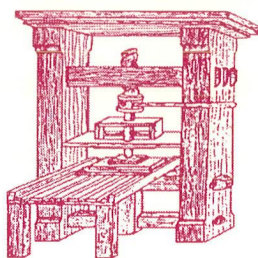


HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

A
MAGYAR TANSZÉK
FOLYÓIRATA

KERTÉSZ-KONFERENCIA



2.
2002

ETO: 809.451.1+894.511

YU ISSN 0350 2430

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

**A MAGYAR TANSZÉK FOLYÓIRATA
2002. XXXIV. évf. 2. sz. ÚJ FOLYAM VIII. évf. 2. sz.**

2002.

2.

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA
PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES

Az Újvidéki Egyetem
Bölcsész tudományi Kara
Magyar Tanszékének folyóirata

Megjelenik évente négy szám.

Kiadja a Magyar Tanszék
A Szerb Köztársaság Tudományügyi
és Technológiai Minisztériuma, valamint
az Illyés Közalapítvány támogatásával.



Felelős szerkesztő: Bányai János,
főszerkesztő: Gerold László,
szerkesztőbizottság: Bori Imre, Derék Pál (Bécs), Fazekas Tibor
(Hamburg), Jankovics József (Budapest), Tuomo Lahdema (Jyväskylä),
Láncz Irén, Papp György és Utasi Csaba.

ETO-besorolás: Csáky S. Piroska
Angol fordítás: McConnell-Duff Márta
Fedőlap: Léphaft Pál

Szerkesztőség: BTK., Magyar Tanszék
21000 Újvidék/Novi Sad, Stevana Musića 24.,
tel.: (021) 58-673, e-mail: hungar@unsff.ns.ac.yu
Műszaki előkészítés: Csernik Előd, tel.: 064/14 10 272
VERZAL Nyomda, Újvidék, tel.: (021) 390-945
Készült 2002-ben 200 példányban

TARTALOM

KERTÉSZ IMRE MUNKÁSSÁGA

UTASI Csaba: „A diadalok könyvének fekete lapja vagyok”.	
A tanúskodás igénye Kertész Imre műveiben	7
FARAGÓ Kornélia: Az idegenség alakzatai. <i>Sorstalanság</i>	15
ERDŐDY Edit (Budapest): A jövőendő emlékezet kamerája.	
A <i>Sorstalanság</i> mint forgatókönyv	23
SZIRÁK PÉTER (Debrecen): „Ha egyszer megtudhatnám, ki és mi vagyok...” Kertész Imre: <i>Gályanapló</i>	28
HARKAI VASS Éva: A fikció változatai és a determinált identitás Kertész Imre elbeszélő prózájában	43
POMOGÁTS Béla (Budapest): Az írói identitás és a történelem katasztrófája	52
ANGYALOSI Gergely (Budapest): A képtelen individuum regénye. Kertész Imre <i>Gályanaplója</i>	59
BENCE Erika: A beszéd individuális tere. Kertész Imre: <i>Gályanapló</i>	67
CSÁNYI Erzsébet: Negatív utópai Ivo Andrić és Kertész Imre kisregényeiben	72
HÓZSA Éva: Felöltött, száműzhető és fölösleges inkognitók	78
UTASI Csilla: Az én-tudat változatai Kertész Imre regényírásában és esszéiben	86
KAPPANYOS András (Budapest): Ami fordítható, és ami nem	94
GEROLD László: Iszabirkózás. Téma és műfaj Kertész Imre prózaírásában	101
RÁKAI Orsolya (Budapest): „Mintha tenger jönne...” Részvét, részvétel és kívülmaradás alakzatai a <i>Kaddisban</i>	110
BÁNYAI János: A kudarc, avagy a túlélés narratív formái. <i>A nyomkereső</i> és <i>A kudarc</i>	121

INTERJÚ

„A demokrácia kultúra”. (VICKÓ Árpád rádióinterjúja Kertész Imrével)	131
---	-----

SZEMLE

Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről (BÁNYAI János)	147
--	-----

SADRŽAJ

KNJIŽEVNI OPUS IMRE KERTESA

Čaba UTAŠI: „Crni sam list knjige trijumfa”. Želja za svedočenjem u delima Imre Kertesa	7
Kornelia FARAGO: Oblici i formacije stranaštva. <i>Bezsudbinstvo</i>	15
Edit ERDEDI (Budimpešta): Kamera budućeg sećanja. <i>Bezsudbinstvo</i> kao scenografija	23
Peter SIRAK (Debrecin): „Da jednom saznam ko sam i šta sam”. Imre Kertes: <i>Dnevnik galijasa</i>	28
Eva HARKAI VAŠ: Varijacije fikcije i determinisani identitet u pripovedačkoj prozi Imre Kertesa	43
Bela POMOGAČ (Budimpešta): Identitet pisca i katastrofa istorije	52
Gergelj ANĐALOŠI (Budimpešta): Roman nemogućeg individuma. Imre Kertes: <i>Dnevnik galijasa</i>	59
Erika BENCE: Individualni prostor govora. Imre Kertes: <i>Dnevnik galijasa</i>	67
Eržebet ČANJI: Negativna utopija u kratkim romanima Ive Andrića i Imre Kertesa	72
Eva HOŽA: Prihvaćeni, proterani i suvišni inkognito	78
Čila UTAŠI: Varijacije svesti o ja u romanima i esejima Imre Kertesa	86
Andraš KAPANJOŠ (Budimpešta): Ono što se može i ono što se ne može prevoditi	94
Laslo GEROLD: Tema i književna forma u prozi Imre Kertesa	101
Oršolja RAKAI (Budimpešta): „Kao da more nadolazi”. Figure saosećanja, učestvovanja i odsustva u romanu <i>Kadiš</i> <i>za nerođeno dete</i>	110
Janoš BANJAI: Narativne forme preživelih. <i>Tragač i Fijasko</i>	121

INTERVJU

„Demokratija je kultura”. Intervju Arpada VICKA sa Imre Kertesom	131
---	-----

PRIKAZI

Neophodnost interpretacije. Studije o Imre Kertesu (Janoš BANJAI)	147
--	-----

CONTENTS

THE LIFE WORK OF IMRE KERTÉSZ

UTASI, Csaba: "A diadalok könyvének fekete lapja vagyok" ("I am a dark page in the book of triumphs") Desire for testimony in Imre Kertész's works	7
FARAGÓ, Kornélia: Forms of Alienness <i>Fateless</i> (Imre Kertész: <i>Fateless</i>)	15
ERDŐDY, Edit: The Camera of Future Remembrance. <i>Fateless</i> as a Script	23
SZIRÁK, Péter: "If I could find out one day who and what I am..." (Imre Kertész: <i>Galley-diary</i>)	28
HARKAI VASS, Éva: Variations of the Fiction and the Determined Identity in the Narrative Prose of Imre Kertész	43
POMOGÁTS, Béla: Catastrophe of Literary Identity and History	52
ANGYALOSI, Gergely: The Novel of the Incapacitated Individual (Imre Kertész: <i>A Galley-diary</i>)	59
BENCE, Erika: Individual Sphere of Narration (Imre Kertész: <i>A Galley-diary</i>)	67
CSÁNYI, Erzsébet: Negative Utopia in the Short Novels by Ivo Andrić and Imre Kertész	72
HÓZSA, Éva: Assumed, Disposable, and Unnecessary Incognitos	78
UTASI, Csilla: Variants of Consciousness of the Ego in the Novels and Essays by Imre Kertész	86
KAPPANYOS András: What Can and What Cannot Be Translated	94
GEROLD, László: Mud-wrestling. Theme and literary form in Imre Kertész's prose works	101
RÁKAI Orsolya: „Mintha tenger jönne...” ('As if the seas were coming...') Figures of sympathy, participation and outsidership in the <i>Kaddish</i>	110
BÁNYAI, János: <i>Fiasco</i> or the narrative forms of survival (<i>The Pathfinder</i> and <i>Fiasco</i>)	121

INTERVIEW

"Democracy is culture" (Árpád VICKÓ's radio interview with Imre Kertész)	131
---	-----

REVIEWS

The Necessity For Interpretation. Studies on Imre Kertész (BÁNYAI, János)	147
--	-----

UTASI CSABA

„A DIADALOK KÖNYVÉNEK FEKETE LAPJA VAGYOK”

A tanúskodás igénye Kertész Imre műveiben

Néhány évvel ezelőtt Balassa Péter Kertész Imre helyét azok között a jelentős „régí írók” között jelölte ki, akik „jelet és jelentést, jelentő jelentést kívánnak létrehozni műveikben, még hozzá nem elméleti, teoretikus alapon, hanem saját szövegfilozófiát teremtve”. Azok között, akik a „mindig újnak kell lenni, lépést kell tartani a korszellemmel” kétes kánonját elutasítják, s olyan irodalmat hoznak létre, amely „etikumot is jelent, noha esztétikai autonómiájához nem fér kétség”¹. Hogy mennyire így van, arról Kertész Imre reflexiói is híven tanúskodnak. Már a hatvanas évek elején elhatárolódik attól a „funkcionális, alkalmazott, tüneti” művészettől, amely az „élet problémája helyett csupán az élet problémáit kívánja látni”, nyomasztóan követelő igénnyé téve meg a „módszer” kérdését.² Később azt nehezményezi, hogy az újpróza kiiktatja az embert a dolgok centrumából, s így a regény puszta szöveggé alakul át, „amelyből úgy vonják ki a szubjektumot, ahogyan a világ tárgyi és hatalmi struktúrái lebontották és pusztá impulzusokra redukálták a személyiséget”³. Ebbéli meggyőződését a kilencvenes években tovább radikalizálja. Megítélése szerint a regényírás új technikája azon a belátáson alapul, hogy „immár nem az író ragadja meg a világot (mint a megismerés tárgyát), hanem a világ ragadta meg az író (mint korlátlan önkénye tárgyát)”, ez a belátás azonban pusztító változásokat hoz az irodalomba, ebbe a mind nehezebben vegetáló művészeti ágazatba, olyannyira, hogy a süllyedés megállíthatatlannak látszik.⁴

Kertész Imre tehát nem tud, de nem is akar lemondani a világot megragadó szubjektum pozíciójáról, még ha közben tudja is, hogy így föloldhatatlan paradoxonokig jut el. Az emberi léthelyzetre összpontosító szubjektum

* Az Újvidéki Egyetem BTK Magyar Nyelv és Irodalom Tanszéke és a budapesti MTA Irodalomtudományi intézete munkatársainak 2002. nov.18-19-én Újvidéken tartott tanácskozásán elhangzott, illetve a tanácskozásra készült tanulmányok szerkesztett szövegei.

ugyanis kénytelen ráeszmélni, hogy még tapasztalatszerző intencióinak első számú tárgyát, önmagát sem ismerheti. Szeri-száma nincs Kertész Imre műveiben azoknak a helyeknek, ahol azt teszi szóvá, hogy a legriasztóbb ismeretlenségi tényezőt önmaga jelenti számára; hogy hatást gyakorol másokra, miközben azt sem tudja, kicsoda is tulajdonképpen. Idegenségérzetének lényegét talán a *Valaki másban* határozza meg legtalálóbban: „Már régóta nem keresem sem a hazámat, sem az identitásomat. Más vagyok, mint ők, más vagyok, mint más, más vagyok, mint én.”⁵ S ez az idegen, megismerhetetlen szubjektum azt érzékeli, hogy az alkotómunka folyamatában totális mássága tovább transzformálódik. A *Kaddis* narrátora pl. afölött tűnődik el, hogy az írás talán „azt törekszik látni, hogy mire törekedik az élet, és ezért, mert nem tehet mást, utánamondja az életnek az életet, ismételteti az életet, mintha ő, az írás is élet lenne, holott nem az, egészen alapvetően, össze nem mérhetően, sőt össze nem hasonlíthatóan nem az”⁶, mert, mint másutt maga Kertész Imre megállapítja, minden „magunk teremtette forma oly végtelesen különbözik tőlünk, hogy amit végül önmagunkból mégis magában foglal, az maga a csoda”⁷.

Régi igazságok ezek, de talán mégsem fölösleges hivatkozni rájuk, hiszen nem csupán azt bizonyítják, hogy a világ megragadását visszakívánó Kertész Imre távol áll a mimetikus ábrázolásmódtól, hanem egyúttal azt is, hogy még a történelmi tényekből legtöbbet fölmutató műveit sem érdemes az ún. valóság relációival megfeleltetni. Mindenekelőtt a *Sorstalanságra* gondolok természetesen, amelynek egyediségét, prózapoétikai megoldásain túl, szövegközi vonatkozásai is jól érzékeltetik.

Irodalmunkban az első értékesebb lágerprózáat *Hideg krematórium* címmel Debreczeni József publikálta 1950-ben. A könyv a Rákosi-diktatúra és a Tájékoztató Irodá-s hercehurca körülményei között természetesen nem jutott át Magyarországra, s akár néhány más, fontosnak látszó későbbi opus nem integrálódhatott a magyar irodalmi köztudatba. Erre, sajnos, akkor sem került sor, amikor negyed századdal később, épp Kertész Imre regénye közétételének évében, másodszor is megjelent. A mű kerete nagyjából megegyezik a *Sorstalanságéval*. A lineárisan előadott történet a topolyai internálótáborban kezdődik, majd Auschwitz érintésével munkatáborokba vezet, hogy aztán végül elérkezzen a szabadulás és hazatérés pillanata. Minthogy az átélt borzalmak időszakától alig néhány év választja el, Debreczeni József érthetően nem regényben gondolkodik, még ha művének az *Auschwitz regénye* alcímet adja is, hanem inkább a megéltek krónikáját veti papírra, meggyőzően érzékeltetve a maradéktalan elszemélytelenedés folyamatát, amelyben hóhér és áldozata csaknem azonos szintre süllyed. Bár a szöveg nem mellőzi a fizikai és lelki szenvedés, az éhség, a kegyetlenség, a halál képsorait, a krónika mégsem torzul az elszenvedett gyötrelmek naturalista

tablójává, hiszen, mint a kritika találóan megállapította, a könyvben az „egzaktság, az intellektuális fölény, a pontosság, a formaadás gondossága” jut előtérbe, illetve egyfajta tudatos letompítottság, visszafogottság, csaknem szenvtelenség, minek következtében Debreczeni stílusát akár „nulla fokú érzelmi stílusnak” is nevezhetnénk.⁸ Más szóval a *Hideg krematórium* „irodalom akar maradni, s az is marad, még ha a legfertőzöttebb életanyagból merít is”⁹. Ennek ellenére Debreczeni hangja helyenként mégis patetikussá színeződik, s ami talán ennél is zavaróbb, néhány sikeresen rögzített, nagy hatásfokú szituációt olyan ideológiai jellegű szerzői kommentár követ a műben, amely lefélékezi a befogadói képzelet munkáját. Nincs adatunk róla, hogy a *Sorstalanságért* folytatott hosszú küzdelem során Kertész Imre kezébe jutott-e a *Hideg krematórium*, de az azért biztosra vehető, hogy ha né tán olvasta volna, a Debreczeni-próza ilyesféle rövidzárlatai zavarólag hatottak volna rá.

Mint ahogy zavarólag hatott rá Semprun *A nagy utazás* című világhírű regénye is.¹⁰ Azt a módot, ahogy Semprun a buchenwaldi koncentrációs tábor felé utazás négy napját megörökíti, ahogy az elbeszélést az utazás előtti és utáni emlékekkel ismételten megtöri, sablonosnak, sztereotipnek találta, hiszen a regényben a tér- és időbeli síkváltás technikája nem annyira a megformálandó élményanyagból, hanem inkább a mások által már meghódított elbeszélői mód átvételéből következik – kissé az „irodalmi” irodalom, vagy Kertész Imre szavával: a „funkcionális, alkalmazott” irodalom felé távolítva a művet.

A *Sorstalanság* írása közben a legnagyobb gondot a borzalom megidézése jelentette. Kertész Imre ugyanis idejében rájött, hogy az üzemszerű tömegmészárlás eseményeit csak közép szinten lehet ábrázolni. Erre egyébként Heller Ágnes is föl hívja a figyelmet egyik esszéjében. Lessingre hivatkozva elmondja, hogy Homérosz tolmácsolásában Heléna olyan gyönyörű volt, hogy a költő ezt a szépséget nem tudta leírni, „meg sem kísérelte a lehetetlent, hanem elmondott egy történetet”. Nem tehetett mást, mert az abszolút szépség éppannyira leírhatatlan, mint az abszolút borzalom, következőképpen „minden vélt leírás csak árnyképe” lehet az eredetinek: „távolabb visz a megértéstől, ahelyett hogy közelebb vinne hozzá”¹¹. Ennek megfelelően Kertész Imre sohasem törekszik arra, hogy a borzalom állomásait „valóság hűen” írja le. Ellenkezőleg, mindvégig tartja magát az énelbeszélő nézőpontjához, szigorúan ügyelve arra, hogy a hatvanas évek Kertész Imréjének tudása ne nehezeden teherként a naiv főszereplőre. Valahányszor az embertelenség valamely kiélezetten abszurd helyzetéig jut a szöveg, a tizen négy éves Köves Gyurka egy-egy természetesen, bizonyára így van, ha meggondoljuk, nem is lehet másként közbevetésével lép túl a szituáción, vagy pedig egyszerűen eltekint annak minősítésétől; mint pl. abban az epi-

zódban is, ahol a halálvonat a magyar határra ér. A vagon ablaknyílásánál csendőr feje bukkan föl, pénz és egyéb értékek után érdeklődik, melyeket, bizonygatja, jó lenne átadni neki, hiszen a vagonba zsúfoltak végeredményben úgyszintén magyarok. A rabok egy kis víz fejében hajlandónak is mutatkoznak a kérelem teljesítésére, minthogy azonban nem tudnak megállapodni abban, hogy előbb a víz átvételére vagy a tárgyak átadására kerüljön sor, a csendőr végül „megneheztel”: „– Bűdös zsidók, még a legszentebb kérdésből is üzletet csináltok! (...) Akkor döglöjtek csak szomjan!” – Az énelbeszélő, ahelyett hogy kommentárt fűzne ehhez az asszociációk sokaságát indukáló csendőri gesztushoz, mindössze arról informálja az olvasót, hogy később ez, mármint a szomjan halás, a szomszéd kocsiban csakugyan meg is történt.

Kertész Imre azonban nemcsak a regény írásának időszakát meghatározó reflexióitól tartja távol a főszereplőt, hanem néhány olyan élményétől is, amelyben elhurcoltatása előtt részesült. Egy helyütt elmondja, hogy a levették foglalkozásain, sárga karszalaggal a karjukon, hazafias dalokat kellett énekelniük, aminek perverzítésát felnőttként természetesen pontosan érzékeli, bár azért gyerekfejjel is átérezte a helyzet fonákságát. Másutt azt meséli el, hogy a normandiai partraszállás napján újságot vett, s már az utcán, sárga csillaggal a kabátján, széles vigyorral olvasta a hírt, csaknem demonstratíven örvendezve az ellenség sikerén.¹² Ezek és a hozzájuk hasonló élmények nem épülhettek a regénybe, mert már a kezdet kezdetén a főszereplő ellenállását nyomatékosították volna, szinte kikényszerítve, hogy a későbbi eseményeket nyílt szembefordulással fogadja. A cél viszont nem ez volt, hanem az, hogy az énelbeszélő gyanútlanul szálljon alá a pokolra, s az átélt rettenet után is megőrizze ártatlanságát, „fájdalmas és hiábavaló” honvággyal gondolva vissza a táborokra, amely honvággy a maga fokozhatatlan képtelenségével közvetve nagyobb hatásfokkal érzékelteti a lágerélet lényegét, mint annak részletező leírásai.

S miközben a regény végén a főszereplő arra készül, hogy legközelebb majd a „koncentrációs táborok boldogságáról” beszél az őt faggató embe-
reknek, Kertész Imre rejtélyes, megismerhetetlen szubjektuma már rég tisztázta, hogy Auschwitz az „európai ember legnagyobb traumája a kereszt óta”¹³. Ez a trauma azonban, minden irracionálitása ellenére is, a történelem produktuma. Bár „jámbor és sanda próféták” szeretnék elhithetni, hogy a huszadik század történelme „egyszeri és megismételhetetlen félresiklás”, Kertész Imre ezzel a föltevessel nem tud mit kezdeni. Mert ha igaz volna, „akkor már rég el kellett volna következnie a nagy katarzisknak; akkor az ember, az autonóm és emancipált személyiség már réges-régen bejelentette volna igényét arra, hogy életét, sorsát és személyiségét a történelemtől visszavegye”¹⁴. Ugyanakkor Freudnak azzal a föltevésével sem tud egyetérteni,

amely szerint a németek antiszemitizmusát a pogány germánoknak a „kereszténység ellen való lappangó lázadása” motiválja, hiszen ez a germán lélek mélyrétegeire támaszkodó észrevétel „legföljebb távoli hárfakíséretként színezheti csupán a brutálisan harsogó indulót”¹⁵. Auschwitz részokokkal való magyarázása vagy egyszerűségének hangoztatása elfedi aényt, hogy történelmi ismereteink alapján a holocaustnak előbb-utóbb be kellett következnie, ha nem Németországban, akkor máshol, mint ezt a *Kaddis* narrátorának egy metaforikus reflexiója is nyomatékosítja: „Auschwitz réges-rég, ki tudja, talán már évszázadok óta ott függ a levegőben, akár a számtalan gyalázat szikrázó sugaraiban érlelődő sötét gyümölcs, várva, hogy mikor zuhanhat végre az emberek fejére”¹⁶.

