

PATAKI JUDIT

## „Fények egy elfelejtett arcon”

A HOLOKAUSZT-TÉMA MEGJELENÉSI FORMÁI A SZÍNPADI MŰVEKBEN

„Nem értem én az emberi beszédet,  
és nem beszélem a te nyelvedet.  
Hazátlanabb az én szavam a szónál!  
Nincs is szavam.”  
(Pilinszky János: *Apokrif*)

A holokauszt művészi reprezentációjának egyik fontos problémája a trauma elmondhatatlanságában rejlik. Az átélteket lehetetlen vagy nagyon nehéz elbeszélni és a színpadon bemutatni. Dolgozatomban igyekszem rámutatni arra, hogy a drámai művekben a holokauszt eseményei ennél fogva inkább a jótékony homályban, töredezetten, utalásszerűen jelennek meg, vagy valamely drámai alak visszaemlékezésszerű megszólalásaiban, narratíváiban, olykor pedig az allegorikus vagy szimbolikus kifejezőmód által megjelenítve.

A holokauszt eseményeit feldolgozó drámai művek egyik legismertebb példája a német irodalom kiemelkedő alakjának, Peter Weissnek *A vizsgálat* (*Die Ermittlung*) című drámai költeménye (1965), amely magyarul Vas István fordításában jelent meg.<sup>1</sup> *A vizsgálat* műfaját tekintve verses dráma, alcímében a szerző hangsúlyozza, hogy a mű „oratórium 11 énekben”.<sup>2</sup>

A műben Weiss a frankfurti perben elhangzott tanúvallomásokat, védő- és vádbeszédeket használta fel szorgos kutatómunka révén, azokat formálta drámai szöveggé, és jelenítette meg bírósági tárgyalás képében. Az egymás után sűrűn következő jelenetek állandó alakjai a bíró, a védő és a vádló, a tanúk és vádlottak szerepében azonban mindig más alakok jelennek meg, és ez monumentálissá feszíti azokat a történeteket, amelyeket a tanúk mondanak el. Mindehhez hozzájárul a „modern lüktető drámavers” és a „ritmus, amely az aktákból vett szürke, hétköznapi szavakat átizzítja és magasba emeli” – olvashatjuk a dráma könyvkiadásához készült rövid ismertetőben.<sup>3</sup>

*A vizsgálat* nincs felvonásokra tagolva, és nem épül fel a klasszikus értelemben vett tettváltás-sorozat sem, a szerző elsősorban a neoavantgárd jegyében kísérletező, valamint a téma tekintetében a megfelelő kifejezőmód

---

<sup>1</sup> *Világirodalmi Lexikon*. 17. kötet, szerkesztette: Szerdahelyi István – Juhász Ildikó, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994, 465.

<sup>2</sup> Peter Weiss: *A vizsgálat*, fordította: Vas István, Európa Könyvkiadó, Modern könyvtár, Budapest, 1965.

<sup>3</sup> Uo., 248.

megragadására törekvő, szuggesztív műfaj megteremtését célozza meg. A bíróság szokásos keretrendszerét használja fel a helyszín és a drámai alakok megformálásában, tehát a központi szereplő a bíró, a vádló és a védő, valamint az egymás után felsorakoztatott tanúk és vádlottak. Tizennyolc tanú és – a saját nevét viselő – kilenc vádlott hosszabb, olykor lírai elemekkel átszótt monológjaiból mint „énekekből” épül fel a dokumentarista célú visszaemlékezés, melyben a haláltábor borzalmai elevenednek meg. Weissről ismeretes, hogy alaposan utánajárt a frankfurti per jegyzőkönyvében található mondatoknak, és történelmi hűségre, tényszerűségre törekedett a dráma szövegét illetően.<sup>4</sup> A mondatokból sűrített vallomásokat hozott létre<sup>5</sup>, az egyéni történetekből szimbolikus, példázatértékű sorsokat formált. A tanúk elbeszéléseiből sok esetben egész tömegek sorsát meghatározó forgatókönyv rajzolódik ki, számos túlélő visszaemlékezésében megjelenő visszatérő elemek szerepelnek a drámai szöveg tanúk által megformált részeiben a búcsúzás megtagadásától kezdve a családtagok különválasztásán át a füstté váló emberek látomásáig.

Az énekek kronologikusan veszik végig a haláltábor helyszíneit a rakodótól a kemencéig, emellett az alakok által megelevenedett történetek a valódi szemtanúk és túlélők beszámolóiból ismert jeleneteket visszhangozzák. A megszólalásokban gyakran ismételt mondatok hangzanak el, amelyek a holokausztot bármilyen formában feldolgozó művészeti alkotásokban, elsősorban a filmekben sok esetben megjelennek. Ilyen mondatok például az „Én csak a szolgálatomat végeztem”<sup>6</sup>; „Sohasem védekeztek”<sup>7</sup>; „Akik lemondtak/ a mosakodásról/ lemondtak saját magukról”<sup>8</sup>; „az ügyetleneket (...) azokat eltaposták”<sup>9</sup>.

Érdeemes elgondolkodnunk *A vizsgálat* műfaján, valamint azon a tényen, hogy a mű nem felvonásokra, hanem énekekre van tagolva, összesen tizenegy énekből áll, melyeken belül több jelenet is található aszerint, hogy a tanúk a megnevezett vádlottakról mit állítanak a bírósági térben. A dráma alcímében megjelenő műfaji megjelölés fogalmának tisztázása új jelentéselemekkel gazdagítja a műértelmezést. Az oratórium ugyanis zenei műfaj, ez természetesen alátámasztja az énekekre való tagolást, emellett színpadi mű, ez pedig a drámai műfajhoz sorolja *A vizsgálatot*. Mindemellett az oratórium nagy terjedelmű műfaj, amelyet zenekar, kórus és szólóénekesek adnak elő.<sup>10</sup> A műfaj a barokk korban vált népszerűvé, és elsősorban bibliai tárgyú témát dolgoz

---

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> Uo., 7.

<sup>6</sup> Uo., 22.

<sup>7</sup> Uo., 34.

<sup>8</sup> Uo., 41.

<sup>9</sup> Uo., 43.

