi portréktól (Éva a nagypapával, Éva legjobb barátnője, a szülők egymást közt) mozdulunk el a felkavaróbb események megjelenítéséig. Az áldokumentarizmusukban is személyes pillanatképeken láthatjuk a megkülönböztető intézkedéseket, a sárga csillag felvarrását, a gettóba zárást, és végül az eltűntekért gyújtott gyertyalángot. Az oldalon kevés bejegyzés szerepel, de több mint egymillió követője, bejegyzésenként több százezer kedvelése, és több ezer hozzászólása van.

A laikus és kritikai recepció véleménye megoszlik: kérdés, hogy tiszteletlen-e az efféle fikcionalizálás egy meggyilkolt lány emlékével szemben, vagy éppen ellenkezőleg, a töredezett narratíva, a személyes történelem, a részleges nézőpont olyan ellennarratívát képez, mely képes a sajátosan női, lánynézőpontú holokaust tapasztalatot megjeleníteni. Műfaji megjelölése szerint az oldal „személyes blog” a következő megjegyzéssel: „Igaz történet alapján. A Holocaust során meggyilkolt hatmillió zsidó áldozat emlékére.” Az autofikciós, ál-dokumentarista, köztes műfajjal való kísérletezés a fiataloknak ismerős médiumon kap helyet, és így a megszokott kultúrafogyasztási gyakorlatok (a lájkolás, kommentelés, megosztás) révén alakulhat ki empatikus kapcsolódás az Instagram fiók látogatói között. Az online platformon stilizált életút azegyüttézésben osztozó közösség létrehozását, személyes kapcsolódások kialakulását teszi lehetővé, épp akkor, amikor ez a valóságban egyre kevésbé lehetséges, hiszen a túlélők lassacskán mind meghalnak, eltűnnek közülünk.<sup>6</sup> Kérdéses azonban, hogy a közösségi médiában mennyire alakul kulturális árucikké, a holokaust ipar fogyasztói termékévé egy valós személyes sorstragédia? Az Instagram gyorsan pörgő, komolytalan, könnyű képeinek sorában megfér-e ilyen súlyos tartalom?

Ráadásul, az Instagramnál is könnyebben és gyorsabban fogyasztható tartalmakat szolgáltató, még frissebb online közösségi média platformra, a Snapchatre is felkerült Éva története. A Snapchat lényege, hogy egy olyan multimédiás üzenetküldő alkalmazás, amely feltűnő majd eltűnő médiatartalmat közvetít. Felhasználói nem hagynak digitális lábnyomot, mert

---

<sup>6</sup> Az Illinois Holocaust Museum and Education Center is egy újmediális technológiát választ a szóbeli történelem (*oral history*) közvetítésére: a látogatók az elhunyt áldozatok és a szemtanú túlélők hologramjaival léphetnek interakcióba.



12. kép

a képüzenet megnyitása után többnyire csupán néhány másodpercig elérhető, a történetek pedig csak 24 óráig vannak fenn. Éva befejezetlenül ható élettörténetének ilyen vizuális fragmentumokban való újrahasznosítása (az Instagramról), a 2021-ben huszadik évfordulóját ünneplő, 2001. szeptember 11-én történt amerikai terrortámadás áldozatai előtt tisztelgő kortárs műalkotás emlékezetgyakorlatát idézi. Jeffrey Lohn a támadás után visszajárt az eltűntek portréit tartalmazó, város szerte

kiragasztott plakátokhoz, és azt örökítette meg fotóin (12. kép), ahogy a poszterek lassan megkoptak, elszakadtak, kirojtosodtak, enyészetnek indultak az időjárás viszonyoknak, az idő múlásának, a városi szmognak és környezeti tényezőknek köszönhetően. A mű témája az elmúlás, mint az élet elfogadhatatlan része, a szöveg szívében rejlő üres szöveghely, a kimondhatatlan s mégis újra és újra elmesélendő veszteség, a szemtanúság mint morális kötelezettség.

## Összegzés

A *Piros bicikli* és a *Férfidők lányregénye* elemzése betekintést nyújt az önmeghatározás és a másságképzés gyakorlataiba, feltárja a kulturális imaginárius és a kollektív emlékezet összetett működését; fényt vet múltkép és jövővízió, együttműködés és ellenállás, sztereotipizálás és individuáció összefonódására. Különösen fontos szövegek abban az elhallgatástól terhes hazai közegben, ahol – ahogy azt F. Várkonyi Zsuzsa regénye motivációját taglalva leszögezi – a “háború utáni években sem történt társadalmi szinten lelkiismereti, megbékélési felvilágosítás,” (Ruff 2020) nem alakult ki érdemi párbeszéd a borzalmak elkövetői és elszenvetői között. Paradox módon, éppen a dokumentarizmust és a fikcionalizálást elegyítő holokausznarratívák olyan kamasz önelbeszélői, mint Éva vagy Süni – akik pont az elbeszélhetetlenség, az elhallgatás, az üres szöveghelyek emblematikus alakjai – indíthatják meg a verbális traumafeldolgozás mindannyiunk számára gyümölcsöző, terapeutikus folyamatát.