Kertész Imre tehát feltételezi, hogy az európai ember, noha évszázadok óta a fejlődés ígésében él, valójában időtlen idők óta a romlás útján jár. Ez a meggyőződés érdekes módon Hamvas Bélára asszociáltat, aki a Kr. e. hatodik századra teszi az őskori rend végleges bomlásának kezdetét, ahonnan szükségszerűen jutottunk el permanens inzultust és tortúrát eredményező válságos napjainkig. Könnyű azonban Hamvas Béla dolga, hiszen az orfikus létben, a *status absolutus*ban olyan viszonyítási alapot talál, amelynek segítségével racionalizálhatja a pseudoegzisztens létezés jelenségeit. Kertész Imrének ilyen viszonyítási alapja nincs. Ha a múltba tekint vissza, a „sötét gyümölcs” érlelődését észleli, ha viszont nagy ritkán a jövőt fürkészi, az nyugtalanítja, hogy a borzalmak megismétlődhetnek, végképp lezárva minden perspektívát. Annál inkább, mert Auschwitz és a kommunista diktatúrák bukása után semmi sem történt, amit a botrányos huszadik század cáfolataként élhettünk volna meg. Úgy látszik, mintha Európa egy csömörös, szürke reggelen arra ébredt volna, hogy két lehetséges világ helyett egyetlen valóságos maradt meg neki: az „ökonómizmus, a kapitalizmus, a pragmatikus eszmeietlenség győzelmes, ám alternatíva nélküli világa”¹⁷. Egy olyan világ, ahol senki sem szabja meg azokat az eszményeket, amelyekért élni érdemes, ahol a „demokrácia oly képlékennyé vált, annyira ‘eldemokratizálódott’, hogy keretei között minden elfér”¹⁸.

Mindez azt az ismert tény emeli ki, hogy Kertész Imre Auschwitz-élménye korántsem maradt meg a személyes tapasztalatszerzés körén belül, hanem egyúttal az emberi sors, az emberi eshetőségek kutatása előtt is tért nyitott. A holocaust és a kommunista diktatúra évtizedei alatt elszenvedett sérelmek, amellettt hogy páratlanul elmélyítették megbélyegzettségének tudatát, az egyetemes emberi léthelyzet olyan alapvető kérdéseire irányították figyelmét, amelyek eleve kizárják az adott világgal való megbékélést, miként ezt úgyszintén a *Kaddis* narrátora érzékelteti: „már kora gyerekkoromban tisztán láttam, hogy képtelen vagyok rá, képtelen vagyok asszimilálódni a fennállóhoz, a létezőhöz, az *élethez*”¹⁹.

A maradéktalan kívülállás pozíciója ez, amely csaknem szükségszerűen transzcendens kérdéseket is indukál. A tapasztalatot mindennél többre becsülő Kertész Imre természetesen nem vallásos, azt azonban tudja, hogy a „megismerhetetlen, a kimondhatatlan igazság, a létezés igazsága” „eszközeinken túl fekszik”²⁰, illetve hogy az élet feltehetőleg „nem az a primér, *szervesen összefüggéstelen* jelenség-halmaz, aminek mutatkozik, hanem valamilyen háttere van”²¹. Innen indulva elsődlegesen nem az a fontos számára, hogy van-e Isten vagy nincs, inkább az, hogy mindenképpen úgy lehet csak élnünk, mintha volna.²² Mintha látna valaki bennünket, „nem a mi szemünkkel, hanem az életünk által”²³. Az ember minden gesztusa kifejezés, bizonygatja Kertész, szüksége van hát a kifejezést regisztráló másik pólusra is, s ezen a téren Isten a szélső határ. A megélt abszolút borzalom és rettenet a számontartás abszolút tekintetét igényli, hiszen a „teljes elveszettség sötétsége a Tekintet hiányánál, a számontartás hiányérzetével kezdődik”, amely végül is „Káin lelkiállapotát”-hoz vezet.²⁴ Jellemző azonban, hogy ez az igény csak feltételesen érvényesül Kertész Imre műveiben. A *Gályanapló*ban pl., a magyar nyelv és kultúra nem éppen biztató esélyein tűnődve leszögezi, hogy merő illúzió, amit művel, ám ennek ellenére mindig újra elkezdi egy mondatot, egy konstrukciót. E nehéz ellentmondást végül kérdéssel „oldja fel”: „Ki lát? Isten?”²⁵ Vagy gondoljunk *Az angol lobogóra*. Nem sokkal azután, hogy a világos kesztyűbe bújtatott kéz reménykeltőn kiintegtet a tovahaladó kocsi-ból, elhangzik a kérdés: „Ki lát általunk?”²⁶ Ezek a kérdések egyfelől az abszolút tekintet meglétét sejtetik, másfelől azonban, éppen mert kérdések, el is távolítják e tekintetet, annak a jeleként, hogy világkisebbségi kívülállását Kertész Imre a transzcendencia révén sem szüntetheti meg.²⁷

Ebben a helyzetben, amikor minden valós és transzcendens reláció elégtelennek bizonyul, az önmaga számára is rejtélyes, megismerhetetlen szubjektum akarva-akaratlanul az írásban látja fennmaradása értelmes reményét. Nemcsak azért természetesen, mert egyetlen identitásaként az írásbeli identitást tudja megnevezni²⁸, hanem mert túlélését is csak ez a tevékenységi forma szavatolhatja. Mindazon paradoxonok és ellentmondások ellenében, melyek az emberi létezés velejárói, az írásos tanúskodásban fedezi föl a labirintusból talán kivezető utat. Nem tarthatjuk hát véletlennek, hogy még az angol lobogó történetét elmondó narrátora is a tanúságtétel jelentőségét emeli ki. Ez a narrátor nem irodalmár, régóta nem is olvas, mert attól szorong, hogy az „irodalom oldószerébe áztatott megfogalmazások soha többé nem nyerik vissza sűrűségüket”, a tanúskodást azonban ennek ellenére fontosnak, sőt mellőzhetetlennek tartja: „Olyan megfogalmazásokra kellene törekedni – mondja –, amelyek totálisan magukban foglalják az élettapasztalatot (vagyis a katasztrófát); olyan megfogalmazásokra, amelyek meghalni segítenek, és mégis hagyományoznak valamit a túlélőkre is. Semmi kifogásom ellene, ha ilyen megfogalmazásokra az irodalom is képes: de minden-

kább úgy látom, hogy csupán a *tanúságtétel* képes rá, esetleg egy némán, a megfogalmazása nélkül leélt élet *mint megfogalmazás*.²⁹

A tanúskodás felfokozott igénye szubjektíve nagyon is érthető, más kérdés azonban, hogy objektíve hozzájárulhat-e ahhoz, hogy az emberi léthelyzet negatív tapasztalatai veszítsenek súlyukból. Negyedik „hazai levelét” Kertész Imre Jung-idézzel zárja, amelyben a neves pszichológus arra hívja föl a figyelmet, hogy csakis az „egyes ember magába szállása, az emberi lét lényegéhez, saját lényének, egyéni és szociális adottságainak alapjaihoz való visszatérése lehet a mai világban uralkodó vakság gyógyításának kezdete”³⁰. Egyik előadásában pedig arról szól, hogy a holocaust kultúrája a „Szentírásból és a görög tragédiából, az európai kultúra e két kútforrásából merítheti ihletét, hogy a jóvátehetetlen realitás megszüljön a jóvátételt – a szellemet, a katarzist”³¹. Elgondolkodtató sugallatok ezek, a modern tömegtársadalmakban azonban igen kevesen hallják meg őket. A többség, amely úgy rohan át életén, hogy sohasem találkozik önmagával, képtelen a magába szállásra, a katarzis szükségét pedig nemhogy nem érzi, azt sem tudja róla, mi fán terem. Épp ezért nem sejtí az azt sem, hogy rohanásával párhuzamban már javában érlelődik valamely ismeretlen, új „sötét gyümölcs”.

És akkor mi van? Akkor, mint erre a kérdésre Kertész Imre már felelt, igaz, más kontextusban: *akkor úgyis mindegy*.

Jegyzetek

¹ Balassa Péter: A hang és a látvány. Jelenkor 1995. 7-8. 664-665.

² Gályanapló. Bp., Holnap Kiadó, 1992. 10.

³ I. m. 54.

⁴ Valaki más. A változás krónikája. Bp., Magvető, 1997. 107.

⁵ I. m. 150.

⁶ Kaddis a meg nem született gyermekért. Bp., Magvető Kiadó, 1990. 75-76.

⁷ Gályanapló, i. m. 69.

⁸ Szei István: Kísérlet egy regény megközelítésére (a Hideg krematórium második kiadásának utószava). Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1975. 198-199.

⁹ Szei István: Az esztétikai és a politikai cselekvés dokumentumai. In: Történi történelem. Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1981. 184.

¹⁰ A haláltudat mint vitális erő című interjúban elmondja, hogy Semprun 1962-ben megjelent regénye „ellenpéldája volt annak”, amit írni szeretett volna, de „mert világszerte ünnepelték”, kissé mégis megzavarta. In: A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt. Monológok és dialógok. Bp., Magvető, 1998. 185.

¹¹ Heller Ágnes: A holocaust mint kultúra. In: Az idegen. Bp., Múlt és Jövő Lap- és Könyvkiadó, 1997. 94.

¹² Mindkét esetről a Haza, otthon, ország című előadásában számol be. In: A gondolatnyi csend..., i. m. 14. és 18.

¹³ Gályanapló, i. m. 27.

¹⁴ Hamburgi esszé. In: A gondolatnyi csend..., i. m. 41.

¹⁵ Táborok maradandósága. In: A gondolatnyi csend..., i. m. 69.

¹⁶ I. m. 62.

- ¹⁷ Otthon, haza, ország. In: A gondolatnyi csend..., i. m. 28.
- ¹⁸ Hamburgi esszé, i. m. 42.
- ¹⁹ Kaddis..., i. m. 192.
- ²⁰ Gályanapló, i. m. 56.
- ²¹ Valaki más, i. m. 132.
- ²² Gályanapló, i. m. 222.
- ²³ Valaki más, i. m. 97.
- ²⁴ Gályanapló, i. m. 73.
- ²⁵ I. m. 161.
- ²⁶ Holmi, 1991. 3. 270.
- ²⁷ Igaz, nem is akarja megszüntetni. A Valaki más tanúságaként a kommunista diktatúra bukása után, amikor kinyílik előtte a jelképes börtönajtó, s végre szabadon járhatja be Közép-Európa országait, mind gyakrabban észleli, hogy az odakinti tapasztalatok következtében totális kívülállása föllazul. „Nem lettem-e túl könnyed, sőt könnyű? Kívánok-e még írni?” – faggatja magát (68.), illetve arról panaszkodik, hogy a „víziók elhagyják” (155.), s „egzisztenciális szórakozottság” (121.) lesz úrrá rajta. Idevágó gondolatai közül azonban talán mégis a következő a legfontosabb: „Tudom, hogy megkísértenek majd a közhelyek, tán a mámor könnyelműsége is, amely oly könnyen megtéveszt a boldogságot illetően, és mint a tökesúlyát vesztett vitorlás, elsodródhatom az életemtől” (126.). Úgy gondolom azonban, hogy ezek a kísértések, tekintettel arra, hogy tudatosította őket, nem válnak valóra; még a legnagyobb kísértés, a Nobel-díj sem okozhat „elsodródást”.
- ²⁸ A Valaki másban írja: „Csak nem kívánjátok tőlem, hogy megfogalmazzam nemzeti, felekezeti és faji hovatartozásomat? Csak nem kívánjátok, hogy – *identitásom* legyen? Elárulom hát nektek: egyetlen identitásom van, az írásbeli identitás.” I. m. 75.
- ²⁹ Az angol lobogó, i. m. 259.
- ³⁰ „Hazai levelek”. In: A gondolatnyi csend..., i. m. 120-121.
- ³¹ Hosszú, sötét árnyék. In: A gondolatnyi csend..., i. m. 83.

“A DIADALOK KÖNYVÉNEK FEKETE LAPJA VAGYOK” (‘I AM A DARK PAGE IN THE BOOK OF TRIUMPHS’) DESIRE FOR TESTIMONY IN IMRE KERTÉSZ’S WORKS

The fundamental experience of Imre Kertész, who was dragged off to concentration camps, is that after the Cross, Auschwitz has been “the greatest trauma of European man”. As he cannot accept the fact that the holocaust was just a single, non-recurring misdeed, he is convinced that people in Europe, despite having lived as if spellbound by development have, in fact, been treading along the road of depravity. This is the reason why he cannot make peace with the world, all the more so, since transcendence does not offer him a way out. In this position of being a total outsider and stranger, he considers written testimony the only form of activity that can guarantee for him not only an identity but also a survival. This paper studies these issues by looking at Imre Kertész’s prose works, essays and interviews.

FARAGÓ KORNÉLIA

A IDEGENSÉG ALAKZATAI

A *Sorstalanság* számos szövegépítési jellegzetessége tűnik leírhatónak egy szempontrendszerrel, amely a regény beszédét *idegenség-beszéd*ként értő olvasás nyomán jön létre. Annál is inkább, minthogy a sokféle szinten és módon képződő idegenségalakzatok valami nem közvetlen, *idegenszerű*, a visszaemlékezéshez, az emlékezethez és a gondolkodáshoz¹ tartozó beszédforma keretén belül létesülnek. Gadamer egy, az elméleti beállítódást jellemző hege- li gondolatot idézve utalja a visszaemlékezést, az emlékezeti narratívát a köz- vetettségek, az idegenszerűségek körébe. Ebben a gondolatkörben, amely nem csak az idegenségteóriák vonatkozásában látszik lényegesnek, hanem a narratív emlékezetelméleteket illetően is, az idegenség már önmagában véve is bizonytalan státusú narratív pozícióját az emlékezeti beszédforma idegen- szerűsége erősíti meg idegenségében és teszi, ha lehetséges, még bizonytala- nabbá. Innen, egy ilyen jellegű meghatározottságból vonják ki az elbeszélést azok a szöveghelyek (a „ma” történései, a jelenidejűségek), amelyek minimá- lisra csökkentik az emlékidő és az emlékelbeszélés ideje közötti távolságot, vagy egyenesen kilépnek az emlékezeti szférából.

A számos perspektívát felnyitó idegenség többnyire úgy jelenik meg a regényben mint a hozzáférés formája ahhoz, ami hozzáférhető, illetve hoz- záférhetőnek tűnik vagy, mint a folytonos közelítés formája ahhoz, ami hoz- záférhetetlen és, mint ilyen szinte inherens módon tartalmazza elbeszélhe- tőségének kérdésszerű modalitását. Az idegenségtapasztalat normális, strukturális és radikális formái, a mindennapi idegenségeken túl, az egy bi- zonyos renden és a minden renden kívül eső waldenfelsi idegenségalakza- tok², együttesen kínálnak egy összetettebb olvasási lehetőséget. Nem marad- hat említés nélkül, hogy *A kudarc* is sokszor elhelyezi a tapasztalatot az ide- genség skáláján illetve jelentéskörében, anélkül azonban, hogy hasonlóan jól kidolgozott teret nyújtana az idegenségmozzanatok beszéd-szintű szer- veződésének. A regény egyik szöveghelyén, a „szerzői” olvasástapasztalat- ban én-idegenként megjelenő *Sorstalanság* is részese a motivikus hálónak: „Személyemet tárggyá változtatta, makacs titkomat általánossággá higgítot- ta, kimondhatatlan valómat jelekké párolta – átlátnált egy regénybe, ame-

lyet nem tudok elolvasni: idegen nekem, mint ahogyan elidegenítette tőlem azt a nyersanyagot is – a saját életem egy hasonlíthatatlanul fontos darabját, amelyből keletkezett.” (Századvég, Bp. 1994. 80) Ugyanez az „én” korábban, „idegen szemmel” (74) igyekszik – jöllehet eredménytelenül – saját szövegének olvasójává válni. Az esszéisztikus gondolkodásban „a kertészi nyelvjáték (transzcendentális) alapjaihoz tartozó” hanyatlás teszi megkerülhetetlenné „az *idegenség* alapszavát”³ A regények, az esszék és az előadások is kiemelten reflektálnak az idegen és az idegen ellentétét felkínáló dimenzió összefüggéseire, az ambivalencia (Z. Bauman szerint az ambivalencia a kilátástalan helyzetűek, a védtelenek szabadsága”) jelenségét felmutató együttes megnyilvánulásokra: az otthonos idegenségre, az otthonatlan idegenszerű meghittségére, az öröktől fogva ismert idegenségre, az ismerős idegenszerűsége, a sosem tapasztalt ismerősségére. Az *önmeghatározás szabadságában* az „idegenben otthonosan mozgok, otthon idegenül”, a *Valaki másban* a „más hazátlannak lenni itthon mint idegenben, ahol hazátlanságunkban otthonunkra találunk” gondolata, A *kudarcban* – „az otthonatlanság az az idegen-szerű, ám egyúttal mégis oly oldott, szinte meghitt érzése” ölt formát. A „*Haza, Otthon, Ország és a Budapest – egy felesleges valomás* egyaránt a saját kultúránkban való idegenségről beszél.”⁴ Ha működőképesnek találjuk az elképzelést, mely szerint „Kertész Imre úgy lép túl az idegenségen, mint Ausschwitz-cal általánossá vált léttapasztalaton, hogy megalkotja az idegenség mítoszt,⁵ a *Sorstalanságot* az idegenségmítosz egyik alapszövegeként is olvashatjuk.

A regényi fikció alakítottságában az idegenség kérdésszerű diskurzushoz különös sajátosságként tartoznak hozzá az alaptörökvések: érvényes interpretáció birtokába jutni, birtokolni valamiféle kódot, új értelmezési keretet kialakítani. A „személyes relevanciarendszer” (A. Schütz) újrendezésének nyelvisége keményen megküzd az idegenség satabilizálására, nem pedig megszüntethetőségére, feloldhatóságára létrehozott „táborlogikával”. Minden informatív irányultság, minden kódszerzési törekvés megjelenik valahogyan a nyelv dimenziójában, a nyelvi építettség, a poétikai megalkotottság szintjén. A regényegész logikáját szervező idegenség átfogó élményébe kódolt kérdésvilág radikálisan ismeretlen léttörténetekkel, teljességgel elgondolhatatlan várhatóságokkal szembesül. A *Sorstalanság* több szöveghelyén is a kérdésirányok inadekváttsága érzékelteti a helyzetidegenség mértékét. Az olvasás utóidejében, az olvasó „tudásszögéből” nézve ironikus hatást kelt, hogy nem is arra vonatkoznak a kérdések, ami a tényleges hermeneutikai problémát okozza. „Mit gondolnak – kérdezte aztán a többiek –, lehet-e mármost valami kellemetlensége az ügyből? S tekintetbe veszik-e majd, hogy az engedélyezett időpont átlépése nem az ő hibájából történt?” (64) A kérdező nem érzékeli a kontinuuális tapasztalat megtörését,

nem látja be a kérdésintenció és a várhatóság erős szétmozgását, diszkrupanciáját. Ez a sajátos kérdésképtelenség, a megfogalmazott kérdések teljes érvénytelensége, a radikális idegenség paradox természetére mutat: a kérdező olyan idegenséggel konfrontálódik, amelyre vonatkozóan még kérdései sem lehetnek, amely még kérdő formában sem megközelíthető. A kérdéselméleti gondolkodás szerint ugyanis a kérdésnek tartalmaznia kell a kérdéses vonatkozás előfeltevési minimumát és úgyszintén egy logikai minimumot is. A szóban forgó idegenségalakzat kizárja – és ez a legmélyebb jellemzője –, az érthetőség minimális előfeltevését is. Az a „végtelenül más” léthelyzet, amelyben az előbbi kérdéssor megfogalmazódik, nem tudja biztosítani azt a horizontot, amely lehetővé tenné, hogy a kérdésformájú nyelvi megnyilatkozás ne veszítse el a kapcsolatát azzal az értelemmel, amelynek voltaképpen felszínre kellene kerülnie. Így a jövőhiány kerül beszédmeghatározó szerepbe, a jövőperspektíva mint relevancia-mozzanat valójában meg sem jelenik a kérdés erőterében, illetve, ami ekként tűnik fel, kizárólag a beszélő álláspontja szerint az.

Egy másik, a kérdésesség tágabb kontextusában is értelmezhető kérdésben – „Hast du irgend etwas gemacht? – csináltam-e valamit, valami rosszszaságot netán, kérdezte, s mondtam neki: nem én, „nichts”, az égvilágon semmit. Akkor hát miért vagyok itt mégis? – érdeklődött ...” – az individuális bűnösség jelentéktelensége tűnik fel radikális idegenségként, illetve az oksági viszony eltörődése az individuális tett és a léttörténetek között. Ezért, hogy a kérdező egy ok-okozati összefüggésen alapuló, szokványos, mondhatnánk „klasszikus” narratíva felől közelít a történetekhez. Implicit módon az individuális bűnösséget érintő kérdés idegensége tűnik fel a tájékozatlanságot sugalló „kiváncsi lettem volna vétkükre” elbeszélői érdeklődésben is.