<sup>10</sup> *Világirodalmi lexikon. 17. kötet*, 465.

fel. A bibliai, főként ószövetségi témák mellett a későbbiekben az allegorikus elbeszélésmód és a verses forma is a műfaj jellemzői között szerepel.<sup>11</sup> Kiemelkedő művelői Georg Friedrich Händel és Joseph Haydn voltak.<sup>12</sup> Az oratórium műfajában magasztosság és fennköltség lakozik, fontos eleme a szakralitás, az ünnepélyes egyházi jelleg. Peter Weiss drámája erre a szakralitásra is reflektál, amikor a jelenetek egymásutániségában emberi sorsok tragédiáját mutatja be. A bíróság, az igazságszolgáltatás terébe helyezi a történetet, lírai vallomások formájában tárja eléink a szimbolikus sorsokat, cselekvés csak minimális mértékben jelenik meg a színpadon, inkább a tanúságtevő visszaemlékezések szolgáltatják a narratívát. Ez alátámasztja a dolgozatomban bevezető részében megfogalmazott állítást, mely szerint a szimbolikus és vallomásos megjelenítési mód dominál a holokausztdrámákban.

Hillel Barzel, a holokausztról írt drámai művek típusait összegző kiváló tanulmányában.<sup>13</sup> különbséget tesz a héber vagy izraeli drámák és a világirodalmi, pontosabban más nemzetek drámái között, melyek valamilyen módon a holokausztra reflektálnak, nyíltan vagy burkoltan a Soá eseményeit jelenítik meg. A világirodalmi művek között sorolja fel Jean Paul Sartre *A legyek*, Albert Camus *A pestis* és az *Ostromállapot*, Eugene Ionesco *Rinocéroszok* és *Székkek*, Max Frisch *Biedermann és a gyűjtogatók*, Friedrich Dürrenmatt *A fizikusok* és *Az öreg hölgy látogatása*, valamint Arthur Miller *A bukás*, *Közjáték Vichyben* és az *Édes fiaim* című darabjait. A zsidó írók által alkotott holokausztdrámák közé sorolja Leah Goldberg *Owner of the Palace (A palota tulajdonosa)*, Motti Lerner *Kastner*, Rolf Hochhuth *A helytartó*, Aharon Megged *Hanna Szenes*, Yehoshua Sobol *Gettó, Ádám, In the Cellar (A pincében)*, Ben-Zion Tomer *Shadow Children (Árnyékgyermek)*, valamint Claude Lanzmann *Shoah (Soá)* című műveit.<sup>14</sup>

A fent említett drámákat Barzel megkülönbözteti Peter Weiss *A vizsgálat* című drámájától abból a szempontból, hogy a holokausztot milyen módon jelenítik meg a színpadon. Weiss a bírósági tárgyalás dramatizált változatának szólamaiban, párbeszédeiben szó szerint idézi fel azokat az ikonikus jeleneteket, amelyek a holokauszt során tömegekkel megtörténtek. A fent említett világirodalmi darabok és izraeli drámák azonban már teljes mértékben implicit módon, valamilyen allegóriával, metonímiával, szimbólummal vagy jelképrendszerrel élnek az ábrázolás során.<sup>15</sup> Barzel rámutat arra is, hogy a

---

<sup>11</sup> Brockhaus, Heinz Alfred – Hugo Riemann: *Zenei lexikon. Harmadik kötet*. Zeneműkiadó, Budapest, 1985. 310–312.

<sup>12</sup> Uo., 465.

<sup>13</sup> Hillel Barzel: *War and Holocaust in World and Hebrew Drama: Allegory, Testimony and Rhetoric*, in *A Holocaust a művészetekben* (JPTE Irodalomtudományi Füzetek IV.). Szerkesztette: Kabdebó Lóránt és Schmidt Erzsébet. Janus Pannonius Egyetem Kiadó, Pécs, 1994.

<sup>14</sup> Uo., 171–204.

<sup>15</sup> Uo., 174.

dokumentarista igénnyel írt drámák és az allegorikus drámák között a szimbolikus darabok jelentik az átmenetet.<sup>16</sup>

Hillel Barzel a dokumentarista vagy dokumentarista igénnyel írt drámák közé sorolja Peter Weiss *A vizsgálat* (1967), Rolf Hochhuth *A helytartó* (1966) és *A katonák* (1967) című darabjait, Arthur Miller *Édes fiaim* (1946), *Közjáték Vichyben* (1965), Motti Lerner *Kastner* (1985), Aharon Megged *Hanna Szenes* (1958), valamint Yehoshuah Sobol *Gettó* (1984) és *Ádám* (1989) című drámáit (ez utóbbiak egy trilógia részét képezik).<sup>17</sup> A dokumentum-jellegű darabokról a tanulmány alapján elmondható, hogy konkrét tényeket és adatokat tartalmazó, a történelmi vizsgálódás szempontjából kulcsfontosságú dokumentumok szövegeit veszik alapul: bírósági ügyiratokat, jegyzőkönyveket, szemtanúk és áldozatok tanúságtételeit, a Szenes Hannáról írt Megged-darab naplók, levelek, versek és történetek részleteit, Sobol *Gettója* Herman Kruk gettói könyvtáros feljegyzéseit használja történelmi forrásként drámája alapjául.<sup>18</sup>

Barzel hosszabb fejezetet szentel a szimbólumokat nagyobb mértékben alkalmazó drámai műveknek, ezek közé sorolja Ben-Zion Tomer *Shadow Children* (más címváltozat szerint *The Children of the Shadow*), magyarul *Árnyékgyermekeknek fordítható drámáját* (1963).<sup>19</sup> A szimbólumrendszereknek az egész műre kiterjedő módszere alapján allegorikus művekként aposztrofálja Max Frisch *Biedermann és a gyűjtögetők*, *Andorra*, Eugene Ionesco *Rinocéroszok*, *A székek*, Jean Paul Sartre *A legyek*, Friedrich Dürrenmatt *A fizikusok*, *Az öreg hölgy látogatása*, valamint Albert Camus *Ostromállapot* című darabját.<sup>20</sup>

A Nemzeti Színház 2014-ben mutatta be Pilinszky János *KZ-oratóriumát*, amelynek alcíme *Montázs-dráma egy részben*.<sup>21</sup> A *KZ-oratórium* a háború és a holokauszt emlékezetére épít, Peter Weiss oratóriumához hasonlóan a dikció tipikus alakok szövegeiből épül fel, de Weiss színpadi művével ellentétben rövid és elvont, a mintegy légtérben játszódó, szimbolikus alakok egymás megszólalásaira reflektálnak, bizonyos szövegelemek, motívumok hol az egyik, hol a másik szereplő vagy alak beszédében jelennek meg. Látszólag nem egymással beszélnek a drámai alakok, szövegük azonban összefügg, nem a színpad szereplői, hanem a szövegek folytatnak egymással párbeszédet. A szavak és a mondatok vándorolnak, és ciklikusan visszatérnek a szín-

---

<sup>16</sup> Uo., 176.