## Idézett irodalom

[Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum Website.](#)

- Belting, Hans. 2004. *Képanthropológia*. Ford. Kelemen Pál. Budapest: Kijárat.
- Bishop, Marianne. 1999. "Confessional realities. Body-writing and the diary of Anne Frank" in Irene Gammel, ed. *Confessional politics: women's sexual self-representations in life writing and popular media*. Carbondale: Southern Illinois UP.
- Dés Mihály. 2015. „[Út a halálba: helyszíni közvetítés. Heyman Éva naplójáról.](#)” *Magyar Narancs*.
- Ecséri Lilla. 1995. [Napló, 1944. Egy tizenhat éves kislány naplójának eredeti szövege.](#) Budapest: T-Twins.
- F. Várkonyi Zsuzsa. 2020. *Férfüdők lányregénye*. Budapest: Libri.
- Frank, Anne. 1959. *Anne Frank naplója: A hátsó traktus*. ford. F. Solti Erzsébet. Budapest: Európa.
- Frank, Anne. 1997. *The Diary of a Young Girl. The Definitive Edition*. Eds. Otto H. Frank and Mirjam Pressler. New York: Doubleday.
- Gillian, Carol. 1982. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara and Jeffrey Shandler, eds. 2012. *Anne Frank Unbound. Media-Imagination-Memory*. Bloomington: Indiana UP.
- Kisantal Tamás és Mekis D. János, szerk. 2018. *A holokauszt témája az irodalomban*. Pécs: Kronosz Kiadó.
- Kokkola, Lydia. 2009. *Representing the Holocaust in Children's Literature*. Routledge.
- Kunt Gergely. 2017. *Kamasztükrök. A hosszú negyvenes évek társadalmi képzetei fiatalok naplóiban*. Budapest: Korall.
- Kunt Gergely. 2016. „Ágnes Zsolt's Authorship of her Daughter Éva Heyman's Holocaust Diary.” *Hungarian Studies Review*. XLIII. 1–2: 127–154.
- Lejeune, Philippe. 2003. „A naplóját újraíró Anne Frank.” Ford. Bárdos Júlia. *Önéletírás, élettörténet, napló*. Szerk. Z. Varga Zoltán. Budapest: L'Harmattan, 179–209.

- Németh Andor. 1981-90. „Zsolt Béla.” [A magyar irodalom története. IX. kötet.](#) Szerk. Béládi Miklós et al. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Pető Andrea. 2018. *Elmondani az elmondhatatlant: a nemi erőszak története Magyarországon a II. világháború alatt.* Budapest: Jaffa.
- Radó Gyula, rend. 2006. *A piros bicikli.* Budapest: Kolibri Pince, Spinoza Ház.
- Ruff Orsolya. 2020. „[F. Várkonyi Zsuzsa. 'Emléket állítottam azoknak, akik egyenes gerinccel csinálták ezt végig.'](#)” *Könyvesmagazin.*
- Scheer, Zsuzsa. 1972. „A magyar Anna Frank naplója.” *Új Élet.*
- Sélei Nóra. 2002. *Lánnyá válik s írni kezd. 19. századi angol írónők.* Debrecen: Kossuth.
- Szabó Zsolt Szilveszter. 2020. „[Bujdosóének. F Várkonyi Zsuzsa: Férfidők lányregénye.](#)” *Filmtekeres.hu.*
- Tóth Barnabás, rend. 2019. *Akik maradtak.* Budapest Film.
- Vasvári O. Louise. 2016. “Életírás, társadalmi nemek és trauma.” *TNTeF* 6.2: 150–197.
- . 2014. „[Hungarian Women’s Holocaust Life Writing in the Context of the Nation’s Divided Social Memory, 1944-2014.](#)” *Hungarian Cultural Studies* 7: 54–81.
- Zsolt Ágnes. 2015. *Éva lányom.* Budapest: XXI. Század Kiadó, 2011. *A piros bicikli.* Budapest: XXI. Század Kiadó.
- Zsolt Béla. 1947. „Feleségem könyve.” *Haladás* 30: 3.
- Zsolt Béla. 1980. *A kilenc koffer.* Budapest: Magvető.