A radikális idegenség nyelvértelmezésében egy kifejezés, egy életkort jelölő szám, a szótól idegen egzisztenciális hatalomra tesz szert. Így a különőség jegyeit viseli egy domináns diskurzusban és gyakorlatban: a nyelven túllépő kérdésirányokat a nyelvhez köti, az életbenmaradás zálogaként jut szerephez. Ahhoz a nyelvfelfogáshoz hasonló ez is, amely az „átlépés lehetőségét” taglaló Schibboleth-értelmezésekben kerül felszínre: a kirekesztés és különbségtétel problémakörét veti fel, a jelszót, a kulcsszót ismerők és az azt nem ismerők vonatkozásában. A szó („zescájn”) bizonyos értelemben jelszó, mindenestre titkos és a kevésbé szerencsés többség előtt ismeretlen, amelyet csak ismételni kell. A nyelv útján megnyíló életlehetőség sorsdöntő jelleggel bővíti a szó természetrajzát. Birtoklásával a rámpa, a lehetőség behelyeződik a beszélőbe, egy pillanatra azt az illúziót keltve, hogy birtokolja a sorsát, és a fennálló kereteken belül befolyásolhatja a hatalmi döntést, a megkülönböztetés nagy játékában. Ismerete, funkciójának felismeré-

se (a tevőleges megértés Köves Gyuri „megfelelő” válaszában bukkan felszínre) és mint Moskovics esetéből kitűnik, még „hatékonyasága” is ki van téve a véletlennek – a véletlen-narratíva átírja az idegenség klasszikus értelmezését. A szó hatalomszerzése, a tudomásra nem jutás, a másként értés, a rosszul értés eshetőségének – a szokásosnál nagyságrendekkel nagyobb rizikója – a *radikális nyelvi történet idegenségét* írja be a nyelvi tapasztalatba. Egyébként a szó ereje még a „sikeresek” mi-azonosságának kialakulásában is érzékelhető, lehetővé teszi az emlékelbeszélő számára hogy „mi”-t mondjon.

A „megfelelő válasz”, mint létlehetőség, a válasz nyelviségének egzisztenciális értelem-bővülése egy másik szöveghelyen is megjelenik. A „zescájn” válaszként a hazugság nyelvi megformálása, mint ahogyan a hazugság jelenti a megmenekülést akkor is, amikor Köves a hasmenést illető kérdésre nemmel válaszol. Szeretném megjegyezni, hogy éppen e beszédelem, a hazugság életmentő beszédette alapján teremt összefüggést Slavoj Žižek⁶ a holocaust legújabb filmes (Radu Mihaileanu: *Életvonat*, Pierre Kassowitz: *Hazudós Jakab*, Roberto Benigni: *Az élet szép*) feldolgozásai között.

Az „én” sajátos kognitív képszerkezete változások sorának feldolgozásával alakul ki. Általános alaptapasztalat, hogy a dolgok változásmenete nem az elvárásokat és a szándékokat teljesíti, folyamatosan veszélyeztetve a saját világ és saját Én azonosságát és meghittségét. Ezek a változások „egyfajta mentális erőfeszítést követelnek meg a világ és az én meghittségének fenntartása vagy – a változás különösen nyugtalanító tapasztalata esetén – újraelsajátítása és meghitté tétele érdekében.”(Jörn Rüsen). A kertészi narratíva ezt a „külösen nyugtalanító változást”, az idegenség-beszéd *újrael-sajátító és meghittség-jelentéseket* kereső értelemképzéseként mutatja meg. A törekvés az idegenség feloldására, az ismerősség megélhetővé tételére a feltérképezés eljárás módját, egyféle katalógus-poétikát a „képek, hangok, események” folyamatos számbavételét, az érzékek antropológiáját, a látás hallás, tapintás vagy szaglás érzéseinek („láttam, hallottam, tapasztaltam”, „a sok élményre, tapasztalatra és benyomásra már fáradt voltam”), és adottságainak testiségét, a leírásban követhető (reflexív) tekintet megismerő aktivitását hozza magával, azaz egy kulcsfontosságú megformálásbeli jellemzőt, a tapasztalás, a közvetlen élményszerűség retorikáját.

A megismerés azonban nem mindig a közvetlenség állapotában kifejeződő szenzuális magatartás függvénye, az egész információs feltételrendszer, a szóban szerzett értesülések, a beszéd kérdező tevékenysége, a beszéltetés közvetített élményisége is meghatározó az idegenség-helyzet tapasztalattá érlelődésében. A beszédjelenségek némelyike a nyelvnek a másik másságában megmutatkozó idegenségét is felmutatja. Amikor a megértés nyelvi ka-

rakterére kerülnek a hangsúlyok, – mintegy jelezve, a történelemből az idegenség isteni kategóriája sem veszett ki – Isten nyelvének idegensége, s így az Istennel való kapcsolatteremtésből, a valamiféle „együttléteződésből” való teljes kirekesztettség is megfogalmazódik: „némileg az is zavart, hogy egy szót sem értettem abból, amit Istennek mondtunk, mivel Őhöz képest kell fohászzkodnunk, és viszont ezt a nyelvet nem ismerem...” Az, hogy az Istenhez szóló héber beszéd – „egy idegen nyelv értelmetlen zöreje”-nek élményét nyújtja, a fiú nyelvi otthontalanságát egy nyelven túli idegenséggé tágitja, kizárva a transzcendensre való vonatkozódás lehetőségeit.

Az újraelsajátító, meghittség-jelentéseket kereső magatartás, az adaptív értékrend kialakításának igénye helyezi a nyelvet, az átkódoló mechanizmusok működtetését az elfogadó megértés, az egyetértő hangzatú retorika érvénykörébe, tulajdonképpen az újraelsajátító nyelvi erőfeszítés tükrözi a változást. A beszéd a regény számos szöveghelyén pozitív szempontokkal, értéktartalmakkal és preferenciákkal ruházza fel a voltaképpen a negatív tartományába sorolható létmozzanatokat, és ebben aktív szerepet szán az összevető szemléletnek: „S alapjában, ha meggondoltam, voltam már utóvégre szűkebben is: így a csendőrségi lóistállóban... A vonatban ennél kényelmesebben ültem.” A pozitív értékszempontokat kereső, ironiát bújtató szemléletiség egyik erőteljes példájában az Auschwitzba való megérkezés épül be az adaptív gondolkodásba: „megértettem, a napféltől láttam. Szép és egészében érdekes volt: odahaza ilyenkor még aludni szoktam.”(97) Az oda-tartozás ténye és az oda nem tartozás érzése közötti feszültséget aknázza ki a mondat, amely a pozitív preferenciákból építkező beszédben éppen a zsidók vonatkozásában hangsúlyozza az idegenszerűség érzését: „Gyanúsaknak és egészükben idegenszerűeknek találtam őket.”(100) Az ismerősség jelentésköre az éhség érzésével, a tetvekkel való ismerettségkötésben, a tehervagon ismerőssé való nyilvánításában nyílik meg az ironikus olvasás előtt.

Minthogy a megnevezhető veszít az idegenségéből, a szóval jelölt kognitív értelemben már nem számít idegennek,⁷ aránylag erős az elbeszélő ilyen értelmű törekvése. Az egyes helyzetek idegenségének „redukálását”, a közvetlenül megelőző szituációk megnevezett (balszerencsés ember, főkaarcú ember, „Selyemfiú”, „Bördíszműves”) részeseinek ismerősként való újrafelismerése is segíti: „Sokszor láttam, s látásból már jól ismertem őket”(90), „a sok idegen arc kavargásában a főkaarcú emberre is ráismerhettem a téglagyárban.”(78) Az egyes figurák – mint például a balszerencsés ember – ismétlődő viselkedés- és beszédmegnyilvánulásai is az ismerősség képzetkörét erősítik. Egy alkalommal, a nyelvi ismerősséglélmény az idegenségek beszédrendjébe beleszóló otthonjel révén valósul meg: „s most először éltem némileg magam is át azt a gyakorta idézett tapasztalatot, hogy

mit is jelent az otthonias ízű magyar szó váratlan öröme az idegenben.”(117)

Talán már az eddigiekből is kitűnt, hogy a *Sorstalanság* az idegenséget komparatív magatartásként is megfogalmazza. Az összevetés nyelvhasználatában konstituálódó időpespektíva felnyílása olykor az otthoni múltat máskor csak a közvetlenül megelőzőt idézi fel. A komparatív szempontok homlokterébe kerülésével előálló megértési szituációk a koncentrációs tábor komparatív közegként illetve, a komparatív lehetetlenség (idő-jelentéseket hangsúlyozó) közegként is megmutatják. Az azonosságok és eltérések keresésének interpretatív eljárásából bontakozhatna ki az idegenséget oldó jelentés, ha a szöveg ki nem térne, el nem mozdulna az ismerőség kialakításának lehetősége elől. A tábor, emberanyagát tekintve, kezdetben reprezentatív világa az individuális különbségek fokozatos eltörlődésével, az individualitás automatizálásával kiöli a komparáció lehetőségét, mind kevesebb mód nyílik a komparatív olvasat esélyeit fenntartó szövegiség létesítésére, esetleges összehasonlító következtetések levonására. A komparatív lehetőségek felvetődése inkább valami egyneműséget sugall, a differencia megszűnését mondja ki bizonyos szinteken, „de hát itt sárga arca meg nagy égő szeme van mindenkinek”.(230)

Hogy az elbeszélő az „idegen” valóságkonstrukciókat, mások nyelvét, látókörét nem kívánja vagy nem tudja saját nyelveként, saját látóköréként felmutatni, a szerzett információk reflektált (értesültem, említették, megerősítették) és fenntartott elkülönítettsége mutatja, az idézőjelek is azt jelzik, nem integrálható a másik/mások beszédmódja „így annak *idegensége* megmarad. Az idézőjelek ennek megfelelően a nyelvi világok közötti átjárhatatlanság jelzői lesznek.”⁸⁸ Az interszonalitás érvénykörét az „amint hírlett” típusú kollektív tudás sokféle nyelvváltozata egészíti ki, ehhez kapcsolódik a hozzákövetkeztetés és a reflexív megfigyelés, az elsőrendű és másodrendű megfigyelés (a megismerő „én” önmegfigyelése) nyelvének kialakítása.

Akár a regény narratopoétikai önolvasásaként is tekinthetünk az ismeret-szerzés módjára vonatkozó szövegrészekre: „Mindez nem egyszerre, inkább apránként jutott értésemre, mindig újabb részletekkel kiegészülve, némelyeket vitatva, másokat helybenhagyva, s újabbakkal is megtoldva.”(140) A megismerés ugyan képtelen változtatni az idegenség strukturális meghatározottságán, a hiány és veszteség halvány érzésfajtái azonban az idegenség-diskurzus átmeneti gyengülését jelzik. Csakúgy, mint az esetnél átfogóbb látásmód, a hierarchizálás képességének kialakulása és a ha ... akkor típusú konstrukció a gondolkodás irányításában.

Összetettebb a kép, ha figyelembe vesszük, hogy amikor a környezeti idegenség esetleges átmeneti érvénytelenedéséhez a megfordítás struktúrájában kapcsolódik a saját testnek az idő múlásával egyre erősödő idegensé-

ge, az ismerősség fordul át idegenségbe,,: „Mindennap valami újabb dolog lepett meg, valami újabb hiba, újabb rútság, ezen az egyre furcsább, egyre idegenebb tárgyon, ami valaha jó barátom: a testem volt.”(209) Egyébként a mások testi hanyatlása, leépülése teszi szinte stabilizálhatatlanná az ismerősséget, minthogy újratermeli, újraírja a korábban redukált idegenségeket: az egyszer már ismerősként regisztrált, elváltozásai következtében, idővel ismét felismerhetetlenné válik, így megteremtődik újraérthetőségének sajátos diszkurzív szituáltsága. Egyébként az időbeli konstelláció a sorszámokban is megnyilvánul. Az ember a sorszámában olykor úgy érti meg az időt, mint a létet megsemmisítő horizontot.

Az újabb és újabb megértendők és megismerendők sorjázásával, az idegenség feloldhatatlanságára, az ismerősség megszilárdíthatatlanságára utaló szerkesztés jut kifejezésre. Az új és új idegenségeken iskolázott látás, az elért tudás, az elnyert kompetencia többszöri elértéktelenedése, a tapasztalat sajátos, létérdekű felhalmozása és újabbnál újabb elvesztése az idegenség végleges állapotában határozza meg a személyességet. Hasonló hangsúlyokkal van jelen a tapasztalat széleskörű érvényvesztésében, a kimozdítás, az utaztatás. David Albahari *Götz és Maier (Gec i Majer, 1998)* c. hasonló modalitású lágerregényében – mélyen ironikusnak, már-már abszurdnak mutatja, hogy az egész témakör jól megközelíthető a turizmus (utazás, transzport, szállító, szállítás, jármű, elhelyezés, élelmezés) alapszótárával.

Az „ott lenni” típusú diskurzus – a szöveg fejezetekre bontásával is érzékítetten élesen elválik az „eljutni oda” típusútól, már csak azért is mert ez utóbbinak a célképzet ad értelmet: „Másképp viszont a cél tudata, az a gondolat, hogy minden ha mégoly lassan, ha mégannyi fáradságos dőcögő tolatás, veszteglés közepette is megtett útszakasz, de végtére ehhez hoz közelebb, a gondokon meg nehézségeken is átsegített.” (96) A telelogikus („a célra vártam”) gondolkodás, a célkonstrukció létrehozása is a léthelyzet radikális idegenségét tanúsítja.

A *Sorstalanság* a goethei neveléskonceptió mindkét „alapvető médiumát” a színházi, vagyis a művészi élményt és az utazás vagy a vándorlás során szerzett személyes tapasztalatot is felidézi és szétírja. Az Reiserroman-formákat, egyáltalán a Bildungsreise fogalmát, az utaztató regény fejlődés-regényi értelmezésű individuum-felfogását az utazás kulturális emlékezeti dimenzióinak megsemmisítésével, illetve a kulturális utalások kijelölte tér drasztikus beszűkülésével, (példaként Goethe – „saját keze által elűtetett s azóta törzsökössé terebélyesedett, emléktáblával ellátott és mitőlünk, raboktól kerítéssel óvott” – fájának radikális idegenségével), a színház médiumát pedig egy inverz elgondolással, Köves Gyuri léthelyzetének színjáték-jellegével („mintha valami esztelen színjátéknak csöppentem volna váratlanul a közepébe, melyben nem egész pontosan ismerem a szerepemet”, 73) s benne saját szerepszerű idegenségével.

Egy lezárhatatlan sor végére tételezett elsajátíthatóság az idegenség jegyében formálja lezárhatatlanná az esztétika játékát: a regény zárlatába feloldásának hiánya íródik be. Az idegenség a láger kereteiből kilépve újra megjelenik a külső érvényesség értelemkörébe tágítva, így a haláltábor radikális idegensége a „közteesség beszédeként” nyer értelmezést: mire Köves hazaér, az otthon (a korábbiaktól eltérő) idegenségei várják, jelezve az idegenség feloldásának folyamata lezárhatatlan, csupán alakzatai változnak.

Jegyzetek

- ¹ Hans-Georg Gadamer: Igazság és módszer. Bp., 1984. 33.
- ² Waldenfels, Berndhard: Topographie des Fremden. Frankfurt am Main. 1997.149.
- ³ Mekis Péter: Hadd mondjam így. Szép Literatúrai Ajándék 1997/1–2. 176.
- ⁴ Vári György: Esztétikum, Auschwitz, történetfilozófia. In: Értelmezések az elmúlt századból. Pécs. 2002. 172.
- ⁵ I.m. 173.
- ⁶ Slavoj Žižek: Manje ljubavi – više mržnje! Beograd. 2001. 92–93.
- ⁷ Michael Uzarewicz: Paradoksi stranosti – neka razmatranja o svom, drugom i stranom. Theoria 1996/39
- ⁸ Kálai Sándor: Adott helyzetek és újabb adottságok. In: Szirák Péter szerk. Vándor szövevény. Debrecen. 2001. 123-124.

FORMS OF ALIENNESS

It seems to be possible to describe several features of text building by using a system of viewpoints created when the narration of the novel is understood in the sense of reading a narration of alienness. It is the more so, as the formations of alienness created in various ways and on various levels are created within the frames of a narrative “that is not directly alien, that belongs to recollection and memory”. The narrative position of alienness, which in itself has a rather debatable status, is reinforced in its alienness by the narrative form of recollection, and makes it, if that is possible, even more precarious, too.

ERDŐDY EDIT

A JÖVENDŐ EMLÉKEZET KAMERÁJA

A Sorstalanság mint forgatókönyv

Kertész azon prózaírók közül való, akik számára minden életmozzanat tematizálódik: elsősorban saját személyük, és az írás, mint lelki folyamat, egzisztenciális állapot és szellemi munka. Következésképpen életművének egyes darabjai szorosan összetartoznak, egymásból és egymásra építkeznek. A forgatókönyv előzménye természetesen a hasonló című kisregény, de mégsem annak a filmforgatókönyv műfaji követelményeinek megfelelő átirata, hanem attól függetlenné vált új mű, mely önálló esztétikai minőséget képvisel. Nem egy másik műfajnak alárendelt, eszköz-funkciót betöltő szövegként, hanem nyelvi megalkotottságában, struktúrájában új, eredeti műként olvasható, mely egyrészt visszautal az eredeti, az *ös-szövegre*, másrészt egy még nem létező, leendő film vízióját is tartalmazza. A forgatókönyv két műfaj határán, az epikus elbeszélés és az alapvetően dramatikus jellegű filmszcenárium műfaji lehetőségeit egyaránt kihasználva teremti meg a maga saját törvényeit.

A *Sorstalanság*gal való kapcsolat nem egyszerűen az események, a szereplők részbeni azonosságában áll, nem csupán formális, hanem maga is részévé válik az írói látásmód és a témához való viszony kifejezésének.

A forgatókönyv mintegy visszaemlékezik a regényre, pontosabban annak elbeszélőjére azáltal, hogy annak magánbeszédét idézőjeles szövegként építi be a szöveg leíró, illetve párbeszédes részei közé, mint a kép, az eseménysor fölé mondott, attól távolságot tartó *hangot*. Ez a hang, a Fiú hangja, nemcsak kommentálja és értelmezi a képi narrációt, hanem egy tágabb időfolyamatba is helyezi azt, a filmbeli jelen dimenziójához a múlt és a jövő epikus távlatait társítva.

A forgatókönyv, mint elbeszélés, nem a képek közvetítette eseményeket és dolgokat fogalmazza meg, hanem a képek, a látványok érzéki benyomásának, magának a látásnak a folyamatát beszéli el. Nem csupán a látványoknak és mozgásoknak a leendő film szempontjából lényeges, személytelenül objektív rögzítését végzi el. Nem a kamera lát, hanem mi látunk a kamera szemével: az elbeszélő többes szám harmadik személyt használ. Ez

a többes szám harmadik személy, úgy tűnik, magába foglalja az elbeszélőn kívül az olvasót is, aki mint potenciális néző kell hogy olvassa és egyúttal lássa, illetve érzékelje a szöveget, mely a potenciális filmet idézi fel. A kamera mint közvetítő eszköz szerepel az elbeszélésben: a szerző mindig jelzi, kinek a szemével lát, kinek a nézőpontjából közvetíti a látványt. A nyelvi megformáltság, a stilizáció, a metaforák és hasonlatok gyakori használata is eredményezi, hogy a szöveg egy szubjektív percepciós folyamatba vezet be a nézőt.

Az egyik szereplőt, Lajos bácsit például így látja a kamera a Fiú szemzőgéből: „van benne valami édeskés, valami fenyegető, s valami ellenállhatatlan.” Vagy: „A Fiú szemében e percben szinte mesebeli alakokként hatnak.” A következő példák a leíró, a látványt rögzítő szöveg stilizáltságát, metaforikus szintre való emelését érzékeltetik: „Ezúttal érzékeljük a nyomort, a fülledt bűzt és az emberek kimerültségét. Mint egyetlen, panaszos nyögés, olyan a kép. Vagy: „Micsoda este! Permetez az őszi eső, a szájakból kicsapó pára egy pillanatig megáll a levegőben.”

A forgatókönyv mindeközben megtartja egy forgatókönyv lényegi, pragmatikus elemeit, eleget tesz a műfaj alapvető követelményeinek.