<sup>17</sup> Uo., 179–194.

<sup>18</sup> Uo., 203.

<sup>19</sup> Uo., 203.

<sup>20</sup> Uo., 203.

<sup>21</sup> *Pilinszky János: KZ-oratórium*. Színpad, in Nemzeti Színház, <https://nemzetiszinhaz.hu/eloadas/kz-oratorium/szinopszis>

padi megszólalásokban.<sup>22</sup> Az alábbi passzus például hol az öregasszony, hol a titokzatos monogramú R. M. szájából hangzik el:

„Későre jár. Már csak a rabruha  
kifoszló cérnaszála van velem.  
Letépem és számba veszem a cérnát.  
Itt patakzik minden az arcomon.”<sup>23</sup>

A drámai alakok életkor és nem tekintetében különböznek, mindez arra utal, hogy a háború a társadalom minden rétegét érintette. A figurák mindannyian halottak, nem tartoznak sem az emberi társadalom, sem az élők világához, csupán hangok, amelyek emlékfoszlányokat villantanak fel. A nyomorúság leírásában a Pilinszkyre jellemző krisztusi szenvedés motívuma is megjelenik a dráma világában:

„Drágáim, ne ítéljete!  
Úgy éltünk itten, mint a barmok.  
Akár a disznók, térdeltünk a porban,  
mégis mire nyelvünkre ért az étel,  
szelíd volt az, akár az Isten teste.”<sup>24</sup>

Déry Tibor *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* című kisregényéből 1973-ban készült musical, zenéjét Presser Gábor szerezte, szövegét Adamis Anna írta. A kisregény szövegét Pós Sándor dramatizálta, hogy színpadra szánt mű lehessen. A musical rádiójáték-változatát 1979-ben mutatták be.<sup>25</sup> A *Képzelt riport* azon ritka művek közé tartozik, amelyek a soáról vagy holokausztról nyíltan szólnak, bár a soá eseményei nem képezik a mű központi témáját, mint Peter Weiss *A vizsgálat* című drámájában, hanem a cselekmény háttérét, előzményeit alkotják. Az egyik főszereplő, Eszter emlékezetében, emléketörésekben vagy pszichedelikus látomásokban törnek elő a jelenben mint a múlt gyötrelmei, melyek elől a nő szüntelen menekül, először az országból, majd a valóságból, végül pedig az életből. Ez alátámasztja a bevezetőben megfogalmazott gondolatot, mely szerint a holokauszt a színpadon sok esetben inkább a vallomásokban, narratívákban, mintegy a háttérben meghúzódva jelenik meg.

Peremiczky Szilvia a zsidó magyar színházról írott monográfiájában kiemeli, hogy a szocializmus évtizedeiben a holokauszt témája a zsidó származású drámaírók műveiben meglehetősen ritkán jelent meg. A *Képzelt riport* mellett az *Egy szerelem három éjszakája* című musical gazdagítja ezen témájú színpadi művek repertoárját.<sup>26</sup> A szerző hangsúlyozza továbbá, hogy a má-

---

<sup>22</sup> Pilinszky János: *KZ-oratórium*, in Uó: *Széppróza*, Magvető Kiadó, Budapest, 2015, 261–276.

<sup>23</sup> Uo., 274.

<sup>24</sup> Uo., 271.

<sup>25</sup> Kékesi Kun Árpád: *Színházi kalauz*, Saxum, Budapest, 2008, 310–312.

<sup>26</sup> Peremiczky Szilvia: *Zsidó dráma, színház és identitás*, Ráció Kiadó, Budapest, 2019, 73.

sodik világháború után magáról a holokausztról jóformán nem lehetett beszélni semmilyen irodalmi műfaj tekintetében, mindössze egy-két visszaemlékezés vagy regény jelenhetett meg, melyek azonban akkor nem kaptak igazán nagy visszhangot.<sup>27</sup>

A *Képzelt riport*ban Eszter az, akinek a személyéhez a soá eseményei és emlékei köthetők. Az amerikai Montanában egy rockfesztiválon Mick Jaggert hallgatva elvegyül a százezres embertömegben az őt kereső férje, József elől, de emlékeiben, mintegy lázálomban újra és újra előtörnek a holokauszt budapesti emlékei, szülei meggyilkolása. A kisregényben leírt valóság és az emléketörésként jelentkező hallucinációk összemosódnak, a gettóból ismerős árpádsávós nyilas karszalagos tiszt a rockfesztivál tömegében tűnik fel, alakja – a rémálmok ijesztő logikájához idomulva – hatalmas keselyűszerű madárrá változik, amely a valószerűtlenséget és szürrealizmust fokozza a regény és a színpadi mű szövegvilágában.

Eszter a későbbiekben el is meséli Beverlynek megmenekülése történetét, itt tehát nem mint irracionális látomás, hanem egy bizonyos múltbeli történet elmesélése zajlik.

„Szüléidet mikor végezték ki? – kérdezte Beverley. – Apámat – mondta Eszter –, mert nem akart továbbmenni, az a nyilas lőtte agyon, aki addig is puskával verte a fejét. Még a pesti oldalon, mielőtt átkeltünk a Dunán. – Szegény ember! – mondta Beverley. – S édesanyádat? – Rávetette magát a nyilasra – mondta Eszter –, s a körmével kivájta az egyik szemét. – Te hogy menekültél meg? – kérdezte Beverley. – Megmenekültem? – kérdezte Eszter. – Megmenekültél, édes kislányom – mondta Beverley. – Elájultam, s fekvé maradtam az úttesten – mondta Eszter –, s mivel a nyilasok nemcsak gonoszok, de léhák is voltak, otthagytak abban a hiszemben, hogy meghaltam.”<sup>28</sup>

A kulcsfontosságú mondat azonban ezek után hangzik el: Nem menekültem meg – vallja Eszter, aki a mű végén meghal.

A későbbi magyar drámairodalomban többek között Borbély Szilárd és Visky András egyes drámaiban jelenik meg a holokauszt témája olykor adekvátan, olykor utalásszerűen, mintegy a háttérben húzóódó kimondhatatlan súlyként. Borbély Szilárd *Az Olaszliszka* című drámája egy Magyarországon, Olaszliszka községben megtörtént gyilkosságot jelenít meg, és azt a háttérben meghúzódó, finoman érzékeltetett tragédiát is felvillantja, amely a holokauszt idején a településen lezajlott. Az ártatlan, kétgyermekes tanár meglinceselése a kiindulópont, a dráma cselekményének előterében megjelenő szenvedéstörténet, a múltban pedig egyfajta párhuzamosan létező, korábbi szen-

---

<sup>27</sup> Uo., 73.

<sup>28</sup> Déry Tibor: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*, Novella Könyvkiadó, Budapest, 1998, 114–115.

vedéstörténet is megjelenik, amelynek szálait a turistaként a faluba érkező idegen próbálja felfejteni. A két történet egymásra reflektál.

A gyilkossággal párhuzamosan futó történetben a turista mondatai sok esetben visszhangozzák a zsidó kultúrában fontos emlékezés mozzanatát, megszólalásaiban elhangzik, hogy „A kegyelet jele és Istennek tetsző, ha emlékezünk halottainkra...”; „Az emlékezet egy nép legnagyobb kincse”.<sup>29</sup> A drámai alakok gondolatait a Kar fejt ki nagyobb terjedelmű, lírai megszólalásaiban. A Kar emlékezésről alkotott hosszabb, és felsorolásokat ritmizáló szövegrészeiben jelennek meg a zsidó lakosság ellen elkövetett tömeggyilkosság képei, amelyek Olaszliszka és így Magyarország múltjában megtörténtek:

„Mert emlékezni muszáj  
a halottra, anyára, apára,  
aki meghalt, handlé volt, vályogvető,  
csendőr, kántor, keretlegény,  
meghalt vagy agyonverték,  
felgyújtva szakállát,  
szétrúgták koponyáját  
vagy békességben aludt el egy  
reggel.”<sup>30</sup>

A holokausztra való utalás a dráma későbbi szakaszában is megjelenik, szintén a Kar mondja ki a következő gondolatokat:

„És az ohelben  
a cádik csak nézte, hogy  
gyilkolják le a népét,  
hogy tűnnek el a tájból, mintha  
sose éltek volna itt. Hogy hordják  
el a zsinagóga követ, tégláját, fáját,  
cserepét. A neveket törlik ki a múltból.  
Látja a megszenteltelenített temetőt,  
a röhögést, a parázsló csikkeket,  
a zarándokokat, ahogy csúfolják.  
És látja, ahogy rugdossák a halott  
férfit az aszfaltozott utcán.”<sup>31</sup>

A Kar az Ószövetség egyes történeteit, nyelvezetét és szóhasználatát is felidézi, sőt a görög sorstragédiák mozzanatai is megjelennek benne.

---

<sup>29</sup> Borbély Szilárd: *Az Olaszliszkaik*, in *Uő: Szemünk előtt vonulnak el*, Palatinus, Budapest, 2011, 19.

<sup>30</sup> Uo., 23.

<sup>31</sup> Uo., 44.

A kortárs magyar drámatörténet jelentős holokausztfeldolgozásaként emlíendő Visky András *Visszaszületés* című darabja, amelyet azonban nem drámaként, hanem „színházi kísérlet”-ként, tehát egyértelműen színpadra szánt műként aposztrofál az író a *Ki innen* című kötetének alcímében (*Hét színházi kísérlet*).<sup>32</sup> A *Visszaszületés* rejtélyes műfaji megjelölése a „színházi kísérleten” túl a „hang-test-játék”, mely a darab alcímeként, értelmezéseként olvasható. A testként megjelenő központi alakok többnyire hangokként, azaz elbeszélői szólamokként jelennek meg, sok esetben monológokban jelenítenek meg elbeszél, múltbeli eseményeket, jeleneteket az elvont térben.

Fontosak e tekintetben az úgynevezett „bevezető megjegyzések”, amelyekben a szerző rámutat a szövegben található intertextuális utalásokra. Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regénye, Samuel Beckett és Pilinszky János szövegei, valamint a Biblia szövegrészei elevenednek itt meg. A bevezetés értelmezi a drámai alakokat is, akik egytől egyig a Névtelen Férfi mint központi alak köré gyűlnek, az ő tudatának, emlékeinek projekciói.<sup>33</sup> A drámai alakok olykor a görög sorstragédiákat idéző Kar tagjait formálják meg, olykor külön-külön, szimbolikus figurákként jelennek meg mint Feleség, Fiú, Lány vagy Idős mester. A színpadi tér elvont, a megszólalások, hangok, történetek kapnak hangsúlyos szerepet, a drámai cselekvés háttérbe szorul, vagy egyáltalán nem jelenik meg.

A holokauszt elbeszélhetőségének problematikáját Kertész Imre több írásában is tematizálta, többek között a fentebb említett és a dráma egyik alapszövegeként szolgáló *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényben. A holokauszt témájának drámai vagy színpadi reprezentációjáról a magyar drámai művek esetében is elmondható, hogy elsősorban a jelképek, motívumok, az allegorikus látásmód dominál a drámai térben az elbeszélhetőség nehézségei miatt. A visszatérő motívumok közül a legtöbbször előforduló elem az arc nélküli alakot ábrázoló fekete-fehér fénykép, amely a dráma szövegében nagyon fontos szimbólumként és szerkezeti elemként jelenik meg. A fénykép komplex jelkép, amelynek jelentésrétegeit és művészi funkcióját Roland Barthes a *Világoskamra* című tanulmányában a következőképpen részletezi:

„A fotó mozdulatlansága ugyanis mintegy eredménye két fogalom, a Valóságos és az Élő visszas keveredésének; amikor a fénykép azt tanúsítja, hogy a tárgy valóságos volt, és csalafintán azt mondja, hogy most is élő, ezt azért teheti, mert mi nagyon nagyra tartjuk, szinte örök értékűnek a Valóságot; de ugyanakkor azazal, hogy ezt a valóságost a múltba számúzi (*Ez volt*), azt sugallja, hogy már halott. Még helyesebb így fogalmaznunk: a Fotográfia utánozhatatlan jellegzetessége (noémája) abban áll, hogy valaki látta az ábrázoltat *teljes életnagyságban, sőt szemé-*

---

<sup>32</sup> Visky András: *Visszaszületés*, in Uő: *Ki innen*, Koinónia, Kolozsvár, 2016.

<sup>33</sup> Uo., 9.