Az eseménysort a helyszínek és az idő által meghatározott képekre, jelenetekre tagolja. Meghatározza a kamera mozgását, pontos és konkrét leírást ad a látványokról és mozgásokról. Távolságot tart, nemcsak a Hang által felidézett regény elbeszélőjétől, hanem a felidézett eseménysortól is: a szubjektivitás a szereplőké, és nem az elbeszélőé. A történet időben mintegy eltávolodott, messzebre került az elbeszélőtől, noha elbeszélhetőségének és ábrázolásának lehetetlenségére a forgatókönyvben is felhívja a figyelmet, a második rész elején bocsátott „szerzői megjegyzés”-ben: „A Holocaust, a náci koncentrációs táborok képi, érzékletes, úgymond „reális” ábrázolása egy hallgatólag konszenzuson nyugvó tilalomba ütközik. Hatmillió ember üzemszerű kiirtását lehetetlenség elképzelni, és nem szabad elképzelhetővé tenni. Kínjaik leírhatatlanok és ábrázolhatatlanok. (...) Ha mi most mégis megszegjük a tilalmat, ezt kizárólag a tanuvallomás hitelességével igazolhatjuk. Ki kell jelentenünk, hogy nem a *Holocaust* ábrázolására törekszünk, hanem egy lélek útját követjük, s ez az út óhatatlanul átvezet a koncentrációs univerzumon. Ha a hitelesség illúzióját fel is kell adnunk – mert hiszen hitelesnek lenni lehetetlen – legalábbis hűségre, szűkszavúságra és a dísztelenségnek arra a komor pompájára fogunk törekedni, amely, reményeink szerint, méltó lehet milliók gyászához.” Az író valóban rendkívül puritán és visszafogott módon, minden erősebb effektustól tartózkodva komponálta képekbe azt, ami – véleménye szerint – „leírhatatlan és ábrázolhatatlan”. Kamerája mintegy elfordul a szenvedés és a kínok közvetlen látványától. Arra kényszeríti az olvasót, hogy a „lélek útjára” figyeljen, arra belső változásra, ér-

lelődésre koncentráljon, amelynek során a Fiú kamaszgyerekből felnőtté válik, elveszíti naív ártatlanságát, az emberekbe és a társadalomba vetett bizalmát és hitét. A forгатókönyv tagoltsága, az egyes jelenetek címmel is megerősített stáció-szerű különállása aláhúzza, megerősíti ennek az útnak a szenvedéstörténetre asszociáló vonásait.

Világos, áttekinthető szerkezetű a „lélek útja”: a háborús, de még viszonylag szabályozott civil élet rendjéből és viszonylagos biztonságából a Fiú egy véletlen során egy Auschwitzba induló transzportba kerül. Az első rész a Fiú törvényen kívülivé válásának a története. Annak a megtanulása, megtapasztalása, hogy vele bármikor, bármi megtörténhet, hogy még azok a törvények sem érvényesek, amelyeket a zsidók számára hoztak. A második rész alcíme: Jelenetek a náci koncentrációs táborokból. A főhőst Auschwitz után Buchenwaldba, majd a zeitz-i lágerba viszik. Dolgozik, túléli az éhezést és a betegségeket, túléli saját halálát is: Zeitz-ben politikai foglyok mentik meg. A láger felszabadulása után a hazatérést választja. A harmadik rész: a hazatérés, a visszafelé vezető út története, mely a törvényen kívüliségből ismét a civilizáció megszokott rendjébe, a háborúból föleszmélő Budapestre vezet, amely mégsem lehet már soha ugyanaz, mint annakelőtte volt. Mint ahogyan a Fiú sem az, aki elindult. A nevelődési folyamat, az út tapasztalásai egyfajta beavatásként is értelmezhetők, mely őt, és társait megkülönböztetik azoktól, akik nem járták végig ezt az utat. Ezért nem találhat közös nyelvet sem az itthonmaradottakkal., akiknek nincs megfelelő szavuk az út és a lágerélet stációira.

Az eseménysor nem elsősorban eredetiségével és fordulatosságával, hanem a megközelítés újszerűségével hat az olvasóra. A feszültséget nem annyira maguk az események, mint az azokról való gondolkodás szellemi, intellektuális izgalma kelti: azok a morális és filozófiai konzekvenciák, melyeket első megközelítésben a Fiú fogalmaz meg útja során, tapasztalatait kommentálva. Az általa megélt tapasztalatokból leszűrt tanulságok készítik arra az olvasót, - hogy a közgondolkodás sablonjait és a Holocaust-ábrázolások sztereotípiáit szembesítse a Fiú tapasztalataival. (Ezt az összevetést már maga a szöveg is többhelyütt elvégzi.) A *Sortalanság* – és itt nemcsak a forгатókönyvről, hanem a regényről is beszélünk – legnagyobb erejű, a címmel is nyomatékosított állítása, hogy „zsidó sors”, melyről a Fiú rokonai, ismerősei beszélnek, nem létezik. A zsidóüldözést és a lágert a főhős nem úgy éli meg, mint egy embercsoport eleve elrendelt, megmászhatatlan, közös végzetét, melyet szükségképpen el kell fogadni. A Fiú útjának stációi nem a közös sors elkerülhetetlen végzetszerűségét, hanem hangsúlyozottan az egyén, az individuum véletlenek és választások megszabta lehetőségeit, végső soron és *ad absurdum* tehát a mégoly szűkre szabott szabadságát példázzák.

„Akkor is szabadok voltunk – tiltakozik a Fiú. – És mindig volt idő. A vámházban egy teljes napot töltöttük. Auschwitzban legalább fél órát vártunk, amíg az orvos elé értünk. Mindig történhetett volna más is, mint ami történt, (...)”.

A Fiú útja során feltűnő szereplők is a morális választások és döntések szerint differenciálódnak. Az olvasó a Fiú szemével, előítéletektől mentesen és elfogulatlanul látja az útját keresztező, sorsába valamilyen módon beavatkozó személyeket. Az út során feltűnő figurák egy-egy jellegzetes magatartást, viszonyulási lehetőséget példáznak, de minden esetben szuverén egyénként, s nem mint egy embermасса arctalan tagja mutatkoznak meg. Így választási lehetőségük és morális felelősségük van: a Fiút és társait le tartóztató, közönyös, de inkább jóindulatú magyar rendőrnek éppúgy, mint a védelmükben fellépő, szolidáris munkavezetőnek; a cinikus és korrupt magyar csendőrnek, aki a határon ki akarja fosztani a vagonban lévőket, és a dolgukat gépies szakszerűséggel végző gyilkosoknak.

A Fiú számára – következésképpen az olvasónak is – még meglepőbb a bennlévők, a lágerlakók csoportjának differenciáltsága. A végletesen kiszolgáltatottak mellett megjelennek a kivételezett helyzetben lévő „előkelőségek”, köztük olyanok, akik szabadon kegyetlenkednek fogolytársaikkal. Megjelennek a „finnek”, az ortodox zsidók, akik a Fiút és társait nem is tekintik „igazi” zsidónak, s így nyugodt szívvel kihasználják őket, amennyire szűkre szabott lehetőségeik engedik. A legmarkánsabb figura a Nefelejcs utca flaszterjáról álmódó és magát négy évi munkaszolgálat után is magyarnak valló Citrom Bandi, aki mintegy lélekvezetőként kíséri és segíti a főhőst a bonyolult és buktatókkal teli láger-univerzumban. Akárcsak a kívülállók, ezek a figurák is morális választásokat testesítenek meg, és választásaik különböző magatartásformákként összegződnek.

A Fiú hazatérte után fogalmazza meg talán legfontosabb felismerését: „A láger nem pokol”. Önálló mikrokozmosz, de része az emberi világnak, nem iktatható ki az emberi civilizáció történetéből, mely Auschwitz után nem is gondolható el nélküle. A megsemmisítő tábor nem démonok irracionális műve, hanem emberi, racionális gondolkodás terméke „Kitalálták” – monologizál a Fiú Auschwitzba érkezésük után. „Összeültek, és kitalálták. Komoly, felnőtt emberek. Amilyeneket a filmhíradókban látni: urak, tekintélyes öltözékben, szivarral, rendjelekkel. Parancsnokok. Igen: egyikük ki-gondolja a gázt...Egy másik mindjárt a zuhanyokat...ahonnan nem víz folyik...Egy harmadik a szappant, egy negyedik megint a virágokat teszi hozzá.”

Kétségessé válik tehát az olvasó számára az a megnyugtatóbb filozófia, amely a Holocautot mintegy kívül helyezi az emberi társadalmon, létrehozóit és működtetőit ördögi lényeknek tekintve. A lágértársadalom, a Fiú sze-

mével, a „külső” világ leképezése: társadalmi hierarchiájával, sajátos belső ritmusával, saját szokásaival és törvényeivel. Nem felejthető és nem törölhető ki az emberi emlékezetből – ahogyan a Fiú sem akarja elfelejteni a lágerben töltött időszakot, hiszen „az is az ő élete”.

Végletes paradoxonként még a koncentrációs táborban megélhető boldogságról is beszél: „Hisz még ott, a kémények mellett is volt a kínok szünetében valami, ami a boldogsághoz hasonlított. Mindenki csak a borzalmakról kérdez...Holott erről, a koncentrációs táborok boldogságáról kéne beszélnem nekik legközelebb, ha kérdik”. A boldogságnak ezt az iszonyú formáját érzékíti meg a „jövőndő emlékezet kameraállása.” Azt a bizonyos jellegzetes órát, amikor a táborbeli élet a leginkább emlékeztet a hajdani kinti életre. A forgatókönyv itt a film jelenidejűségébe a jövő szubjektív képzetét vetíti, egyszerre láttatva a múlt, a jelen és a jövő dimenzióit, a képet, és a rá való emlékezés képét. Az olvasóban, a leendő nézőben önkéntelenül is felmerül a kérdés, vajon képes lesz-e erre a leendő film kamerája.

THE CAMERA OF FUTURE REMEMBRANCE

Fateless as a Script

The author makes an attempt at describing the characteristic formal features of the script *Fateless*. In her view, the writer creates his visual world by using the methods of the epic narrative poems, when he puts into words not the events and things depicted by the pictures but records the process of seeing itself. The series of events present an original holocaust-conception by setting the the individual' moral responsibility and his options of choice against the collective Jewish fate.

SZIRÁK PÉTER

„HA EGYSZER MEGTUDHATNÁM, KI ÉS MI VAGYOK...”Kertész Imre: *Gályanapló*.

A korábban jobbára regényekkel és elbeszélésekkel jelentkező Kertész Imrének 1992-ben *Gályanapló* címmel az eddigiektől eltérő műfajú kötete jelent meg! A könyv többnyire dátumokkal is ellátott naplóföljegyzéseket tartalmaz, az első bejegyzés 1961-ből, az utolsó 1991 augusztusából származik. A naplószerűség mint írástechnika – láthattuk – az életmű korábbi korszakában sem volt ismeretlen: Kertész a kompozíció meghatározó elemévé tette a *Sorstalanságban*, de a naplóföljegyzések, írástörödékek újraolvasása, mint a saját élettörténet szükségképpen „kivüliségének”, külsődleghessé, közvetítetté válásának és időbeli változékonyságának bizonyítéka, fontos szerepet játszik *A kudarcban* és a *Kaddisban* is. A *Gályanapló* életrajzi és műhelyvallomásokot gyűjt egybe, s e két szövegcsoporthoz között mélyértelmű összefüggést teremt. A naplóíró mindennapi életformájáról keveset árul el – leginkább csak ritka utazásai alkalmával –, a feljegyzések témája túlnyomórészt gondolatvilágának alakulástörténete, melyet általában olvasmányélményeihez fűzött reflexiói-réven mutat be. Az első személyben beszélő naplóíró identitása egy önmegértési folyamat eseménysorában rajzolódik ki, ennek az „öndokumentálásnak” az alapvető mechanizmusa azonban nem a szubjektív tanúságtétel, s nem is a világ „közvetlen” tapasztalatiságán alapszik, hanem *textuális* feltételezettségű. Kertész „naplóregényében” a (saját) létezés megértésének kísérletei lényegében szöveginterpretációs eseményként kerülnek színre. Az Én mások mellett Pascal, Schopenhauer, Nietzsche, Kafka, Camus és Adorno szövegeinek, valamint saját egykori naplóföljegyzéseinek olvasása közben, az azokhoz való viszonyulás keretei között válik képessé saját maga azonosságának elgondolására.

A *Gályanapló* naplószerűsége mindenekelőtt a formális rend, a kronológiai sorrend szervezőelvében és a gondolatmenetek, időtávlatok állandó megszakítottságában érhető tetten. A megszakítottságot persze egy elvontabb szinten amúgy érvényesülő folytonosság viszonylagosítja: a beszédforma stiláris-diskurzív alakításán és az identitásképzés ismétlődő jegyein

mindez felfedezhető. A töréseken át is kiépülő folytonosságot erősíti a kötet regényszerű alakításmódja: a cím és a mottók sugallatán túl a fejezetekre bontás, a fejezetcímek adásának nyilvánvalóan utólagos műveletéig. A cím és a fejezetcímek „egybehangzása” a szöveg jelentésvonatkozásainak integritását támogatja – „Gályanapló”, „Kihajózik (nyílt vizekre)”, „Bolyong (szirtek és zátonyok között)”, „Elengedi (a kormányt) Behúzza (az evezőket) Boldog” –, miközben a harminc esztendő történéseinek egy virtuális utazás természetét kölcsönzi. A „gályapadhoz kötöttség” a munkaként, sorsszerű föladatként felfogott gondolkodás szolgálatát sugallja, a „bolyongás” pedig e folyamat esetlegességeit és tervezhetetlenségét. Az utolsó fejezet címe sem valamifajta célhoz érés képzetét sugallja, inkább arra lehet gondolni, hogy a képzeletbeli utazó a „nyílt vizen” engedi el a kormányt és húzza be az evezőket, azaz egy megtalált belső bizonyossághoz képest a „kívülségben” való sodródás, a keresés veszít jelentőségéből².

A *Gályanapló* 1961 és 1991 közötti feljegyzéseket tartalmaz, melyek terjedelme és műfaji vonatkozása váltakozik, hangneme azonban kevésbé. A feljegyzések nem jelentéktelen része bölcselők és irodalmárok műveiből vett idézetek, amelyekhez a naplóíró hosszabb-rövidebb kommentárjai, reflexiói kapcsolódnak. Ez utóbbiak lehetnek egy-másfél oldalas esszétöredékek éppúgy, mint aforisztikus megállapítások. Kertész igen sokszor él a saját műveinek (pl. a *Sorstalanság*, vagy *A kudarc*) keletkezését és hatását kommentáló műhelyvallomásokkal is, noha ezek összességében lényegesen kevesebb helyet foglalnak el, mint a nagy elődök szövegeinek idézései, és az azokkal folytatott kvázi-dialógusok. Kertész „olvasónaplójának” beszélője nem egyszer nem is annyira a „klasszikusokhoz” való viszony dokumentálását tartja elsődlegesnek, mint inkább azok *viszszhangjaként* funkcionál³. Ezt azonban akár az „eredetiség” korlátozottságaként, a saját (viszonylagos, mert valamilyen viszonyban konstruálódó) azonossághoz való hozzáférés textuális (mediális) feltételezettségeként is értelmezhetjük.

A *Gályanapló* följegyzéseit olvasva szembetűnő, hogy a naplóíró menyire kerüli a napi politikai események rögzítését és értelmezését. Kertész könyvében az Európát kettészelő politikai szakadéknak, a térségi életformának, a geopolitikai tényezőknek, a helyi uralmi viszonyoknak, a szabadságtól való regionális megfosztottságnak lényegében nincs *speciális* jelentősége. A naplóíró egyfajta egzisztenciális időben él, a létezésnek elsősorban a metafizikai vonatkozásai kerülnek látószögébe, s érzékelhetően nem is tesz éles különbséget a korabeli Nyugat- és Kelet-Európa között. Jóllehet az aktuálpolitika kérdéseit háttérbe szorítja, sorsának alakulását mégis részben (egy általános érvényű) politikai és másrészt egy kulturális kontextusban értelmezi. Általában egyetlen, minden régiót meghatározó társadalmi rendről, a mindenütt tért hódító *totalitarizmusról*⁴ beszél, mint egy olyan formáció-

ról, amely a szabadság felszámolása révén lényegében megszüntette a személyiséget:

A totalitarizmusban minden a végzet és a sors jegyében zajlik. Ezek az elnevezések hivatottak leplezni a semmit, a teljes Semmit, amely mindazonáltal hullahegyeket, pusztulást és gyalázatot termel. (...) ezért lett minden-nél fontosabb az államtotalitarizmus tapasztalata az európai – tehát egy bizonyos etikai kultúrán és hagyományon úgyszólván traumatikusan átesett – létforma és személyiségtípus szempontjából; mert teljesen megdöntötte a személyiségnek nemcsak a mítoszát, de már-már fogalmát is.⁵

A világrend e negatív nivellálódásának tapasztalata részben Auschwitz-cal hozható összefüggésbe. Auschwitz számos más gondolkodóhoz hasonlóan Kertész számára is az „új időszámítás”, egy új világekorszak kezdete, valami, ami eltörli a személyiség és a közösségek egyedi történelmének jelentőségét – egy univerzálisan eligazító negatív tapasztalat tehát, amelyhez minden más is viszonyul:

Bármin gondolkodom, mindig Auschwitzon gondolkodom. Ha látszólag egészen másról beszélek, akkor is Auschwitzról beszélek. Auschwitz szellemének médiuma vagyok. Auschwitz beszél belőlem. Mindent bárgyúságnak látok ehhez képest. és biztos, egészen biztos, hogy nemcsak személyes okokból. Auschwitz és ami hozzá tartozik (de most már mi nem tartozik hozzá?) az európai ember legnagyobb traumája a kereszt óta, bár talán évtizedek vagy századok kellenek, míg majd ráeszmélnek. Ha meg nem, úgyis mindig. Akkor minek írni, és kinek?⁶

A naplóíró szemléletében Auschwitz „eseménye” összekapcsolódik tehát a totalitarizmus államrendjével, amely felszámolva az egyéniség szabadságát, lehetővé tette a genocídium metafizikai érvényű botrányát. Amikor Kertész több passzusban is az aufklérista modernség racionalizmusában megbúvó uralomelvet, s az azzal járó hatalomkiterjesztést és alávetést vonja éles bírálat alá, nemcsak Nietzsche, hanem Adorno és Horkheimer gondolatait is visszhangozza⁷. Ugyanakkor a *Gályanapló* főljegyzéseit olvasva nem dönthető el, hogy Auschwitz egy történetfilozófiai folyamat, a totalitarizmus kiterjesztésének „logikájába” illeszkedik-e, vagy pedig egy olyan tapasztalat, amely nem magyarázható a történelemből, de hogy megtörténhetett, mégis az azzal való szembenézésre figyelmeztet⁸. Mindenesetre Auschwitz, mint a világ megörökölt rendje, feladatul rója ki a személyiség számára a szabadság, a saját sors szabad alakításának visszaszerzését. Ezért kerül a *Gályanapló* középpontjába a totális állam által kiszabott determinizmus elutasítása, az önmagát a Jó választásával megalkotó, szellemi értelemben megteremtő személyiség éthosza. A *Gályanapló* egy *moralista* főljegyzéseit tartalmazza, aki saját erkölcsi-szellemi eszmélkedésének történetét tárja elénk. Egyet lehet érteni azzal az értelmezéssel, amelyik a művet a Bil-

dungsroman műfaji hagyományával rokonította: Kertész könyve „napló formájú, ízig-vérig modern, de mégiscsak hagyományos nevelődési regény, Bildungsroman, amelyben állandóan egyszerre láthatjuk a szerzőnek és összes eddigi műveinek geneziséét, önéletrajzi, létfilozófiai és regénymódszertani töprengések szétválaszthatatlan folyamatában.”⁹

Kertész a *Gályanapló*ban a totalitarizmus uralmát a személyiség, a polgári individualitás válságával kapcsolja össze. Az egyik a másikának oka és következménye is. Kertész eszményképe az önmagát szabadon megalkotó személyiség, amely önmaga szabadsága elől nem vonul az ideológiák rabzszerű menedékebe. Ez a személyiségideál, illetve a tömegember politikumának és kultúrájának vissza-visszatérő éles bírálata a naplóíró Kertészt a magyar későmodernség klasszikus és kultikus alakjához, Márai Sándorhoz kötik. Nem véletlen, hogy ebben a könyvben, s később más írásokban is rendre feltűnik Márai alakja, mindenekelőtt a totalitárius rendszereket kérelhetetlenül elutasító magatartása és szintén engesztelhetetlen kultúrkritikája miatt. A *Gályanapló*ban felbukkanó magatartásmodellek közül az elnyomó állammal és ideológiával szembeni állásfoglalásnak két módja kerül előtérbe: a külhoni emigráció példáját Márai, a belső emigráció vállalását pedig maga a naplóíró testesíti meg. Ahogyan önmagát, éppen úgy Márai példáját is igyekszik „megtisztítani” a közösségi képviselő nemcsak funkcionális, de még jelképies vonásaitól is. Thomas Mann „tragikus” és kollektív érvényességű emigrációjával összehasonlítva a Máraiét „közepes polgári színjátéknak”, „karikatúraszzerűnek” minősíti:

*A magyar polgárként meghatározott funkciótlanágból átlép az általános funkciótlanágba, a menekültstátuszba. Itt nem képvisel senkit. A 'magyar sors', ez a kisszerűség elhagyhatatlan útipoggyásza: távozása menekülés a sors elől, és aligha a menekülés mint sors; és pedig azért nem, mert hiszen korábban sem volt az. Ezért nem affirmálható, hogy Máraival az országnevelő nagy szellem hagyja el az országot – szubjektíve bármennyire országnevelő szellem is volt Márai –, mint például Thomas Mann esetében: az ő menekülése az egész nemzetre árnyékot vetett. (...) Márai nagysága másban rejlik – inkább individuális függetlenségében, semmint a nemzet emigránsának szerepében, bár persze erkölcsi példája e tekintetben is gyémántként fénylik.*¹⁰

Ez a passzus a *Gályanapló*ban olvasható elfogultságok egyike, ami legalábbis részben vitatható. Meg lehet érteni a naplóírónak a magyar polgárság gyengeségét bíráló szigorát, azt – az itt közelebről nem taglalt, de odaérthető – észrevételt sem lehet tagadni, hogy ez a társadalmi réteg képtelen volt a vésszel teli időkben a nemzethez tartozókkal való egyöntetű közösségi szolidaritás kinyilvánítására. Ugyanakkor némiképp sommás ítéletnek bizonyulhat Márai Sándor emigráció melletti döntésének hatását, illetve an-

nak értékelését ennyire a honi polgárság kollektív attribútumaival összekapcsolni. Közismert, hogy maga Márai hogyan távolodott el a polgárságtól (létezését ő maga minősítette „karikatúraszerűnek”), s milyen szigorú bírálója volt a magyar középosztálynak, hogy milyen határozottan ítélte meg a társadalmi elitnek egész világon megfigyelhető romlását és csődjét. Nyilvánvaló, hogy 1948-as emigrációja a kommunista diktatúra kiépülésére adott válaszként értelmezhető¹¹, önmaga által is hangsúlyozott egyéni döntés volt, aminek a jelentősége azonban nyilvánvalóan túlnőtt a személyes szférán, s alighanem hatott a nemzeti közösség második világháború utáni azonosságtudatára. Mint ahogyan a belső emigrációt választók egyéni döntése is – előbb vagy utóbb, így vagy úgy – (eltérő) hatással lett azokra, akik másképpen döntöttek, vagy nem voltak döntéshelyzetben¹².