*lyesen* (még ha tárgyról van is szó). A Fotográfia egyébként történetileg úgy indult, mint a Személyiség művészete, mint az ember identitásának, egyéni sajátosságának, azaz annak a művészete, amit a szó összes értelmében az ábrázolt lényegének nevezhetnénk.”<sup>34</sup>

Barthes szerint a fénykép az időtlenség és az identitás hordozója egyszerre, ezért lesz kulcsfontosságú a holokausztról alkotott diskurzusban. A fényképen fontos és szintén jelképes értelmű az individuuum arcának hiánya, amely szuggesztívan reprezentálja az áldozatok kollektív identitásvesztését. A fényképen szereplő alak egyszerre lehet fiú, lány, gyerek, felnőtt vagy maga az Isten. Visky András zsolozsmaszerű, poétikus drámai szövegében az identitásvesztés, a „Ki az az én?”<sup>35</sup> ismételt kérdése hangzik el, és kap újabb és újabb jelentésrétegeket. A traumát átélt Névtelen férfi identitásvesztését próbálja feldolgozni, azt jelképezi a fekete-fehér fénykép. A férfi nemcsak az arcát veszíti el a fotón, hanem a nevét is, a szám-lét, az egyén teljes feloldódása, a névvesztés kívül rekeszti őt az emberi társadalmon, így nem képes visszailleszkeszteni az életbe, a szerelembe.

A számozott jelenetek monológyszerű szólamaiban gazdagon jelen van a bibliai retorika és motívumrendszer. Az „első és nagy parancsolat”<sup>36</sup> és a manna említése, a 126. Zsoltár egyik sorának szó szerinti idézése („Olyanok voltunk, mint az álmódók”<sup>37</sup>) arra utalhat, hogy a valóság és az irracionalitás elmosódott. A törekeny halandóként megjelenő Mózes alakja, amint a sziklahasadékban elbújik, és Istent hátulról figyel, Isten ikonikus, a csipkebokornál elhangzó mondata („Vagyok, aki vagyok”<sup>38</sup>), a Névtelen férfival a tálba egyszerre nyúló kisgyerek szakralitást kölcsönöz a szövegnek. Emellett a litániaszerű felsorolások, a látomásosság, a seregszemleszerű felvonulás felidézi Borbély Szilárd *Szemünk előtt vonulnak el* című darabjának drámai szövegét is. A Pilinszky-szövegekkel való intertextuális kapcsolat fokozza a szöveg szakrális jellegét, és felidézi Pilinszkynek a holokauszttal kapcsolatos szállóigévé vált mondatát: „Mindaz, ami itt történt, botrány, amennyiben megtörténhetett, és kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént.”<sup>39</sup>

A zsidó vallás ószövetségi jelképei (például a Mózes 4. könyvében megjelenő törvények) mint bibliai motívumok az elvesztett zsidó identitás és az elvesztett istenhit egzisztenciális jelentőségét hangsúlyozzák. A vörös tehén

---

<sup>34</sup> Roland Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. Ferch Magda, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985, 90–91.

<sup>35</sup> Visky András: *Visszaszületés*, 43.

<sup>36</sup> Uo., 34.

<sup>37</sup> Uo., 26.

<sup>38</sup> Uo., 40.

<sup>39</sup> Az idézet Pilinszky János *Nagyvárosi ikonok* című kötetében (1959–1970), azon belül az *Ars poetica helyett* című szépprózájában található. Pilinszky János: *Nagyvárosi ikonok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971, 162.

megölése az egyik legösszetettebb jelenet a drámában, hiszen a vörös tehén hamva a Tórában a halotti szertartással kapcsolódik össze: a vízzel kevert hamu a megtisztulás eszköze a temetési szertartás során. A vörös tehén elpusztításával a zsidó hit szerinti temetési szertartás is lehetetlenné válik.

A drámában megjelenő Névtelen Férfi tehát elveszíti a múltját, a nevét, az arcát és teljes identitását, „kihullik az időből”. Ez a fajta „negatív örökkévalóság” szimbolizálja az időn és a társadalmon kívüli létállapotot, amely a trauma sajátja. A férfi elveszíti egzisztenciális kapaszkodóit, saját emberi mivoltát, de tovább éli az életét a trauma után is, ez az élet azonban a múltbeli, trauma előtti életének egyfajta negatív pólusa, amely magában hordozza a halált, a nem-létet.

A dráma újra és újra az ellentétek, a dichotómiák szóhasználatát alkalmazza: élet és nemlét, káosz és rend, otthon maradók és visszatérők látomásos megjelenítését, majd a központi motívum, amely a címben is megtalálható, a „visszaszületés” paradox fogalmával igyekszik a holokaustt borzalmaikat nem említve, mégis finoman érzékeltetve a trauma mibenlétét megvilágosítani. A túlélő nem visszatér és nem újjászületik, hanem „visszaszületik” az életébe, amely egy halott élet, és amely képtelen a szeretetre (ahogy a mű elején található szerzői megjegyzésekben idézett Kertész *Kaddisának* elbeszélője). Meg kellett volna halnia, de nem halt meg, élete azonban összeegyeztethetetlen a nem traumatizált embertársaiéval, végérvényesen megváltozott. A vallomásos, poétikus drámai nyelv ebben az esetben is inkább oratóriumjellegű kölcsönöz a színpadi műnek, hasonlóan Peter Weiss művéhez. Hillel Barzel drámatipológiájához hasonlóan itt is inkább az allegorikus-szimbolikus megjelenítési mód válik uralkodóvá. A túlélők tapasztalatának összefoglalását a Feleség mondja ki: „Túlélted a lágert, de nem szabadultál ki.”<sup>40</sup> Déry Tibor *Képzelt riportjának* kulcsmondatát juttatja ez eszünkbe, amelyben Eszter szintén hasonló tapasztalatra hívja fel a figyelmet, szintén menekül az élet és a szerelem elől a halálba.

A holokaustt eseményeiről, az átélt szenvedésekről szóló visszaemlékezések közül a legismertebbek közé tartoznak az olasz Primo Levi *Ember ez?, Akik odavesztek és akik megmenekültek*, illetve *Fegyvernyugvás* című művei. Levi *Ember ez?* című visszaemlékezése a következőképpen kapcsolódik a dráma műneméhez: egy rendhagyó színházi vállalkozás során Dante *Pokol* című nagyszabású drámai költeményét monodráma formájában adta elő Gyabronka József.<sup>41</sup> Dante szövegét Nádasdy Ádám fordította újra, a színész pedig monumentális vállalkozásban formálta meg egy személyben Dantét, Vergiliust, valamint a pokol különböző helyszíneinek szereplőit. A szöveg azon-

---

<sup>40</sup> Uo. 66.