A naplóíró Márai 1944. július 3-ról szóló bejegyzése különlegesen emlékezetessé válik Kertész számára, mert a kis részlet legalább utólag oldja a gettóba hurcolt egykori önmaga elviselhetetlen árvaságát. Aznap légitámadás éri a magyar fővárost, s Márai Leányfaluból éppen oda utazva a helyi érdekű vasútról pillantja meg azt a helyet, ahol Kertész Imre kiskamaszként raboskodik:

„Útközben a budakalászi téglagyár mellett megy el a vonat. Hétezer Pest környéki zsidó várja itt, a téglaszáritó pajták közt, hogy deportálják őket. A töltésen katonák állanak gépgegyverekkel.” – Nem tudom, miért fog el utólag is valami ugrásszerű, hálás öröm, hogy Márai Sándor látott engem. Ő negyvennégy éves volt, én tizenégy. Láttam a sárga csillagos gyereket a téglaszáritó pajták közt; s tudta, amit ez a gyerek akkor nem tudott, hogy hamarosan elviszik Auschwitzba. Mindezt – hiszen mi egyebet tehet egy író? – leírta Naplójában (s ez a Napló mellelleg a korszak legtisztább, legátfogóbb és legfontosabb szellemi lenyomata). Mit jelent mindez? Nehéz megfejtetni, akár egy különös csillagállást. Mégis, határozottan érzek benne valami mélységes, mindkettőnkől függetlenné váló értelmet, ami lassan terjedő körben halkán szétsugárzik, akár az általános lármában rendkívül nehezen kivehető, de azért létező és kitörölhetetlen rádióhullám az éterben.¹³

Noha a naplóíró az *Egy polgár vallomásai* és *A kudarc* között vél felfedezni összevetendő jegyeket, s ezek jószerével mély értelmű különbségeknek tekinthetők¹⁴, mások inkább Márai önéletrajzi-szociografikus műve és a *Gályanapló* hasonlóságaira hívják fel a figyelmet: „akár maga a *Gályanapló* is közelebb áll az egyéni művésztudat kialakulásának Márai megrajzolta polgári Bildungsromanjához.”¹⁵ A kettejük közötti rokonság a különbözőség hasonlósága alapján tárgyalható, akár a személyiség-, akár a kultúraelfogásukat vesszük például. Közismert, hogy Márai az első világháború utáni korszakban, elsősorban Spengler *A nyugati világ alkonya* című művének hatására nézett szembe az európai kultúra válságával¹⁶, amelynek hátterében

a tömegember térhódítását és az önmagát racionális módon kiteljesítő szabad individuum ellehetetlenülését látta. Márai lényegében egész életművében fenntartotta a korkritikai attitűdöt, amennyiben szembefordult a kollektivistá barbarizmussal, s továbbra is nagy jelentőséget tulajdonított a polgári személyiség- és kultúraeszmény megőrzésének (a tömegkultúra térhódítását például mélyen megvetette). Kertész szintén követi ezt az attitűdöt, de úgy, hogy közben magáévá teszi a második világháború utáni francia egzisztencializmus beállítódását, amennyiben megérinti az individuum létbe foglaltságának, a személyiség időbeliségének abszurditása, s ezzel szoros összefüggésben a „szabadságra ítéltettség” etikai implikációja. Ezek szerint a halálra szánt ember legfőbb imperatívusza az önmegalkotás, az egyéni módon átélt egzisztencia felmutatása, mint az „önmagán végzett munka” egyedül érdemesült végeredménye. Camus *Sziszüphosz*-példázata nyomán Kertész számára mindez még a létezés abszurdításának (a kirótt munka értelmetlenségének, céltalanságának) tudatában is heroikus kötelesség, mert ez utóbbi: maga az értelem. A *Gályanapló* utolsó bejegyzése is a camus-i embléma újraértelmezéseként hat, itt a naplóíró egy olyan férfit képzel maga elé, aki tesz-vesz, végzi a mindennapi dolgát, de amint teheti:

tüstént benyit egy elhagyott fülkébe, gyorsan – és mintegy szórakozottan – leül valami ócska hangszer elé, leüt néhány akkordot, majd félhalkan improvizálni kezd, évtizedeken keresztül játssza ugyanegy téma immár számtalanadik variációját. (...) Ha ezek a hangok, amiket a hangszerből kicsal, mondjuk megállnának, és egymásba sűrűsödve mintegy megfagynának a levegőben, talán valami görcsös kataton mozdulatra emlékeztető jégkristályképződményt látnánk, amelyben, jobban is megnézve, kétségkívül felismerhető lenne valamilyen kifejező szándék makacssága, ha csupán a monotoníáé is; ha meg netán lekottáznák, végül alighanem ki lehetne venni egy mindegyre sűrűsödő fuga bontakozó körvonalait, mely mind határozottabban tör célja felé, csakhogy e célt mind távolabbra tolja, taszigálja magától, s így mégis mind bizonytalanabbá válik. – Kinek játszik? Miért játszik? Maga sem tudja. Sőt – és azért mégiscsak ez a legfurcsább – nem is hallja, hogy mit játszik. Mintha a kísérteties erő, amely újra meg újra odaparancsolja a hangszerhez, megfosztotta volna a hallásától, hogy egyedül neki játsszon. – de ő legalább hallja-e? (A kérdés azonban, lássuk be, értelmetlen: a játékost természetesen boldognak kell elképzelnünk.)¹⁷

A passzus azonban nemcsak a saját-sors heroikus vállalását példázhatja, hanem ezzel szoros összefüggésben a művészet mibenlétét is. A kép a hallásától megfosztott zenészről, aki ugyanegy téma számtalan variációját játssza újra és újra – nem valamilyen célból, nem a közönség kedvére, s nem is a saját örömeire – talán leginkább az önmagába záródó művészethez való, jószerével gépiesen mechanikus kötődés jelentőségét sugallja¹⁸. A művészet

a *Gályanapló*ban más helyeken is egyszerre jelenti az inautentikus létezés kifejezését¹⁹ és az attól való menekülés egyedüli esélyét.

A *Gályanapló*ból kikövetkeztethető művészet-felfogásra alighanem Adorno „negatív esztétikája” hatott a leginkább. Közismert, hogy a frankfurti iskola jeles képviselőjének megítélése szerint a huszadik század második felében a művészet mindinkább kiterjedő válságát az okozza, hogy foglyává vált a megerősödő fogyasztói társadalmak manipulációs hálójának. Vagyis a művészet degenerálódik, mert az etabliozott rend sémájaként funkcionál, a fogyasztási kedvet és az eldologiasodást támogatja, vagyis a konzumáció ideológiai céljait követi²⁰. E csapdából csakis olyan művészet tud kitörni, amely a manipulációt hordozó esztétikai élvezettel szakítva visszanyeri autonómiáját és leleplezi a fennálló rendet legitimáló hamis látszatokat: kérlelhetetlenül szembefordul az elfogadhatatlan társadalmi realitással. A *Gályanapló*ban nyomon követhetjük a negativitás esztétikájának egyes elemeit az élvezet elutasításától a politikai manipuláció térnyerésén át egészen addig, hogy Kertész Kafkát és a *Sorstalanságot* is Adorno hatását integrálva olvassa:

*A műélvezetben rejlő erkölcstelen. A közönség nem elszenved a művet, hanem gyönyörködik benne. (...) Totalitarizmus és színház: egy régóta lap-pangó összefüggés. A színház mint szórakoztatatóüzem. A közönség tömeggé degradálása. Az elidegenedett műélvezet mint a tömeggé változtatott közönség öröme és gyönyörűsége: nem a költői tartalmat élvezik, hanem a ffordorlatot és a technikát, ahogyan uralkodnak rajtuk. A szőrös kéz, amely cukorszirupba fojtja áldozatát. A terror születése a komédia szelleméből.*²¹

*Kafka a minden radikális művészet számára szolgáló példa: undorodva végigjárni az utat. Ez az undor az önáltatás (a szépség) elutasítása, ítélet a konformizmus, a tudat kispolgári módra való feldiszipítése (a tulajdon dícsőítése és a lelki mélység mítosza) fölött.*²²

*Adorno olvasása nyomán megint teljesen világosan látom, hogy regényem technikája a tizenkét fokú, illetve szeriális, tehát az integrált komponálás módszerét követi. Megszünteti a szabad jellemeket és az elbeszélés szabad fordulatainak lehetőségét.*²³

Adorno erőteljes hatvanas-hetvenes évekbéli hatása később is töretlennek mondható Kertész pályáján: alighanem a *Sorstalanság* korai fogadtatása is megerősítette a szerzőben a negatív esztétika érvényességét. Talán még a naplójegyzetekben és később az interjúkban megelevenülő szerzői „alak” megkonstruálásában is játszhattak némi szerepet az adornói esztétika etikai implikációi, s azt bizonyos befolyásolta a magyarországi politikai-kulturális helyzet is (noha erről a *Gályanapló*ban szinte semmit sem olvashatunk!). A politikai-közéleti szerepvállalás minden formájától tartózkodó, visszahúzó, magányos szerző alakja ugyan nem volt ismeretlen, de nem is volt túl gyakori a kortárs magyar irodalomban. Ennek az attitűdnek az alakulásában

minden bizonnyal szerepet játszott az a beállítódás is, amely mindenfajta ideológiát igyekezett száműzni az ön- és világértés területéről. A naplóíró értelmezésében az ideológia legfőbb baja, hogy „idézhetősége”, önkényes alkalmazása miatt bármit legitimálhat, éppúgy alátámaszthatja az erényt, mint a bűnt, ráadásul a szabadság kiküszöbölését szolgálja:

A gyilkosság éppúgy igényli a maga erkölcstanát, mint a szentség, és a szent áppúgy meríthet egy gyilkos ideológiából, akárcsak a gyilkos egy szentség katekizmusából. Egy a lényeg: a megfelelőképpen doktriner legyen, semmi hézagot, semmi szabadságot ne hagyjon – mert különben sem a szent, sem a gyilkos nem boldogul.²⁴

A biztos ideológia nélküli életvezetés tartja életben leginkább az erkölcsi érzéket és az egyéni felelősséget, mert meghagyja a jó és rossz közötti szabad választás lehetőségét:

Nemcsak a hit választás kérdése, de az a hit nélküli etikus élet is, sőt ez nekem hősiebbnek, bizonyos értelemben méltóságteljesebbnek tűnik, ettől még nem kell gyilkossá válnunk; attól viszont, hogy gyilkossá, etikátlaná váljunk, nem óv meg a hit, sőt a történelem tanúsága szerint, éppen ellenkezőleg.²⁵

A naplóíró ezért utasítja el – egyébként Máraira hivatkozva – a valamilyen ideológia jegyében született irodalmat²⁶, s ezért igyekszik megóvni az individuális szabadságot mindenfajta nemzeti (közösségi) ideológiától is. Vélhetően a francia egzisztencializmus személyiségfelfogásával hozható összefüggésbe a közösségi identitással szemben megfigyelhető ignorancia, amire már Dávidházi Péter is felhívta a figyelmet körültekintő elemzésében. Kertész a sorsa elől valamely kollektivistá ideológiába menekülő ember példáját, mint a szabadságra ítéltetettségre adott túlon túl egyszerű választ, élesen elutasítja. E tekintetben mindegy, hogy zsidó, magyar vagy valamilyen más (akár hitközösségi) identitásról van szó: „Elmarasztalja Lukács Györgyöt, sőt Simone Weilt, mert életútjukon annak nyomait véli fölfedezni, hogy személyes zsidó sorsuk terhe alól személytelenséget ígérő mozgalomba vagy hitfilozófiába menekültek. (...) ezért marad viszonylag érzéketlen a magyar kultúra beolvadni vágyó szerelmeseinek frusztrációja iránt, s tér napirendre (többi jegyzetéhez képest) hűvösen szűkszavú részvétellel Szerb Antal áhitatos magyarságtudatának megcsúfoltatása fölött (27.).”²⁷ Ez talán a *Gályanapló* egyik leglényegesebb paradoxona: a naplóíró az ideológiák elutasításáról nyilvánvalóan ideologikusan értekezik. A cselekvést igazoló és orientáló gondolkodás-funkció felcserélhetővé válik: a mentalitásformákat az ideológiákhoz való viszonylatukban értékelő és hierarchizáló perspektíva sem mentes az ideológiai befolyástól²⁸.

A valamilyen közösséghez tartozás vonatkozásában érdemes megvizsgálni, hogy a naplóíró miképpen értelmezi a zsidósághoz való viszonyát. A *Gá-*

lyanapló egyes szakaszai e tekintetben összeolvashatók a *Sorstalanság* némely részletével. Akárcsak Köves Gyuri, a naplóíró is esetlegességnek, külső erők által kikényszerített „sorscsapásnak” tudja be a zsidósághoz való tartozást:

Én sosem gondoltam arra, hogy zsidó vagyok, leszámítva a veszélyeztettség pillanatait. A zsidóság azonban ilyenkor sem „belsőként” lépett fel, hanem mindig csak negativitásként, korlátozásként, külsődleges determinánsként – ahogyan, mondjuk, az ember eleven tápláléknak minősíti magát a tengerben egy cápával, a dzsungelben egy tigrissel szemben. Az ember azonban mégsem éri be vele, hogy csupán mások tápláléka legyen. A vallásra sosem gondoltam: ezt egyszerűen nem értem, a zsidó vallást éppolyan kevéssé, mint – teszem – a buddhizmust, a tűzimádást, Káli-isten szolgálatát vagy a mormonokat. De a zsidóságom révén mégis átéltem valamit, s ez a totalitarizmusnak kiszolgáltatott emberlét egyetemes élménye. Ha tehát zsidó vagyok, akkor azt mondom, hogy tagadás vagyok, tagadása minden emberi gőgnek, tagadása a biztonságnak, a nyugodalmas éjszakáknak, a békés lelki életnek, a konformizmusnak, a szabad választásnak, a nemzeti dicsőségnek – a diadalok könyvének fekete lapja vagyok, melyen nem üt át az írás, tagadás vagyok, nem zsidó, hanem egyetemes emberi tagadás, menekel-ufarszin a totális elnyomás falán.²⁹

A zsidósághoz tartozás esetlegessége így válik egy általános emberi léthelyzet átélésének alkalmává, az öntanúsítás etikai feladatává, így válik a személyiség egy önmagán túlmutató jellé. Az egyediként elgondolt identitás tehát szükségképpen visszairódik a hagyományrendbe. Az individualitás csak a hagyomány nyelve által tehet tanúságot magáról, de abban a pillanatban, hogy ezt teszi, részben el is veszíti egyediségét. A szövegek olvasása, interpretációja által megképződő és folytonosan átfarmálódó identitás tapasztalatát a naplóíró is reflektálja. A nyelv jelrendszerére ráutalt személyiség a közvetítettség köztes állapotába jut, az Én megfogalmazása elidegeníti magát saját magától, de csak így lehetséges, nemcsak mások, de az ön maga számára való megjelenítése is:

A túl személyes fogalmazás még a személyes igazságtól is megfoszt. Jól mutatja ez az emberi elme természetét, és hogy miféle gépezet is a nyelv.³⁰

De a verbális őszinteség – nem a tárgyyszerű közlés, hanem a lelkek érintkezése síkján – úgyszólván kizárt eset; részben mert a kimondott szó jel csupán, amely kalandra hív a közvetlen élet területén, részben pedig mert a mélyhűtött verbalitás – tehát az irodalom – forma csak, azaz tiszta közvetettség, ahol az őszinteség ismét csak áttételeken, mondhatni technikákon keresztül nyilvánulhat meg.³¹

A személyiség szükségképpen jellé válásának folyamata megjelenik a *Gályanapló*ban az ön-újraolvasás alakzatában is, amennyiben a kötet nem-

csak a naplószerű öndokumentálás absztraháló mechanizmusát mutatja meg, de egyszersmind színre vitt naplóolvasás (vagyis önolvasás is):

*Gályanaplómat lapozgatva: hol vannak mindennapjaim, hol az életem? Ennyire nem létezik, vagy ennyire restellnivaló? Tán ezért stilizálom magamat? És mennyire csökkenő meggyőződéssel!...*³²

*A Sorstalanság korszakának naplójegyzetei. Ámultan nézni egy életszakaszunk pillanatfelvételeit. Továbbmenni. Nem érezni honvágyat immár elhagyott tájak iránt, amelyeket pedig talán az otthonunknak hittünk. Tovább, tovább, egyre távolabbra.*³³

Az önmagától mindig valamilyen „távolodásban” lévő személyiség a közvetítettségben tapasztalja meg lehetséges identitását, s neki magának is csak a *mediátor* szerepe jut. Az írásban szükségképpen idegenség konstruálódik, de az identitás, a dolgok értelmének megragadása és az emlékezet csakis nyelvi megalkotottságú lehet:

*Megrázó jelenség: a beszéd beszél az emberből. Mi a beszéd? Elfedője vagy felfedője a dolgoknak? Tán inkább az első: elfedője a létnek, amit egészen másnak, egészen másként interpretál. A normális lét a létezésnek hátatfordító lét; mert aki beletekint, elnémul vagy 'megőrül'.*³⁴

*Létezésem minden vonatkozásban szörnyűséges, kivéve az írás vonatkozásában: írni tehát, írni, hogy létezésemet eltűrjem, mi több, igazoljam.*³⁵

*A koncentrációs tábor kizárólag irodalmi szöveggént elképzelhető, valószínűként nem. (Akkor sem – és talán a legkevésbé akkor –, amikor éljük.)*³⁶

A *Gályanapló*ban az írott és az íratlan világ különbsége jóformán elenyészik. Az identitás teoretikus-ideologikus megalapozása a személyiséget inkább statikusnak láttatja. Az 1961-től, a *Sorstalanság* írásának megkezdésétől, az eszmélkedés kiindulópontjától 1991-ig, az írói beérkezésig tartó napló valóban mutatja némi jelét a jellembeli szilárdsághoz és a szemléleti változatlansághoz való ragaszkodásnak, s akár még az azzal járó monotóniának is³⁷. Ez a jelenség azonban nem a rögzíthető identitás sikeres megtalálásának tapasztalatához köthető, hanem talán épp ellenkezőleg: az újrafogalmazás az írásban folyton elidegenedő személyiség újramegtalálásának kényszeréből fakad. Annak felismeréséből, hogy a szövegek interpretációja révén létesülő (elbeszélt) identitás csakis nyelvi, vagyis szükségképpen fiktív képződmény. Ez okozza, hogy az identitás állandóan újrarendeződik, s mozgásában nem hozható végső formulára. Az, ami a stabilitás illúzióját engedi érvényesülni, mindig ideologikus: a nyelvit valami azon kívülivel téveszti össze. A „moralista” naplóíró érzékeli is a moralizmus válságát, az „élet” és az ideológia összekapcsolásának önkényességét, például mikor a *L'Homme révolté* szerzőjét éppen ezért bírálja:

Camus Sade-tól, a romantikából, Ivan Karamazovtól stb. vezeti le a gyilkossághoz szerzett jogot. Közben a félhülye rendőr, aki a nyelvedet villa-

nyozza, az ezredes, a diktátor vagy a főmufti, aki a korlátlan hatalmat gyakorolja, sem a Karamazovoktól, sem Istenről, se Kantról, sem az erkölcsi válságról, soha életében semmit sem hallott; mindössze foglalkozását űzi. (...) De milyenek vagyunk? Sem szabadok, sem determináltak; sem egyének, sem a történelem teremtményei, hanem minden elképzelhető és elképzelhetetlen szituációban élni képes – mindenre képes lények: épp ez a probléma.³⁸

De egyebütt is olvashatunk az élet érthetetlenül makacs, amorális természetéről, s a megilletődött ember önvádjáról:

*Minden körülmények között élni – ez a probléma, talán a probléma.*³⁹

*Az ember a totalitarizmus körülményei közt is ragaszkodik életéhez, ennek lényegével a totalitarizmus fenntartásához járul hozzá: ez a szervezés egyszerű trükkje.*⁴⁰

*A legnagyobb baj azonban, hogy törvényeket rótt magára, és képtelen azokat betartani: így hazugságban és önmegvetésben kénytelen élni.*⁴¹

A Gályanapló egy bizonyos rétege tehát megerősítheti a Sorstalanság, A kudarc és a Kaddis esztétikai tapasztalatát, amely nem összesímítja, hanem fenntartja az élet, az írás és az ideológia feszültségét. Az életakarat mechanikussága, az elbeszélt élet fiktitivása, az ideológia magyarázatai és az utópia ígéretei nem fedik egymást⁴². Az ember bolyong (szirtek és zátonyok közt).