<sup>41</sup> Az Orlai Produkció és a Katona József Színház szervezésében létrejött előadást 2022. február 15-én, a debreceni Csokonai Irodalmi Laborban volt alkalmam megtekinteni. Az itt közölt megfigyelések erre az előadásra vonatkoznak.

ban nem kizárólag a Dante poklában megfogalmazott és megjelenített történeteket tartalmazta, hanem intertextuális utalásképpen a drámai előadás egyik csúcspontjaként fokozatosan más helyszíneket és eseményeket jelenített meg a színész előadása által. Nézőként katartikus élmény volt azt észrevenni, hogy az általam korábban olvasott Primo Levi *Ember ez?* című visszaemlékezésének ide vonatkozó részei elevenednek meg a színpadi monológ által. Egészen pontosan az a passzus, amelyben Levi visszaemlékezik a haláltáborban töltött mindennapjaira, és Dante *Poklának* Odüsszeusz haláláról szóló tercináit próbálja az élete árán is felidézni barátjának. A két szöveg egymással párbeszédet alkotott, amely a színpadi előadásban öltött testet, és bennem mint befogadóban, aki történetesen mindkét művet ismeri, csodálatosan találkozott. A pokol immáron azonban nemcsak Dante műveként jelent meg, hanem metaforikusan is megjelenítette a holokauszot.

Fahidi Éva Debrecen város azon egykori lakosai közé tartozik, akik túléltek a holokauszot, és hazatértek Auschwitzból. Fahidi Éva visszaemlékezéseit hosszú évtizedekkel később könyv formájában adta ki, amelynek címe *A Dolgok Lelke*, és 2015-ben jelent meg nyomtatásban. Műfaját tekintve a szerző hangsúlyozza, hogy nem kizárólag a holokausz borzalmaira emlékezik vissza, hanem saját családtörténetét, fiatalságának eseményeit, egyfajta korrajzot igyekszik adni az olvasóknak.<sup>42</sup> Másik, hasonló témájú műve *A szerelem alanya és tárgya*, amelyben megjelenik egy metafora, amely a szerző élete és művei szempontjából meghatározó szerepet tölt be. Fahidi Éva így ír erről a fent nevezett művében:

„Amikor a pusztán kivirágzik a sóvirág, olyan, mint egy hatalmas lila paplan. Sajátságos, fanyarkás illata van, nem mindenki szereti. De a tücskök, bogarak, minden kis ízeltlábú belebújik, benne muzsikál, elcincogja utoljára, hogy van még tisztesség! Én meg nagyon szeretem. Nagyon szeretem. Kimondhatatlanul szeretem!”<sup>43</sup>

A sóvirág szimbolikus jelentése tehát explicit, a szikes talajon, a jellegzetes magyar pusztán az élet jelképe, egyszerre jelenti és adja az életet, a látszólagos kietlenségben színeket és illatokat teremt, túlél minden viszontagságos körülményt, univerzális értéket, a tisztességet jeleníti meg.

A sóvirág mint szimbólum életre kel, és immáron nem az irodalmi szöveg részeként jelenik meg, hanem olyan színpadi mű címe lesz, amely egyedülálló a holokausz színpadi reprezentációját tekintve, ugyanis táncszínházi előadásként aposztrofálható, és maga a kilencvenes éveiben járó Fahidi Éva jelenik meg benne szereplőként és táncosként. A *Sóvirág* című előadást először 2015. október 13-án mutatták be, és legtöbb esetben a budapesti Vígszínház házi színpadán került megrendezésre. Az előadás két szereplője Fahidi

---

<sup>42</sup> Fahidi Éva: *A Dolgok Lelke*, Ariel, Budapest, 2015.

<sup>43</sup> Fahidi Éva: *A szerelem alanya és tárgya*, Ariel, Budapest, 2018, 237.

Éva, aki saját magát alakítja, és Cuhorka Emese, aki Fahidi Éva fiatalkori énjét játssza, így egyfajta tükörképei egymásnak. Az előadást Szabó Réka rendezte, és több elismerésben részesült, 2016-ban megkapta a Színikritikusok Díja különdíját is.<sup>44</sup>

A *Sóvirág* című táncművészeti előadásról, annak keletkezéséről, a próbafolyamatról és ezzel együtt Fahidi Éva életének meghatározó eseményeiről *A létezés eufóriája* címmel készült emlékezetes dokumentumfilm.<sup>45</sup> A dokumentumfilmben a film és a táncelőadás főszereplője, Fahidi Éva elmeséli, hogy a debreceni Szoboszlói úti házból vitték el 1944-ben Auschwitzba, és egyedülként tért haza a családtagjai közül, összesen negyvenkilenc rokonát gyilkolták meg a holokauszt során. A visszaemlékezéseket a próbafolyamat képei szakítják meg, de minduntalan visszatérnek a főszereplő vallomásai. A dokumentumfilmben elhangzottak szerint a táncelőadás hangsúlyos mozzanatai közé tartozik az a jelenet, amelyben Éva partnere, az ő fiatalkori önmagát megformáló Cuhorka Emese improvizatív módon táncolni kezd, és mozdulatait kizárólag az befolyásolja, amilyen tekintettel Éva ránéz. Emese nem tudhatja, hogy Éva a kishúgát látja a táncosnőben, és kizárólag Éva tekintetét tükrözi vissza mozdulataival. A végén megkérdezi: „Ki voltam?”

A táncművészet másik fontos eszközét használja az a jelenet, amelyben Éva az Auschwitzban átélt traumáiról beszél, a krematóriumok kapacitásáról, a szelekcióról, arról, hogy egyáltalán nem tudták, mi történik velük, nem foghatták fel a pillanat jelentőségét, mindeközben a fekete ruhás és maszkos Emese megjeleníti mindezt, vagy illusztrálta az elhangzottakat táncmozdulataival.