Jegyzetek

¹ Meg kell jegyezni, hogy a Gályanapló egyik részlete (a 126-tól a 145. oldalig), némiképp módosított változata Az angol lobogóban 1984-em címmel már közölt darabnak. Az egyes szövegek „átcsoportosításának”, újraközlésének gesztusával Kertész a kilencvenes években előszeretettel élt.

² E tekintetben tehát nem feltétlenül paradoxális a cím és a szöveg viszonya, mint ahogy azt Dávidházi Péter zárójelben megjegyzi: „Legfőljebb azt sajnálhatjuk, hogy az önkötés e filozófiája, ahogy az önmegváltás apokrif teológiája is, lappangó ellentmondásba kerül a kötet szép címadó metaforájával: sosem a gályarab szabja meg, hová érkezik.” (Dávidházi Péter: Hányatott múlt az utószerkesztés révén. Sorsértelmezés Kertész Imre Gályanaplójában. in Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára. Argumentum, Bp. 1998, 347.) A jelentésátvitel nyilvánvaló kontextusváltással, egy toposz átértelmezésével jár, amit a kötet szövege is fölerősít: a feljegyzésekben megjelenik ugyan a külső kényszerítőerő (a totalitarizmus), a naplóíró azonban elsősorban önszántából „gályarab”, saját szabadsága kötelezi önmaga megtalálására. A naplóíró ezzel együtt sem arra „megy”, amerre szeretne, de a belső függetlenség szempontjából ennek nem is lesz jelentősége: elengedi a kormányt és behúzza az evezőket.

³ A „vendégszövegek” némi túlbujáztatását kifogásolja bírálatában Gács Anna: „bár más szerzők idézése, és a gondolataikkal való azonosulás kétségkívül a szellemi önmeghatározás fontos tényezője, az idézetek mégis néha talán túlságosan eluralkodnak a szövegben; amivel maga Kertész is tisztában lehetett, hiszen egyetlen mű előtt négy mottó szerepeltetése némi öniróniára vall.” Gács Anna: Egy különös regény, Kertész Imre: Gályanapló, Jelenkor, 1992/10, 860.

⁴ A fogalom itteni használata összevethető Hannah Arendt totalitarizmus-értelmezésével (noha Kertészt láthatóan nem foglalkoztatja annak politológiai kontextualizálása). A Né-

metországból az Egyesült Államokba kivándorolt filozófusnő 1951-ben jelentette meg azt a könyvét, amely a náciizmus és a bolsevizmus eredetét egyazon érvrendszerben igyekezett feltárni (magyarul: A totalitarizmus gyökerei, Európa, Bp. 1992). Camus ezzel egyidőben a *L'Homme révolté*-ben (1951) a két rendszer hasonlóságait és különbségeit taglalva, mindkettőre az „államterrorizmus” kifejezést használja. (Vö. Albert Camus: A lázadó ember. Ford. Fázsy Anikó, Bp. 1992, 206–279.)

⁵ Kertész Imre: Gályanapló. Holnap Kiadó, Bp. 1992, 20–21.

⁶ Gályanapló, 26–27.

⁷ Vö: Max Horkheimer-Theodor W. Adorno: A felvilágosodás dialektikája. Bp. 1990. 19–62.

⁸ „A ’racionalisták’, vagyis az optimista menekülők (a teljes élet, az abszurd és a hit elől menekülnek) sosem fogják megérteni, hogy a ’történelmi szükségszerűség’ pusztá eszméje elegendő, hogy Auschwitzhoz vezessen. A ’történelmi szükségszerűség’ botjának másik oldaláról nézve viszont Auschwitz ’racionalizálhatatlan’, s minthogy így van, tehát nem is szükségszerű. – Szavak ezek, amelyek híján vannak ama mély jelentésnek, ami az életünk, és vele Auschwitz is.” Gályanapló, 229. Kertésznél egyébként visszatérő jegy az elméleti magyarázatok elégtelenségének konstatálása.

⁹ Dávidházi, i. m. 345.

¹⁰ Gályanapló, 97.

¹¹ Márai A gyertyák csonkig égnek című regényének német fordítása (*Die Glut*) és az abból készült színpadi darab a közelmúltban frenetikus sikert aratott Németországban. Az ebből az alkalomból rendezett szimpózium előzetes kérdései között is felbukkant annak firtatása, hogy a „magyar polgárság írója” miért csak a negyvenes évek végén emigrált Magyarországról. Noha itt nincs mód e nehéz kérdés körületekintő vizsgálatára, annyi még egy felszínes magyarázat erejéig is megjegyezhető, hogy alighanem Márai „kései” döntése is olyan esemény, amely segíthet pontosabban megérteni azt a társadalomlélektani helyzetet, amely Magyarországon jellemző volt a harmincas-negyvenes évek fordulóján. A társadalom és a jogrend fokozatos hanyatlása és összeomlása, az egész Európára kiterjedő mentális süllyedés konstatálása után Márai akkor döntött (immár másodjára) a távozás mellett, amikor már nem látta esélyét egy igazságos és szabad társadalmi rend kiépülésének, amikor úgy érezte: többé arra sincs lehetősége, hogy magányos íróként megőrizze függetlenségét: „Nincs többé ’saját sors’ (...) Ezért kell innen menni valahová, ahol – talán – egy ideig lehetséges megélni saját sorsomat. Mert itt már csak számadat vagyok egy kategóriában.” (Márai Sándor: Föld, föld!..., Bp. 1991, 327.)

¹² Kertész későbbi, 1990-ben írt Márai-esszéjében részletesebben kifejti a „magyar polgárság írójának” emigrációs döntésével kapcsolatos nézeteit: „noha a nemzetnevelésről értekezett, Márai távozása mégsem váltotta ki a nemzet csöndes szégyenét, a jóvátehetetlen hiány fölötti megdöbbenését, a felismerést, hogy személyében az országnevelő nagy szellem hagyta el az országot. Távozását magánüggévé fokozták le, menekülésnek minősítették, és negyven esztendeig Magyarországon a nevét is alig írták le. S talán ma, amikor műve összkiadásokat ér meg, s némelykor azok magasztalják, akik elfelejteni segítettek, sőt esetleg leszólták, rágalmazták: ma sem látják világosan, hogy Márai Sándor sorsában a soha el nem következett polgári Magyarország reprezentációja bukott el.” Kertész Imre: Vallomás egy polgárról. Jegyzetek Márai Sándorról. in *A száműzött nyelv, Magvető, Bp. 2001, 236.* Ehhez persze hozzá lehet tenni, hogy a csökevényes magyar polgárságot ugyan felszámolta a kommunista diktatúra, de a polgárság, mint szellemi habitus, mint „elképzelt közösség” fennmaradásában Márainak döntő szerepe volt. (Jellemző, hogy az idézett részlet a hivataltos kultúrpolitikai felfogással azonosítja Márai „utóéletét”, noha megfontolható lenne inkább az etablirozott rendtől függetlenedő irodalmi-kulturális hatásokra gondolni, például Esterházynál, Nádasznál, vagy éppen magánál Kertész Imrénél!)

- ¹³ Gályanapló, 213–214. A részletből alig észrevehető az a retorikus fogás, amely a koincidenciából („különös csillagállás”) és a lehetőségéből szükségszerűséget igyekezik létrehozni, s így drámai-vá változtatja a véletlent (Márai ugyanis nem Kertész Imrét látta, hanem a gettót, de láthatta volna személy szerint őt is; a rész-egész felcserélés révén az egykori Kertész Imre válik a gettó megtestesülésévé).
- ¹⁴ Vö. Gályanapló, 98.
- ¹⁵ Dávidházi, i. m. 349.
- ¹⁶ Márai ugyanakkor bírálta is Spenglert, mert szerinte az nemcsak konstatació, de a „fausti lélek” képével elő is segítette a barbárság felülkerekedését, Vö. Márai Sándor: Föld, föld!..., Bp. 1991, 80.
- ¹⁷ Gályanapló, 239–240.
- ¹⁸ A Gályanapló fenti szakasza összevethető A lázadó ember egy részletével, amelyben Camus a művészet helyét firtatja utalva egy naplóbeli jelenetre: „E pokolban a művészet helye ugyanott volna, ahol a legyőzött lázadásé, a reménytelen napok vak reményeié és a kongó ürességé. Ernst Dwyer Journal de Sibirie (Szibériai napló) című könyvében egy német hadnagyról beszél, aki évek óta táborban raboskodik, ahol hideg és éhség az úr. A hadnagy néma zongorát épít magának, fabillentyűkből. A nyomorúság bugyraiban, a rongyos tömeg zsvajában különös zenét komponál, melyet ő hall egyes-egyedül. A pokol mélyére vetve, bűn és téboly tombolásában, a szépség titokzatos dallamai és kegyetlen képei mindig eljuttatják hozzánk a zendülés harmóniájának visszhangját, mely hosszú évszázadok óta tanúskodik az ember nagyságáról.” A lázadó ember, i. m. 314.
- ¹⁹ „A tregédia hőse a magát megalkotó és elbukó ember. De ma már az ember csak alkalmazkodik. (...) saját sors nélkül, amely számára munka – az önmagán végzett munka – tárgyat jelenthetné.” Gályanapló, 9–10.
- ²⁰ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1970, 339–345.
- ²¹ Gályanapló, 11–13.
- ²² Gályanapló, 32.
- ²³ Gályanapló, 22.
- ²⁴ Gályanapló, 74.
- ²⁵ Gályanapló, 136.
- ²⁶ „Mindenféle ideologikus irodalom parairodalom.” Gályanapló, 151.
- ²⁷ Dávidházi, i. m. 348.
- ²⁸ „talán ilyesféle (ti. Lukácséval és Weilével összevethető – Sz.P.) védekező eltávolodást követhetünk nyomon, átmenetileg, az ő egzisztencialista létszemléletében is, miszerint identitásunkat magunk alkotjuk meg, ehhez képest minden külső meghatározottság pusztán esetleges.” Dávidházi, i. m. 348.
- ²⁹ Gályanapló, 42–43. Érdemes megfigyelni a Kertésznél gyakran felbukkanó túlzó érvelést: a zsidó valláshoz tartozás tagadása egy képtelen hasonlatban mutatkozik meg („mint – teszem – a buddhizmust, a tűzimádást, Káli-isten szolgálatát vagy a mormonokat”). A hasonlat sugallata – ahogy Dávidházi is bizonyítja – nyilvánvaló ellentmondásban van a Gályanapló (s egyébként a francia egzisztencializmus) zsidó-keresztény tradicionális meghatározottságaival (elég talán, ha az idézet végén olvasható, Dániel próféta könyvére tett utalást tekintetbe vesszük). – Auschwitz tapasztalatának értelméről itt egyébként úgy nyilatkozik Kertész, hogy az rokonítható Márton László esszéjének megállapításával: „A zsidóság pusztulásának pedig az volt az értelme, hogy az emberiség egy villanásra betekinthe-tett önnön mélységeibe.” Márton, i. m. 55.
- ³⁰ Gályanapló, 170.
- ³¹ Gályanapló, 51.

³² *Gályanapló*, 28–29.

³³ *Gályanapló*, 41. Az ön-újraolvasás textuális feltételezettségének egyfajta öntükröző passzusa lehet az a naplóbejegyzés, amely megjeleníti, hogy a naplóíró Berlinben beteg láb-bal feküdve újraolvassa a Pesten félbeszakadt jegyzeteit, ami arról szól, hogy miképpen olvasta egykor Goethe Költészet és valóságát, s annak apropóján milyen önéletrajzi paródiát írt saját magáról. vö. *Gályanapló*, 83–85.

³⁴ *Gályanapló*, 206. Itt megintcsak tanulságos lehet felidézni a nevezetes mondatokat: „Auschwitz szellemének médiuma vagyok. Auschwitz beszél belőlem.” 26–27.

³⁵ *Gályanapló*, 145.

³⁶ *Gályanapló*, 192.

³⁷ Épp ezért merülhet fel a fejezetcímek sugallta folyamat- és stádiumszerűség funkciójának kérdése: „vajon teljesen fedik-e, igazolják-e a naplójegyzetek Kertész utólagos szerkesztését. A szövegek sorát olvasva kétségkívül kirajzolódik valami változás, a gondolatmenetek például személyesebbé válnak, de megítélésem szerint mégis inkább a kötet változatlan alaphangja uralkodik a folyamaton, mely az egzisztenciális zsenialitás lehetőségességének állandó újrafogalmazásából, illetve a kudarcra ítélt és az egzisztenciális feladat beteljesíthetősége közötti feszültségből fakad. A kötet határozott beosztása Kertész ama gondolatát tükrözi, hogy az életet fordulópontok tagolják, regényei is erre a tapasztalatra épültek. A *Gályanapló* fikciót elutasító szövege azonban, mely szinte egyetlen téma hol messzebbre, hol közelebbre kalandozó variációinak csokra, nem támasztja ezt alá.” Gács, i. m. 860.

³⁸ *Gályanapló*, 43–44.

³⁹ *Gályanapló*, 11.

⁴⁰ *Gályanapló*, 24.

⁴¹ *Gályanapló*, 38.

⁴² „senki nem felelős azért, hogy az ember egyáltalán itt van, hogy ilyen és ilyen adottságú, hogy ilyen körülmények között, ilyen környezetben van. Lény(eg)ének sorsszerűsége nem oldható ki mindannak a sorsszerűségéből, ami volt és ami lesz. Az ember nem következ-ménye valamely saját szándéknak, akaratnak, célnak, nem kísérlet egy »embereszmény«, egy »boldogságeszmény« vagy »moralitáseszmeny« elérésére – abszurd dolog, ha az ember lény(eg)ét – róla feltétlenül leválasztva – valami céllal akarják összekötni (sein Wesen in irgendeinen Zweck hin abwälzen zu wollen). Mi találtuk ki a »cél« fogalmát: a valóság-ból hiányzik a cél...” Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, Bd.6. München, DTV, 1999, 96. idézi Kulcsár Szabó Ernő: Nietzsche 2000, Alföld, 2001/10, 51.

“IF I COULD FIND OUT ONE DAY WHO AND WHAT I AM...”

(Imre Kertész: *Galley-diary*)

In 1992 Imre Kertész, who had until then been known mostly for novels and short-stories, published a book in a different genre under the title *Galley-diary*. The book is a collection of notes from a diary, the first note dating from 1961, the last one from August 1991. The form of diary as a writing technique is not unfamiliar to Kertész: he used it as a distinctive element of the composition in *The Fateless*, and the re-reading of diary notes and fragments of writing played an important role both in *Fiasco* and

Kaddish as an evidence of the inevitability of his own life story to have become outwardly, transmissive and changeable with the times. The *Galley-diary* is a collection of testimonies both from his life and from his atelier, and he has created a profound coherence between these two groups of texts. The theme of these notes, on the whole, encompasses the development of his intellectual world, which the writer of the diary presents as his reflections to the books he has read. His identity takes form in a series of events that leads to the understanding of his own self; nevertheless, the basic mechanism of this 'selfdocumentation' is not founded on subjective testimony, nor on 'direct' empiricism but has *textual* postulation. In the 'diary novels' his experiments of understanding (self) existence come basically onto the scene as events of textual interpretation. Through reading texts by Pascal, Schopenhauer, Nietzsche, Kafka, Camus, Adorno and others, and also his own diary notes from the past, the Ego is – within the frames of relating to them all – enabled to conceive his own self-identity.

HARKAI VASS ÉVA

A FIKCIÓ VÁLTOZATAI ÉS A DETERMINÁLT IDENTITÁS KERTÉSZ IMRE ELBESZÉLŐ PRÓZÁJÁBAN

„Életrajzomban az a legönéletrajzibb, hogy a *Sorstalanságban* semmi önéletrajzi nincs. Ami önéletrajzi benne, az az, hogy hogyan hagytam el belőle minden önéletrajzit a magasabb hűség kedvéért” – írja Kertész Imre az *1984-em* főcímet viselő *Gályanapló-részletben*.¹ Az idézetben rejlő paradoxon nemcsak a kertészi prózaírásnak, hanem a Kertész-olvasásnak is irányt szab. Persze nem véletlen az önéletrajz, az önéletrajziság fentiekben idézett tagadása. A Kertész-olvasásnak ugyanis egyfelől valóban az az olvasói „előtudás”, beidegződés szab irányt, hogy Auschwitz, a holocaust, valamint az ötvenes évek Magyarországa (mint a fegyenc-, tábor- és börtönlét folytatódása) s ezek mint állandó regény-, elbeszélés- és esszétémák egyben a kertészi (ön)életrajz hangsúlyos térbeli és időbeli keretei – valóságos „tényei”. Ezt az olvasási stratégiát támogatja meg Kertész azon írói eljárása is, hogy a holocaust-élmény, az ötvenes évek atmoszférája (ezen belül dicstelen újságírói pályafutásának tematikus motívuma) s egészen a rendszerváltás idejéig húzódó szabadság-hiányok (önéletrajzi) motívumai, sőt a saját műveire és általában az író-létre vonatkozó reflexiók vezérmotívumszerűen, az egyes művek szöveghatárain is túllépve ismétlődnek, keringenek az életműben. Vagyis, hogy „[T]émái úgy vannak egybeépítve, mint a rettenetes varázsdobozok.” (Nádas Péter)² Nádas egyben ezen olvasási stratégia veszélyére is rámutat, mondván, hogy „[T]émája mindig is eltakarta Kertész Imre szépírói munkáját, s még jó időnek kell eltelnie, hogy ne takarja el.”³ Ugyanakkor, másfelől az életműben hangsúlyosan, szembeötlő módon ott sorakoznak azok a prózapoétikai eljárások, amelyek révén az önéletrajz határai a nem-önéletrajziba, az önéletrajzon túlba terjesztődnek ki. Avagy: a Kertész-regények és -elbeszélések szövegeiben a fikció változatai *íróják fölül* az (ön)életrajziságot. Ha tehát Kertész Imrét az eddig elmondottak értelmében (s az író minden hadakozása ellenére) „önéletrajzi” (mások szerint: „egytémájú”) írónak tartanánk, e besorolás csakis olyan értelemben lehet indokolt, ahogyan pl. a *Buddenbrookokat* vagy *A varázshegy*et író Thomas Mann nevezte magát „önéletrajzi” írónak.

E kérdéskör érzékeny pontját, támadási felületét az a mindenkori szépirodalmi művekre vonatkoztatott tétel képezi, miszerint a szépirodalom: *fikció* – még akkor is, ha e fikció mélyén „életanyagként” autobiografikus vagy biografikus szálak húzódnak. Csakhogy Kertész életművében (a fiktív névadás ellenére is) kifejezetten hangsúlyos az autobiografikus elemek jelenléte, állandó áramlása és újraírása. Csuha István *A kudarc* kapcsán arról beszél, hogy „[R]ealitás és fikció között e regényben mindvégig valamilyen bizonytalan egyensúly érezhető”, s hogy „nincs olyan rétege, amit át ne járna a valóságos és a kitalált állandó egymásbajátszása.”⁴ Emiatt nem tartja véletlennek, hogy e regény kerettörténetének író-hőse (az „öreg”) egy helyütt „éppen Goethe önéletrajzának első passzusát olvassa fel.”⁵ (Mint ahogyan az sem véletlen, hogy Kertész Imre és Esterházy Péter közösen kiadott kötetében az utóbbi szerző azt a címet adja művének, hogy *Élet és irodalom*.⁶) A Kertész-recepcióban trilógiaként számon tartott három regény (a *Sorstalanság*, *A kudarc* és a *Kaddis...*), valamint *Az angol lobogó* című elbeszélés között éppen ez, a *Dichtung und Wahrheit* goethei szituációja, „költészet” és „valóság” ravasz egybecsúsztatása hoz létre kohéziót, s az élettények valamivel sikertelenebb fikcionalása, „költészette” transzponálása, a fikciós keret sikertelenebb megválasztása következtében tűnik pl. a *Sorstalanság* és *A kudarc* között íródott két kisregény (*A nyomkereső* és a *Detektívtörténet*) az életmű kevésbé jelentős, gyöngébb alkotásának.