A dokumentumfilmben elhangzó szövegek, Éva visszaemlékezései és az ezzel párhuzamosan megjelenő, azt illusztráló táncművészeti kifejezési forma fontos jelképre irányítja a figyelmet, amely számos holokauszt-visszaemlékezés központi metaforája, ez pedig az emberi test. Az emberi test állapota, milyensége, tűrőképessége az egyik legfontosabb téma a visszaemlékezések nyelvezetében, tekintve, hogy a holokauszt traumáit átélő emberek saját testi és lelki mivoltuk elvesztését élik meg szenvedéseik során. Éva a filmben elmondott visszaemlékezésekben nagy figyelmet fordít az emberi test, a saját esendő testének egykori és mostani állapotára: reflektál a saját kilencven éves testének fizikai kondíciójára, egykori sorstársainak leromlott, megviselt, elállatiasodott, emberi formáját elvesztett testi állapotára. Ennek a diskurzusnak, ennek a szövegvilágban reprezentált testfogalomnak állít tükröt és egyfajta kontrasztot a fiatal Éva képében megjelenő Emese tánca, aki a fiatalság és az életöröm megtestestítője a színpadon a *Sóvirág* című előadásban. Az emberi test elállatiasodása jelenik meg abban az emlékből, amely a gázkamrák-

---

<sup>44</sup> Uo. 237. o.

<sup>45</sup> *A létezés eufóriája*, magyar dokumentumfilm. Rendezte: Szabó Réka, 2019, 83 perc

ban felhalmozódott holttesteket a korábban elvégzett kísérletek tanúsága szerint libákhoz hasonlítja, akik szintén levegő után kapkodva pusztultak el. Az életöröm, a létezés eufóriája pedig a meztelenül a tükör előtt táncoló fiatal lány alakjában elevenedik meg a színpadon, mintegy ellenpontozva a háború és a holokauszt borzalmainak áldozataiként megjelenő emberi testek nyomorúságát.

A fizikai testben megjelenő élet fontos attribútuma éppen a táncsal is kifejezhető mozgás: a táncszínházi előadás az étellel teli testet mint eszközt használva és megjelenítve termékeny kifejezője a túlélés örömeinek. Az előadásról készült dokumentumfilm egyik zárómondata is ezt tükrözi: „Ha lefekszem, végem van” – mondja Éva, és ennek a mondatnak két jelentése van: az idős kor gyengesége, valamint a haláltáborban élő fogoly örök küzdelme az életben maradásért.

Balázs Ágnes *A piros bicikli* című egyfelvonásos darabjának alapszövege Heyman Éva naplója, melyet édesanyja, Zsolt Ágnes látott el előszavával, és adott ki könyv formájában. A piros bicikli motívuma Heyman Éva naplójában jelenik meg, ott kap szimbolikus szerepet. A Nagyváradon élő kislány tizenharmadik születésnapján kezdi írni naplóját, és a gyermekkor különleges témáit (születésnap ajándék, iskolai bizonyítvány, a szerelem iránti vágyakozás) egyre nagyobb mértékben szövi át a háború, a zsidótörvények, az ismerősök és rokonok szenvedései, a megfosztottság stációinak tematikája. Éva saját bőrén érzi, hogy egyre kevesebb mozgástere marad az életben, az iskolát bezárják, barátait deportálják, fontos értéktárgyaitól fokozatosan megfosztják. Mindezek ellenére folyamatosan és szenvedélyesen artikulálja az élet iránti vágyat, az élni akarás és az élet szeretete egyre nagyobb hangsúllyal jelenik meg a napló vallomásos szövegében.<sup>46</sup> Éva naplószövegének drámai csúcspontja biciklijének elkobzásához köthető, ezért kaphatta a belőle készült színpadi mű is *A piros bicikli* címet. Éva oldalakon keresztül nagyfokú részletességgel számol be az eseményről, így ez a rész eltér a napló korábbi szűkszavú bejegyzéseitől. A kislány ekkor szembesül a sokkoló valósággal, amely őt is húsbavágóan érinti, nevezetesen a megkülönböztetés, a gyűlölet tényével:

„Szóval, kis Naplóm, bizony levettem magamat a földre, s alulról átötlettem a biciklim hátsó kerekét, s ordítottam mindenfélét a rendőröknek, »szégyelljék magukat, elvenni egy gyereknek a biciklijét. Hiszen ez lopás!« Egy és fél évig gyűjtöttük rá a pénzt, a régi gyerekbiciklit, a pólyaasztalt s a nagyapa ócska télikabátját is eladtuk, és ezt a pénzt is hozzácsaptuk a biciklipénzhez.”<sup>47</sup>

(...)

---

<sup>46</sup> Zsolt Ágnes: *Éva lányom*, XXI. Század Kiadó, Budapest, 2011.

<sup>47</sup> Uo., 105.

„Kezdetől fogva úgy imádtam ezt a biciklit, el is neveztem Pénteknek. Ezt a nevet a Robinsonból vettem, de nagyon illik a biciklire. Mert először is pénteken hoztam haza, és Péntek a hűség mintaképe, aki olyan hű volt Robinsonhoz.”<sup>48</sup>

(...)

„Egy zsidógyereknek sem jár ezentúl bicikli, de még a kenyér se, mert azt is a katonák elől zabálják el a zsidók. Képzelheted, kis Naplóm, mit éreztem, amikor nekem ezt a szemembe mondták. Ilyesmit csak a rádióban hallottam, vagy a német újságban olvastam. Mégis más, ha olvasok valamit, vagy ha az arcomba mondják.”<sup>49</sup>

Ecséri Lilla naplója sok hasonló vonással rendelkezik, mint Heyman Éva írása. Ecséri (Kánicz) Lilla ugyanabban az időben, 1944 tavaszán vetette papírra gondolatait, de ő több száz kilométerre Nagyváradtól, Budapesten élt. Az ő naplója az „ostromnaplók” közé tartozik, ugyanis ő Évával ellentétben megmenekült a gettótól és a deportálástól, ennek ellenére az ő életét sem kímélték a tragédiák. Lilla pár évvel idősebb volt, mint Éva, tizenhat éves korában kezdte írni a naplóját, és pár hónap múlva édesanyja halála után (de már a felszabadítás idején) képtelen volt folytatni azt. Témái nagyon hasonlóak: szerelem, családi kapcsolatok, olvasmányélmények, és természetesen a szinte szóról szóra ugyanúgy hangoztatott élni akarás („Nem bírom elhinni, hogy most haljak meg, mikor még nem is éltem. [...] Nem hiszek benne, hogy meghalok. És nem félek a haláltól.”<sup>50</sup>)

Balázs Ágnes Heyman Éva és Ecséri Lilla a holokausztról szóló gyermekkori naplójának részleteiből állította össze *A piros bicikli* című dráma szövegét. A színdarabot a kétezres években számos alkalommal mutatták be Budapesten, például a Spinoza Színházban, majd a Bálint Házban, Komáromban a Komáromi Napok rendezvénysorozat részeként,<sup>51</sup> és ez az előadás képviselte Magyarországot az Európai Színházi Találkozón a lengyelországi Poznańban.<sup>52</sup>

A piros bicikli tehát szimbolikus jelentéssel bír a drámában, az elvesztett gyermekkort, a megfosztottság érzésének végsővé, visszafordíthatatlanná válását jelképezi. A kislányok életében a szabadság, a függetlenné válás, a saját tulajdon értékességének és az örömmek jelképe. Ennek elvesztése érzékelteti a gyermeki életben bekövetkezett fájdalom tudatosulását.