*

A Kertész-életmű másik paradoxona a holocaust-élmény megjelenítésmódjában és megragadhatóságának kérdésében rejlik. „A holocaustról való gondolkodás és megszólalás a jelenség kettős természetébe ütközik” – írja Lányi Dániel.⁷ Abba a kettősségbe, hogy Auschwitz egyrészt „létező földrajzi hely”, másrészt „a bűn metafizikájának térképén található meg.”⁸ Azaz: Auschwitz (tágabban a holocaust) egyszerre „[T]örténelmi tény és metafora.”⁹ E kettősségen belül Kertész a „létező földrajzi hely” és a „történelmi tény” nyomvonalán haladva a referencializálható, „hitelesnek” tűnő részletek korpusza ellenére is dekonstruálja az európai olvasó tudatában lecsapódott Auschwitz-, illetve holocaust-reflexiót. Gyáni Gábor az emlékezés és emlékezet tárgykörén belül arról ír, hogy „a történelmi emlékezet (...) emlékezhelyeket teremt”, s hogy a „fizikai tér (...) emlékezeti helyé válhat.”¹⁰ Kertész első regényében, a *Sorstalanság*ban a történelmi emlékezetnek, Auschwitznek (Zeitznek és Buchenwaldnak) mint emlékezhelynek, mint emlékezési helyé vált fizikai térnek olyan újfajta interpretációját alkotta meg, amely szembeszáll az európai olvasó tudatában ezen emlékezettről és emlékezési helyről kialakult hagyománnyal. „A zsidó holokaust ki-fejezetten a *mártírium* alapján teremt (...) jogcímet az emlékezés kultikus

gyakorlatára. Az egyéni emlékezésre visszavezetett emlékezet kultuszát ekkor az egyén vagy inkább a csoport különösen tragikus élményeivel szokták alátámasztani” – írja Gyáni Gábor.¹¹ Kertész a holocaust-mítosz e mártíriumra alapozó jelentésének egyértelműségét kezdi ki, dekonstruálja, oly módon, hogy közben meghagyja élet és halál, jó és rossz, életben maradás és pusztulás felcserélhetetlen érték kategóriáit. E pozitív-negatív értékhatárokon belül maradván azonban feldúlja a holocaust-tematikára vonatkozó olvasói beidegződéseket. Vári György Spiró György Kertész-Borowski-analógiájából kiindulva arról beszél, hogy „[A] Holocaust irodalmának konvenciórendszerét Borowski és Kertész hasonló radikalitással írja fölül (kiem. H. V. É.), kialakítva egy új elváráshorizontot, amelybe az ő szövegeiket követő írások belesimulhatnak vagy provokálhatják azt. Azzal, hogy a *Sorstalanság* a Holocaustot véglegesen soha nem megérthetőként állítja elénk, hogy minden értelmezését, azaz minden totalizáló értelemtulajdonítást esendőnek mutat, esztétikai és ezáltal erkölcsi elvárásokat is kielégít: nyitottá teszi a szöveget a folyamatos értelmezés számára, és így egyúttal folyamatos szembesülést kényszerít ki Auschwitz tapasztalatával.”¹² Spiró György a *Sorstalanság* recepcióját tekintve meghatározó jelentőségű írásában „robbantás”-ról beszél, amely Kertésznél „irodalmi módszerekkel történik.”¹³ Mindezt Kertész a fikció különféle változataival éri el, aminek eredményeképpen a „rettenetes varázsdobozok”-ként egybeépített témák, az „egy-témájúság” más-más, egymástól eltérő regénykonstrukciókban ölt formát. A fikcionalás e módozatai ugyanakkor az „életanyag”, a megélt élmény eltávolításának, elidegenítésének módozatai is.

*

A *Sorstalanságban* a fikciós eljárás, az elidegenítési technika alapja a tizenöt éves gyermek nézőpontjának regénybe emelése. A regény elbeszélői diskurzusának látszólagos nyelvi egyszerűsége ugyanakkor bonyolult egyszerűség. Már a mű (nyelvileg szintén nagyon egyszerű) első mondata zavarba ejtő szóval kezdődik: „Ma nem mentem iskolába.” (Kiemelés H. V. É.) Holott nem az aznapi esemény valamiféle naplószerű, egyidejű rekonstruálásáról, hanem „kvázi-egyidejűség”-ről van szó (minthogy Auschwitzban „nem lehet naplót írni”¹⁴).

A gyermeki nézőpont által Kertész ugyanakkor a látás, szemlélődés és érzékelés előítéletmentes, naiv (olykor álnaiv), gyanútlan, bizakodó módozatait hinti el a szövegben. Gyáni Gábor az emlékezőképesség és életkor összefüggéseire vonatkozóan a 4 és 11 éves kor közötti időszakaszt úgy határolja be, mint olyan életkort, amikor „a memória továbbra is úgyszólván fotografikus hűséggel rögzíti a tapasztalati valóságot (...) A 11. életév után és különösen a 30. életévet követően viszont a közvetlen felidézés (a fény-

képező memória) képessége igen gyorsan hanyatlik, miközben a teljes memóriatár egyre gazdagabb lesz.”¹⁵ Köves György, a *Sorstalanság* hős-elbeszélője körülbelül azon az életkorhatáron áll, amikor e „fotografikus” rögzítés, „fényképező memória” még működőképes. Az őt körülvevő világ, a környezet ilyen jellegű vizuális birtokba vétele domináns módon a (fotografikus) *részletre* irányul. „Az emberből csak a testet, annak mozgását és működését látja. Mintha csak a jelenséget venné észre, annak okait nem. (...) Nem embert mutat ez az optika, csak a testrészek és végtagok felfoghatatlan, abszurd forgatagát. (...) Hús-látás, test-látás, auschwitzi látás ez” – mondja Lányi Dániel.¹⁶ A *Sorstalanságban* e színekdochikus látásmód egy észlelhető vonulata a személyeket, arcokat és testrészeket állathasonlatok és -metaforák formájában láttatja. A mostohaanya mamája keskeny, sárga arcával, két nagy, sötét szemével, a nyakáról fityegő két hervadt bőrlebenyével „valami nagyon okos, kifinomult vadászehez hasonlít”¹⁷, a nagymama szemét „a vastag, könnyektől lepett, bepárasodott nagyítóüveg” olyannak mutatja, „mint két különös, verítéket kiválasztó rovar”¹⁸, a nagypapa „éles, kicsiny madárfejét” tapasztja az apa kabátjára¹⁹, a buszról leszállított utasok közül az egyik felnőtt (az „aggodalmaskodó”) a homlokán képződött ezer apró ráncból „szomorú, csapdába esett rágcslóhoz” hasonlít, a másik „főkaarcú”²⁰, Auschwitzban a deportáltak szerelvényét fogadó fegyencek „furcsa, rókaszzerű fürgeséggel” rakják ki a csomagokat a vonatból²¹, a meteoszlop pedig hernyóhoz hasonlít.

A gyermeki nézőpontból láttatott részletek egyik legfőbb hatásimpulzusa a hős-elbeszélő nézőpontjának az Auschwitz (holocaust) tekintetében már előítéletekkel, előzetes „tudással” rendelkező befogadó nézőpontjával való megütközése, a „résztevő objektív leírása, gyanútlanága és a magunk olvasói, utólagos tudása”²² közötti ellentmondás, „az olvasó világa és a regény beszédmódja” közötti „szakadék”²³ – vagy ahogyan Susanna Nirenstein fogalmazza meg e szemléletbeli szembenállást: „Semmi sem kézenfekvő, sőt, ellenkezőleg, amit a főhős megél és ahogy meséli, az egyfajta furcsa kettősséget rejteget: az olvasó ismeri a megsemmisítő táborok történetét és dimenzióit, az elbeszélő én viszont nem.”²⁴

A gyermeki nézőpontból láttatott életvilág egyéb effektusok és alakzatok egész sorát revelálja Kertész e regényében. Az előítélet nélküli szemtanú naiv/álnaiv, eufémizmusokra is hajlamos szemlélete az olvasói nézőponttal megütközve, annak „előzetes tudásával” szembekerülve a groteszk, az ironia, a cinizmus, az abszurd szikráit pattintja ki. Körülbelül a regény első feléig, az Auschwitz kéményfüstjének látványa után bekövetkező „megvilágosodásig” tart e szemléletmód, folyamatosan fenntartva a befogadói feszültséget, már-már türelmetlenséggé is fokozván azt, hiszen a szöveg előrehaladtával mind sürgetőbbé válik a(z olvasói) kérdés: meddig tartható ki

az álnaiv hang, meddig fokozható még a gyanútlan látásmód, meddig kell a regényolvasásban előrehaladni, hogy kitűnjék, hogy a király meztelen? A recepcióban a regény kapcsán e kérdéskörön belül fel is merült, hogy vajon egy tizenöt éves gyermek ennyire tájékozatlan lenne-e az őt körülvevő világ dolgaiban? „A fiú már-már túlzottan naiv, már-már hihetetlenül az, csak-hogy a történet rekonstrukció” – mondja Spiró György.²⁵ E szemléleten belül ugyanakkor a groteszk erejével ható jelzők, határozók, a szemlélődés („megfigyeltem”, „észrevettem”), a természetes tudomásulvétel, a pontosítások, a magyarázkodás, a jóváhagyás nyelvi jelei (a „beláttam”, a „persze”, a „természetesen” mint kulcsszavak²⁶) hangsúlyos módon szállnak szembe a befogadó elvárási horizontjával.

E regény elbeszélő hősének szemléletmódját még inkább bonyolítja többszörösen köztes helyzete, állapota. Kertész a családi állapotát tekintve elvált szülők között, az otthon és az intézet között, életkorát tekintve a gyermek- és felnőttkor között, vallási-etnikai hovatartozását tekintve pedig a zsidó és nem-zsidó lét között hanyódó hős köré bonyolult lélektani hálót von. „Semmihez sem kapcsolódik, mindenből kirekesztett vagy kívül marad. Valahol mindenek között áll...” – fogalmazza meg Lányi Dániel Köves pozícióját.²⁷ E köztes pozíció a regényben a „beszédek”-közöttség *nyelvi* regisztereiben demonstrálódik. A szülők, a felnőttek, a zsidó hagyomány letéteményeseinek (gyakran idézőjelek közé tett) beszéde idegen beszédként veszi körül a főhőst. Otthoni életének folyamata ezen idegen beszédek közötti köztes lét – lavírozás. A „beláttam”, a „persze”, a „természetesen” ezután a gyanútlan szemlélő számára a kezdetben a rend látszatát keltő tábor mechanizmusába való szocializálódás groteszkbe, iróniába és abszurdba torló nyelvi emblémái, amelyek csak a regény második felében, a „megvilágosodás” folyamatának beindulásától kezdődően vonatnak vissza, miután a hős számára nyilvánvalóvá lesz, hogy e „rend” és „funkcionalitás” (l. a sorbanállások, a besorolás, a fürdés, a párban egymás mellé rakott cipők) tétje a halál, a pusztulás. Ezek után értékelődik majd fel a buchenwaldi barakk-kórházban való tartózkodás idején a rend időnkénti megbontása (a beosztottak beszélgetnek a beteg fegyencekkel, látogatják őket, szabálytalanul, lopva élelmet hoznak számukra). E „rendellenesség” neve a pusztulás nirvánájának világán belül váratlanul fellépő, az intézményes fajgyűlölet legközepén még nemzeti hovatartozásra sem tekintő *emberi szolidaritás*, hogy a láger világából hazatérő hős majd otthon ennek hiányába s újra az ideológia „idegen beszédében” demonstrálódó, megmerevedett rend árnyalataiba ütközzön. Ennek az emberi melegséget jelző szolidaritásnak van a regény szövegében egy rejtve végighúzódo szenzuális megfelelője: az idegenséget és ridegséget olykor váratlanul megbontó, kellemességet sugalló atmoszférikus képek (a tiszta, langyos reggel, a légoltalmi papirossal bera-

gasztott ablaktáblák mögött felsejlő, kéklő, párás, tavaszi este, a kocsúton terelt menetre ereszkedő szép, tiszta nyári délután, a deportáltak szerelvényét beragyogó nyári idő, az Auschwitz-Birkenau fölött teljes ragyogással tűző nap stb. – tkp. Köves György optimizmusának atmoszférikus kivetülései, „égi” másai, hogy azután a hőst, közvetlenül átváltozása előtt a „napverte térség” kopárságának látványa kerítse hatalmába).

A nyelvként megélt idegenség ugyanakkor az identitás kerékkötője is. A holocaust által determinált identitástudat (l.: „Auschwitz által zsidóvá válni”²⁸) az életmű további alkotásaiban majd az ötvenes évektől a rendszerváltásig működő totalitárius társadalom által determinált identitástudat változatainak alakjában folytatódik.

Kertész első regényében a főhős Köves György identitástudatán keletkező első repedések a zsidó hagyománnyal való szembesülésekor keletkeznek. Lajos bácsi, a mostohaanya bátyja a közös zsidó sors ideológiájának részeként szólítja meg a fiút, holott Köves nem ismeri a héber nyelvet, s nem vesz részt a zsidó szertartásokban sem. Nem nagy visszhangot kelt benne a házbeli leány önnön zsidó voltával kapcsolatos tépelődése sem (l.: „nem nagyon láttam a kérdés fontosságát”²⁹). A regény végén a táborból hazatérő Köves Steiner és Fleischmann bácsinak a zsidó sorsról mint áldozati szerepről szóló tépelődéseit újra idegen beszédként, az ideológia diskurzusaként éli meg.

*

Kertész Imre *A kudarcban* Köves György újabb életszakaszát járja be, midőn az elbeszélte történetet az ötvenes évek időszakának idejére helyezi. Az életanyagra alapozódó fikció itt egészen látványos elbeszélői eljárásról, írói „fogásról” tesz tanúságot: a regény két részre bontott szövegén belül az első rész keretként szolgál. A szűkös lakásában tevő-vevő regényíró ötleteit, változatait, töredékeit lapozgatva küzd a regényírással, miközben a szövegbe épül első könyvének a *Sorstalanságra* alludáló szerencsétlen sorsa s felesége és önmaga hányattatása. A mű második része maga a regény, amelynek címe a teljes mű címével azonos.

A kerettörténet írói megjelenítése során alkalmazott, zárójelekkel, gondolatjelekkel beékelte, kinos pontosítások, helyesbítések egyfelől a *Sorstalanság* hasonló modális nyelvi-stilisztikai, másfelől a nouveau roman poétikai eljárásának irányába mutatnak. A mű egészét alkotó „két regény” a stilisztikai kontraszt ellenére is egybejátszásokat, analógiákat revelál. A kerettörténet „öregje” s a regénybe ékelte mű Köves Györgye egyaránt a sivár, depressziós ötvenes évek tengődő figurája. Az öreg börtönszerű lakásának, zárt életkörének Köves kihallgatásának karkai részletei felelnek meg, a regénye visszautasítása révén mellőzött író megfelelője pedig az újságírói ál-

lásából elbocsátott Köves. A kerettörténetben felmerülő holocaust- emlékeknek és ÁVH-motívumoknak a regénybetétben Köves szemmel tartása s ismerőseinek, lakótársainak rejtélyes eltűnései felelnek meg.

*A kudarc*ban is ott látjuk a totalitárius társadalom identitást determináló hatását. Köves György, a vasgyári munkássá lett értelmiségi tudatában az ő – nem ő létélménye fogalmazódik meg: „Egyszóval Köves elvolt itt – némileg úgy volt itt, mintha itt se lenne, vagy mintha nem ő lenne, aki itt van. (...) mintha nem ő lenne, aki érkezik, illetve ő az, de csak mintegy önmaga képviselőjében (...) bement és úgy viselkedett, mintha ő lenne (...) azonos-e önmagával” stb.³⁰

*

Kertész a *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényében szintén keretes formába fikcionálja állandó témáját, a holocaust-élményt. B. író és műfordító egy doktor Obláth nevű bölcselőnek mondja el regényi terjedelemben, miért nincs gyermeke. A *Kaddis*ban is tovább élnek a körülményeskedő pontosítások nyelvi modalitásai. A mű regényírói fikciójának két markáns megjelenési formája közül az egyik az alapul vett műfajjal, a kaddissal (zsidó imával), a másik a zenei műfajjal, a fúgával hozható összefüggésbe, hiszen a regényben ismétlődő, fel-, majd elmerülő szólamok követik egymást. A fuga ugyanakkor a regény eleji mottóra utal, minthogy a mű ötletének egyik kiváltója Celan *Halálfúgája*, amelynek egy részlete szintén a regény fúgaszerűen ismétlődő motívumává lesz. A *Kaddis* többszörös intertextualitásának újabb lényeges pontja Thomas Bernhard szövege (mint Marno János említi kritikájában, Bernhard *Igen* című kisregényének zárlatá³¹), amely az uralom–rémmuralom–apauralom logikai vonalán haladva szolgál az önéletrajzi anyag gyűjtőlencséjeként. Az intézet Bernhard nyomán „apahelyettesítő apaintézmény”, Auschwitz pedig az apa képében merül fel.³² A „pusztító nevelés pusztító szokása”-nak³³ felismerése mondatja ki az én-elbeszélővel a gyermekvállalást elutasító, vezérmotívumszerűen felbukkanó „nem”-eket.

A *Kaddis*ban még inkább felerősödik *A kudarc* mindkét „regényében” felmerülő író-téma, amely egy Celantól eredeztethető motívum kontemplatív kiterjesztése, miszerint a művész önnön sírásója; munkája létének a bizonyossága, ugyanakkor annak a sírnak a továbbbásása, amelyet mások kezdtek ásni számára a levegőben.

A *Kaddis* szólamaiban újra és újra felcsendül az Auschwitz-élmény („Auschwitzból nem lehet kigyógyulni”³⁴), a lágerélet, amelynek a későbbiekben egyenes folytatása az albélet redukált élettere. A negatív lét-élmény ebben a regényben is létrehozza az identitás kérdéseinek axiómaszerű szövegváltozatait („az életem nem az én életem”³⁵).

Az identitástudat mindhárom regényben megfogalmazott szövegeiből, az identitás kérdésességére vonatkozó megfogalmazásokból a Kertész-életművön belül egy felismerhető, megkülönböztethető reflexív szövekkorpusz áll egybe, amelynek egyik fő meghatározó vonása a paradoxon, hiszen – mint maga Kertész írja *1984-em* című esszéjében: „[A]z élet paradoxon – legalább két ellentét, egyszerre.”³⁶

Jegyzetek

- ¹ Kertész Imre: *1984-em*. Gályanapló-részlet. In: K. I.: *Az angol lobogó*. Holnap, Bp., 1991, 135. l.
- ² Nádas Péter: Kertész munkája és témája. *Élet és Irodalom*, 2002. 42. sz., 3. l.
- ³ Uo.
- ⁴ Csuha István: A lehetséges regény. *Forrás*, 1990. 3. sz., 88. és 89. l.
- ⁵ I. m., 88. l.
- ⁶ L.: Kertész Imre: *Jegyzőkönyv* – Esterházy Péter: *Élet és irodalom*. Magvető-Századvég, Bp., 1993
- ⁷ Lányi Dániel: A „sorstalanság” kísérlete. Kertész Imréről. *Holmi*, 1995. 5. sz., 665. l.
- ⁸ Uo.
- ⁹ Uo.
- ¹⁰ Gyáni Gábor: Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése. *Napvilág Kiadó*, Bp., 2000, 83. és 86. l.
- ¹¹ I. m., 89-90. l.
- ¹² Vári György: A Sorstalanság történelemszemléletéről - Cselekményesítés, történelmi tapasztalat és a fenséges művészete. *Élet és Irodalom*, 2002. 42. sz., 7. l.
- ¹³ Spiró György: Non habent sua fata. A Sorstalanság – újraolvasva. *Élet és Irodalom*, 1983. 30. sz., 5. l.
- ¹⁴ L.: Molnár Gábor Tamás: *Fikcióalkotás és történelemszemlélet*. Alföld, 1996. 8. sz., 67. l.
- ¹⁵ Gyáni Gábor: I. m., 139. l.
- ¹⁶ Lányi Dániel: I. m., 667. l.
- ¹⁷ Kertész Imre: *Sorstalanság*. [http://www.neumann-haz. hu/...](http://www.neumann-haz.hu/...), 5. l.
- ¹⁸ I. m., 8. l.
- ¹⁹ Uo.
- ²⁰ I. m., 17. l.
- ²¹ I. m., 27. l.
- ²² Papp Ágnes Klára: *Ex libris*. *Élet és Irodalom*, 1993. 46. sz., 11. l.
- ²³ Lányi Dániel: I. m., 668. l.
- ²⁴ Susanna Nirenstein: Aki megmenekült Auschwitz poklából. *Élet és Irodalom*, 2002. 42. sz., 4. l.
- ²⁵ Spiró György: I. m., uo.
- ²⁶ Uo.
- ²⁷ Lányi Dániel: I. m., 666. l.
- ²⁸ György Péter: Egy mondat értelmezéséhez. *Orpheus*, 1991. 4. sz., 46. l.
- ²⁹ Kertész Imre: *Sorstalanság*, 12. l.
- ³⁰ Kertész Imre: *A kudarc*. Szépirodalmi, Bp., 1988, 257., 276., 393. és 395. l.
- ³¹ Marno János: *Regény-sírató*. Jelenkor, 1990. 11. sz., 880. l.
- ³² Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Magvető, Bp., 1990., 147. és 155. l.
- ³³ I. m., 148. l.

³⁴ I. m., 108. l.

³⁵ I. m., 102. l.

³⁶ Kertész Imre: 1984-em, 128. l.

VARIATIONS OF THE FICTION AND THE DETERMINED IDENTITY IN THE NARRATIVE PROSE OF IMRE KERTÉSZ

The paper analyses the methods of fiction-writing in three novels by Imre Kertész: *Fateless*, *Fiasco*, and *Kaddish for a Child Not Born*. She specifies partly the autobiographic features, and partly the methods of fiction used to conceal the autobiographical parts, and then goes on to point out the features in Kertész's works that reveal the fact that the writer has opened up the issue concerning determined identity.