A *Mengele törpéi* előadás egy kevésbé ismert holokausztörténetet vitt színre: az auschwitzi haláltáborba kerülő máramarosi Ovics Eizik Simon

---

<sup>48</sup> Uo., 106.

<sup>49</sup> Uo., 107.

<sup>50</sup> Ecséri Lilla: *Napló, 1944. Egy tizenhat éves kislány naplójának eredeti szövege*, T-Twins Kiadó, Budapest, 1995, 18.

<sup>51</sup> *A piros bicikli*. Rövidhír, in Ujszo.com, 2007. április 30. <https://uj szo.com/kultura/a-piros-bicikli>

<sup>52</sup> *A piros bicikli Poznanban*. Rövidhír, in Szombat, Zsidó politikai és kulturális folyóirat, 2007. 10. 21., <https://www.szombat.org/archivum/a-piros-bicikli-poznanban-1373029042>

családi színházi társulatának történetét, akik azzal vívták ki a „halál angyalának” nevezett orvos érdeklődését, hogy mindannyian törpenövésűek voltak. Ez a tény is hozzájárulhatott ahhoz, hogy végül túléltek a borzalmakat, mert kísérleti alanyként nagyobb figyelmet kaptak, mint nem törpe testalkatú fogolytársaik. A darabot a Kaposvári Egyetem hallgatói adták elő 2018-ban, az Élet Menete Alapítvány Kézdy György-díjátadóján, a Hatszín Teátrumban (rendező: Réczei Tamás).<sup>53</sup> Hasonlóan *A piros bicikli* című darabhoz, a *Mengele törpéi* is visszaemlékezések szövegén alapul, Jehuda Koren és Eilat Negev „Lélekben óriások voltunk” (*A Liliputi Társulat különös története*) című dokumentumkötete szolgált a dráma alapszövegéül.<sup>54</sup>

A huszadik századi drámában nemcsak a holokauszt azon lenyomata figyelhető meg, amely a tanúk és áldozatok, valamint a túlélők tapasztalatain, emlékein, szenvedésein átszótt szövegekben jelentkezik, hanem figyelembe kell vennünk a szemtanúk és a másod- vagy harmadgenerációs túlélők traumáinak lenyomatait is. Bizonyos színpadi művek ezeket a tapasztalatokat igyekeznek színre vinni, szembenézni a múlttal, megfogalmazni az érzéseket és gondolatokat. Hadar Galron *Fütyty – Anyám Mengele titkárnője volt* című monodrámája azok közé a színpadi művek közé tartozik, amelyek a következő nemzedék holokauszttapasztalatát igyekeznek megfogalmazni és feldolgozni. A Maladype Színház *Crossroads / Keresztutak* című programsorozatának részeként (Az Isra-Drama Budapest 2022 elnevezésű budapesti Izraeli Színházi Fesztivál keretein belül) mutatták be a drámát 2022. március 19-én Budapesten, az Eötvös10 Kamaratermében.<sup>55</sup>

Holokauszt túlélők gyermekei gyakran számolnak be olyan tapasztalatról, hogy szüleik nem merték őket igazán szeretni, mert az átélt borzalmak, traumák megváltoztatták bennük az egészséges emberi kapcsolatok iránti viszonyulást, így például a harmonikus anya-gyermek kötődést. Az így nevelt gyermekekből büntudattal küzdő felnőttek, problémás kötődésű fiatalok lesznek, akiknek nemcsak saját, hanem szüleik történetét is értelmezniük kell, hogy saját identitásukat, gyökereiket megismerhessék. A monodráma vallomásossága lehetővé teszi, hogy a főszereplő nő, Tammy hangot adjon a saját fájdalmának, és megpróbálja számba venni a menekülési és gyógyulási lehetőségeket.

Összegzésképpen megállapíthatjuk, hogy a holokauszt a művészetekben, a képzőművészetben és az irodalomban intenzíven jelen van. Szavakkal nehezen kifejezhető, a színpadon nehezen megragadható, mégis számos

---

<sup>53</sup> Réczei Tamás: *Mengele törpéi*. Színpap, in Nemzeti Színház, <https://nemzetisinhaz.hu/eloadas/mengele-torpei/kapcsolodo-tartalmak>

<sup>54</sup> Jehuda Koren – Eilat Negev: *Lélekben óriások voltunk*, ford. Haynal Katalin, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006.

<sup>55</sup> *Keresztutak*. Színpap, in Maladype Színház, <https://www.maladype.hu/hu/programok/keresztutak>.

esetben megjelenítik a művészet eszközeivel, a traumafeldolgozás céljából. A drámák, színpadi művek, táncművészeti előadások alkotói elsősorban a metaforikus-allegorikus kifejezőmódot használják a holokauszt megjelenítésére, a vallomásos, narratív jelleg kerül előtérbe a színpadi művekben, amely hatékonyabb kapcsolódást tesz lehetővé az elviselhetetlen és elmondhatatlan téma, valamint a befogadó között.

*A vizsgálat* a megjelenése idején nagy vihart kavart a két Németországban. 1965 októberében és novemberében számos alkalommal mutatták be, illetve rádióműsorban is sugározták. A dráma egyik ismert rendezője Erwin Piscator volt, aki a nyugat-berlini Volksbühne színpadán rendezte Weiss darabját. Piscator a holokauszt művészi reprezentációjának legfontosabb alapelvét fogalmazta meg a darab kapcsán: „Ha a színpadon teljes valóságában megelevenedne a múlt, az annyira elviselhetetlen lenne, hogy a nézők elmenekülnének a színházból; éppen az a művészet feladata, hogy elviselhetővé tegye az elviselhetetlent, de úgy, hogy az elviselhető még sokkal megrázóbban hason, mint maga az elviselhetetlen”.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Peter Weiss: *A vizsgálat*, 249–250.