POMOGÁTS BÉLA

AZ ÍRÓI IDENTITÁS ÉS A TÖRTÉNELEM KATASZTRÓFÁJA

A kilencvenes évek elején született *Az angol lobogó*, az író más műveihez hasonlóan, a személyiség és az adott történelem összeütközésének drámai folyamatát mutatja be. Az elbeszélés hőse: a tanár tanítvánainak beszél el egy történetet, amely az 1956-os forradalom eseményeihez fűződik, de hogy ez a történet: „az angol lobogó története” megfelelő értelmet kapjon, egy egész évtized történetét el kell beszélnie. Így a mintegy hatvan lapos elbeszélés az írói élettörténet egy nagyobb szakaszát mutatja be, azt, hogy milyen történelmi és emberi közegben töltötte életét a *Sorstalanság* hőse és írója a negyvenes évek közepe és az ötvenes évek közepe között. A korszak történetét korábban *A kudarc* című regény is feldolgozta. Ahogy az elbeszélés egyik korabeli értelmezője, Radics Viktória megállapította: „*Az angol lobogó* fejlődésregényt sűrít erős nyomással elbeszéléssé, s ettől igen intenzívvé válik. Egy értelmiségi figura szellemi fejlődése, belső érlelődési folyamata ábrázoltatik. Olyan valakié – s ezt elfogadhatjuk akár a szellemi ember meghatározásának is –, akinek az élete »a megfogalmazhatóság szintjén zajlik«”.¹

Ez a „megfogalmazhatóság” arra utal, hogy az elbeszélte történet egy emberi sors értelmezését adja, és ezzel együtt annak a társadalmi és történelmi valóságnak az értelmezését, amely ezt az emberi sorsot körülveszi, amelynek ez az emberi sors minden tekintetben ki van szolgáltatva. Ennyiben *Az angol lobogó* ugyanazt a filozófiai meggyőződést fejez ki, mint a hatalmas nemzetközi sikert elért elődje: a *Sorstalanság*, ugyanazt, amit Kertész Imrénél szinte minden írói munkája, ide értve esszéit és előadásait is. Ezek a könyvek, ezek az írások az emberi személyiség végső alávetettségét és kiszolgáltatottságát mutatják be, ugyanakkor képet adnak a nagyobb emberi közösségek, és pedig nem csak a magyar zsidóság, hanem – éppen *Az angol lobogó* epikai anyaga által – az egész magyarság alávetettségéről és kiszolgáltatottságáról. De képet adnak a személyiség ellenálló erejének gazdagodásáról is, illetve azokról a magasabb értékekről, amelyek ezt az ellenálló erőt: a barbársággal történeő szembefordulást egyáltalán lehetővé teszik. A

személyiség kiszolgáltatottsága és ugyanakkor önvédelme szabja meg azt a lelki folyamatot, amely során az elbeszélés hőséne (egyben narrátorának) identitása kibontakozik, éppenséggel abban a személyes, lelki és erkölcsi küzdelemben, amelyet a történelem katasztrófa helyzeteibe vetten kell megvívnia.

A személyes identitás kibontakozása a történelmi katasztrófák körülményei között megy végbe (*Az angol lobogóban* ugyanúgy mint korábban a *Sorstalanságban*), és ennek a szituációnak a belső drámaisága szabja meg az elbeszélés igen megfontoltan és céltudatosan kialakított narratív szerkezetét. Ennek a szerkezetnek hármas tagozódása van. Az első egység a korai Rákosi-korszak szinte elviselhetetlen terrorjának nyomása alatt sínylődő szerkesztőségi munkaközösség és ezen belül az elbeszélő életét mutatja be, ez az élet mindenestől sivár és szorongásos, minthogy az elbeszélőnek nem csak a végzett újságírói munka teljes értelmetlenségét kell tapasztalnia, hanem a szellemi és fizikai terror mindennapi működését is.

A második szerkezeti egység az elbeszélő és a magas kultúra találkozásának történetét és e találkozás következményeit ábrázolja: a találkozást az a zenével (Wagner *Walkürjével*) és azzal az irodalommal (Thoms Mann Goethe- és Tolsztoj-tanulmányaival), amelyek őt a köznapi robot és a terror által keltett állandósult szorongás infernális világából a magas kultúra, a művészet és az eszmék világába emelik.

Végül a harmadik szerkezeti egység az 1956-os forradalom dicsőséges és vészterhes napjait idézi fel, nevezetesen az október 23-án a rádió épülete előtt tüntető, majd a gyilkos géppuskasorozatoktól szétkergetett tömeget, amelyet az író az olasz kulturális központ ablakából majd az utcáról figyelt, illetve egy későbbi képet, amely egy Budapestről távozó angol diplomata alakját és az angol lobogóval letakart dzsipjének lassú távozását mutatja, tehát magát az „angol lobogó történetét”.

A három narrációs szakaszra bontható elbeszélés a történet három kulminációs pontja, mondhatni drámai csúcspontja köré tagolódik. az első ilyen csúcspont a szerkesztőség egyik vezetőjének: a „főszemélyiségnek” az elhurcolását mutatja. Ez az ember: „a szerkesztőségnek egy főszemélyisége, egy közreműletben álló, magánál a fő- és felelős szerkesztőnél is főbb és felelősebb, bár az autoritását illetően eléggé – szabad ezzel a heideggeri parafrázissal élnem: – homályban tartott főszemélyiség” egy napon ideológiai oktatásban részesíti a lap fiatal munkatársait, közben ki-kisétál az erkélyre, és észreveszi az utcán azt a bizonyos „fekete autót”, amely rá várakozik. Húzná az időt, végül mégis távoznia kell, a kapuban várakozó ávéhások nyomban betuszkolják a kocsiba, hogy évek múltán emberi roncsként kerüljön elő.

A narráció második kulminációs pontja az operaházi *Walkür*-előadást örökíti meg, az elbeszélő ezen az operai előadáson döbben rá arra, hogy a

számára kijelölt nyomorúságos valóság fölött létezik egy másik valóság: a művészet valósága, amely – szemben a társadalmi és történelmi léttel – igazi lehetőséget kínál az emberi személyiség kiteljesedése számára. Azt a kegyetlen determinációt, amelyet a zsarnokság kényszerít az emberi lényre, ebben a magasabb valóságban lehet leküzdeni. „Az Opera vörös homályában – olvasom Kertész Imre szövegét – érzékileg és szellemileg valamely más, egészen más közegbe merülve, szerencsés pillanatokban fel-felderengett bennem egy magánélet képzetének – persze elérhetetlenül távoli – sejtelve. Ha az efféle sejtetem, mint már említettem, rejtett is magában bizonyos veszedelmet, másrészt éreznem kellett *visszavonhatatlanságát*, és ebben a szilárd érzésben megbízhattam, akár valamiféle *metafizikai vigaszban*: egyszerűen szólva, soha többé, a legmélyebb katasztrófában s e katasztrófa legmélyebb tudatában sem élhettem többé úgy, mintha nem láttam és hallottam volna Richard Wagner *A Walkür* című operáját, mintha Richard Wagner nem írta volna meg *A Walkür* című operáját, mintha ez az opera és ennek az operának a világa a katasztrófa világában is nem állna fenn mint világ. Ezt a világot szerettem, a másikat el kellett viselnem.”

Végül a harmadik kulminációs pont az ötvenhatos forradalom személyesen átélt élménye, amely során az író a történelemnek egy olyan arcával találkozik, amelyet korábban sem a *Sorstalanság*, sem *A kudarc*, sem *Az angol lobogó* hőse nem ismert. Az események, amelyeknek tanúja volt, azt bizonyították számára, hogy az ember szembefordulhat azzal a végzettel, amelyet a minden humánus értéket tagadó zsarnokság rendelt számára, és egy forradalmi tömegmozgalomban végre megtalálhatja azoknak az értékeknek az érvényesülését, amelyeket az éppen akkoriban olvasott Thomas Mann-tanulmányokban talált. A magyar forradalom élménye azokat a Thomas Mannál, Goethénél és Tolsztojnál található értékeket igazolja, amelyek az elbeszélő számára elviselhetővé teszik a köznapok világában megélt életet.

Az elbeszélés három szakasza és az epika és az esszé módszerének, illetve nyelvezetének vegyítésére vagy inkább egyesítésére épített narráció drámaiságát adó kulminációs pontok – a történet és az értelmezés mögöttes terében – a személyes identitás alakulását, mondhatnám így is: fokozatos gazdagodását, bővülését is bemutatják. *Az angol lobogó* ugyanis tulajdonképpen egy emberi és írói identitás fejlődésének a vallomásos erejű ábrázolása, és ennyiben valóban igen erős intenzitással megírt fejlődésregény. Ennek a fejlődésregénynek az első szakaszán a történet hőse igazából nélkülözi a személyes identitást, élete a teljes kiszolgáltatottságban, mondhatnám, a „sorsstalanság” körülményei között zajlik, inkább csak „megtörténik” vele, elszenvedti azt, és természetesen csak később, évtizedek múltán, midőn elbeszélését papírra veti, értelmezi ezt az életet.

A történet második szakaszán: a megismert nagy kulturális értékek (Wagner zenéje és Thomas Mann írásai) hatására létrejön az a személyes identitás, amely szembe képes fordulni a teljes kilátástalanság katasztrófális köznapi tapasztalatával, és a művészet birtokbavétele által képes a személyes létezés magaslatára emelkedni. Maga az író igen sokatmondóan hasonlítja össze az elbeszélés első, majd második szakaszában bemutatott életet, illetve identitást. „Azt hiszem – jelenti ki életének korábbi, még az operaházi élmény megelőző szakaszáról – túlságosan is engedtem az úgynevezett valóság terrorjának, amit azután a katasztrófa kiúttalan valóságnak, az egyetlen és megfellebbezhetetlenül valóságos világnak mutatott; és habár, persze, a magam részéről most már – *A Walkür* után, *A Walkür* révén – megfellebbezhetetlenül tudtam a másik világ valóságáról is, de mintegy titokban tudtam csak róla, bizonyos értelemben törvénybe ütköző, tehát ugyan kétségbevonhatatlan, de bűnös tudással. Azt hiszem, akkor még nem tudtam, hogy a bizonyos titkos és bűnös tudás voltaképpen az *önmagamról való tudás*. Nem tudtam, hogy a létezés mindig is a titkos és bűnös tudás formájában ad hírt magáról, és hogy a katasztrófa világa voltaképpen e titkos és bűnös tudásnak az öntagadásig felfokozott világa, egyedül az öntagaás erényét jutalmazó, egyedül az öntagadásban üdvözítő, tehát – akárhogy is nézzük – bizonyos értelemben vallási világ.”

A köznapi létbe vetett emberi személyiség a művészi élmény hatására a vallási élménnyel, azaz a metafizikai élménnyel találkozik, és rádöbben arra, hogy létének nem pusztán köznapi, kiszolgáltatott, alávetett valósága létezik, hanem transzcendenciája van. Ez a transzcendencia teszi lehetővé a valóságos identitást, és teszi lehetővé azt, hogy az elbeszélés hőse, illetve az elbeszélés írója által élt élet nem csupán „megfogalmazás kalandjának” lehetőségét is magában hordozza, és ennyiben a megélt sorsnak valóságos alanya van. Alanya, aki éppen a „megfogalmazás kalandjában”, azaz a művészetben, az alkotásban találhat valóságos identitást.

Eddig a valóságos identitást nélkülöző emberi személyről, majd a „megfogalmazás kalandjában” identitását megtaláló személyről esett szó. Az elbeszélés harmadik szakasza – az „angol lobogó” igazi történetének elmondása – ezt az alkotói identitást bővíti egy újabb identitáselemmel, ennek már történelmi és közösségi karaktere van. annak ellenére, mondhatnám, hogy a közösségi elhelyezkedést, egy adott történelemmel való azonosulást, rövidebben szólva: a „haza” fogalmát Kertész Imre mindig következetesen elutasította magától, és tulajdonképpen erre az elutasításra vezethető vissza az az idegenség, amely a magyar irodalmi életben betöltött státusát mindmáig meghatározza, illetve ez az elutasítás okozta az irodalmi Nobel-díj megítélésére (némely körökben) reagáló fanyalgást is.²

Abban a *Haza, otthon, ország* című előadásában, amely eredetileg német nyelven 1996 novemberében a müncheni Kammerspielében hangzott el,

Kertész Imre a következőket jelentette ki: „a »haza« tényleg olyan szó, amelynél érdemes egy kissé elidőznünk. Én például félek tőle. De ez nyilván csak a rossz beidegződések következménye. Én már kora gyerekkoromban azt tanultam, hogy hazámat azzal szolgálhatom a legjobban ha kényszer munkát végzek, majd utána kiirtanak.” És ehhez még a következőket tette hozzá: „Lágerekben, börtönökben a túlélés vágya különös délibábokat vetít a közönyös égre. E délibáb nélkül hogyan is értelmezzük a haza fogalmát? Renan, a francia történész, aki nagy értője volt a kérdésnek, azt mondta, hogy nem a faj és nem is a nyelv határozza meg a nemzetet: az emberek a szívükben érzik, hogy közősek a gondolataik, érzelmeik, és közősek emlékeik és reményeik is. Én azonban már igen korán úgy tapasztaltam, hogy mindenre másként emlékezem, és reményeim is merőben különböznek attól, amit a haza megkövetelne tőlem. Titokként égetett e szégyenletesnek hitt különbözőség, amely a köröttem harsogó konszenzusból, az egyetértő emberek világából kizárt. Büntudatként és a tudathasadás érzésével viseltem a saját éneket, amíg – jóval később – rá nem eszméltem, hogy nem betegség ez, inkább egészség, s amennyiben veszteség, azt kárpótolhatja a tisztánlátás, a szellemi nyereség. Az elveszettség érzésével élni: valószínűleg ez ma az erkölcsi állapot, amiben kitartva hűek lehetünk korunkhoz.”³

Az idegenség tudata mindenesetre Kertész Imre írói munkásságának és személyes identitásának talán legfőbb kategóriája let, és ez a tudat rendül meg *Az angol lobogó* harmadik elbeszélő szakaszában, midőn az író 1956 októberére emlékezik. A pesti utca forradalmi forgatagában az elbeszélő olyan tapasztalatokkal, eszményekkel – és hogy az ő szavát idézzem – olyan „ígéretekkel” találkozik, amelyek mintegy kiszakítják őt az idegenség köréből, és alkalmilag, igaz, csupán néhány napra, feloldják az elszigeteltség nyomasztó tudatát. „A most következő napokban – olvasható az elbeszélés végső szakaszán – megoszlott a figyelmem a Goethe- és Tolsztoj-tanulmány meg az odakint viharzó események közt, vagy hogy pontosabb legyek, a titkos és megfogalmazhatatlan ígéret, ami a Goethe- és Tolsztoj-tanulmányban, annak fokenkénti megértésében, majd befogadásában fejlett, furcsa, de egészen magától értetődő módon összekapcsolódott bennem az odakinti eseményekben rejlő, úgyszintén megfogalmazhatatlan, éppolyan bizonytalan, de egyúttal tágasabb ígérettel. Nem mondhatom, hogy ezek az odakint zajló események csökkentették a Goethe- és Tolsztoj-tanulmány iránti érdeklődésemet, ellenkezőleg, inkább fokozták; másrészt megint csak nem mondhatom, hogy miközben teljesen elmerültem a Goethe- és Tolsztoj-tanulmány világában s ennek az élménynek a lelki és szellemi megrázkódtatásaiban, szórakozottan felfigyeltem az utcán zajló eseményekre is: nem, ez semmiképpen sem felel meg az igazságnak, inkább azt kell mondanom, bármilyen furcsán is hangozzék, hogy az utcán zajló események *igazolták* a Goethe- és Tolsztoj-tanulmányra fordított fokozott figyelmemet, az ezekben

a napokban az utcán zajló események ezúttal *valóságos és cáfolhatatlan értelmet adtak a Goethe- és Tolsztoj-tanulmányra fordított fokozott figyelmeknek.*”

Az ötvenhatos forradalom, nem csupán Kertész Imre esetében, valóban széles értelmiségi körben hozott létre új közösségi és történelmi azonosságtudatot. Nemcsak *Az angol lobogó* tanúskodik erről, hanem az előbb idézett *Haza, otthon, ország* című előadás is, midőn a következőképpen jelzi az író identitásának 1956 októberében végbement időleges átalakulását: „Hatvan éven át éltem egy országban, ahol – eltekintve az 1956-os felkelés két ragyogó hetétől – mindig a deklarált ellenség pártján álltam.” A nagy „ígéret”, amellyel Kertész Imre a magyar forradalom napjaiban találkozott, abban rejlett tehát, hogy végre, ha alkalmi értelemben is, találkozott egy valóságos történelmi emberközösséggel, amelynek most már nem csupán a nyelvében ismeri fel az identitását, ámbar ez a nyelvi identitás is a személyiség legnagyobb élményei és alakítói közé tartozik, hanem történelmében, magában a haza és a nemzet élményében is. Valójában abban az értelemben, amelyet a nemzet fogalmának, a sokat idézett fordulattal, miszerint „a nemzet minden napi népszavazás”, az előbb általa emlegetett francia filozófus adott.

Ez az ötvenhatos élmény – és a róla adott beszámoló – világítja meg (legalábbis szerintem) az „angol lobogó történetének” igazi értelmét és jelentőségét is. Ez a történet a következőképpen hangzik: „Száguldva egy dzsipforma autó bukkant fel hirtelen, hűtőjét a kék-fehér-piros brit színek, egy angol lobogó borította be teljesen. Eszeveszett sietséggel iszkolt a járdákon kétoldalt feketéllő tömeg közt, amikor előbb szórványosan, majd mind sűrűbben, nyilván a rokonszenvük jeléül, tapsolni kezdtek az emberek. Én ezt az autót, miután elrohant előttem, most már csak hátulnézetből láttam: s ebben a pillanatban, amikor a taps megszilárdulni, szinte megvas-tagodni tetszett, a bal oldali kocsiablakból tétován, először szinte vonakodón kinyúlt egy kézfej. Ez a kéz világos kesztyűbe volt bújtatva, nem közelről láttam ugyan, de feltételezem, hogy szarvasbőr kesztyűbe; s valószínűleg a tapsot viszonzandó, néhányszor óvatosan, a kocsi menetirányával párhuzamosan meglendült. Integetés volt ez, baráti, üdvözlő, tán egy kissé részvételi mozdulat, mindenesetre fenntartás nélküli helyeslést tartalmazott, és mellel a szilárd tudatot is, amivel ez a kesztyűs kéz nemsokára a repülőgépről a betonra vezető lépcső korlátját tapintja majd, hazaérkezve a távoli szigetszországba. azután kocsi, kéz és angol lobogó – minden eltűnt a kanyarban, és a tapsok lassan elhaltak.”

Volt, aki az „angol lobogó” motívumát mint ironikus búcsút értelmezte: „az ideák, az értékek élhetősége int általa ironikus búcsút ennek a földnek, melyben a nagy pillanat után, a békében az értékek érvénytelenítése kezdődött.”⁴ Magam másképpen értelmezném ezt a motívumot, szerintem a

jóindulatúan integető angol – az angol lobogó védelmében, távozóban a történelem felforgatott és vére színhelyéről – azt az idegenséget jelképezi, amelyet a nyugati világ érzett, minden politikai és emberi jóindulata ellenére, a zavaros múltú, zavaros történelmű közép-európai népekkel szemben. Azt az írói meggyőződést fejezi ki, miszerint a nyugati civilizáció és politikai kultúra egy véletlenül a magyar forradalommal találkozó képviselője valójában nem is értheti meg mindazt, ami egy ilyen országos forrongás, lelkesedés, önfeláldozás mögött rejlik.

Két civilizáció, két történelmi viselkedésforma kerül itt egymással szembe, és Kertész Imre elbeszélése félreérthetetlenül jelzi, hogy jóllehet az elbeszélés írója nosztalgikus érzésekkel gondol mindarra, amit az „angol lobogó” szimbolizál, szolidaritása mégis az utcákon forrongó, lelkesedő, ordító, integető és ha kell, vérző közép-európai emberi közösséghez köti. Akkor is, ha máskor, ha máskülönben „haza” nélkülinek és otthontalannak érzi magát. Hiszen, aki az írói létezés magányos szigetén találta meg otthonát, az is találhat tágasabb közösségi otthonra, legalább a történelem kivételes pillanataiban.

Jegyzetek

¹ Radics Viktória: A rejtőzködő kreatúra. Holmi 1992. 1. sz.

² Erről: Földes Anna: A mi Kertész Imrénk. Magyar Hírlap 2002. nov. 2.

³ Kertész Imre: A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt. Monológok és dialógok. Budapest, 1998. Magvető Kiadó.

⁴ Radics Viktória i.m.

CATASTROPHE OF LITERARY IDENTITY AND HISTORY

This sixty-page-long story presents a longer section of the writer's life story, describing the historical and human environment where Imre Kertész, the writer of the book *Fateless*, spent his life between the middle of the nineteen-forties and the middle of the nineteen-fifties. The human story gives an interpretation of a man's fate, and together with it the interpretation of the social and historical reality that surrounds this human fate, and to whose mercy it is exposed. The author of this paper writes about these issues, studying simultaneously reality and the prosodic means of the story.

ANGYALOSI GERGELY

A KÉPTELEN INDIVIDUUM REGÉNYEKertész Imre *Gályanaplója*

A *Gályanapló*t nyilvánvalóan többféleképpen is megközelíthetjük; a munka 1992-es megjelenését követő kritikai visszhangból ítélhetően ezt a lehetőséget a bírálók kiaknázták. Többen is értekeztek az irodalmi mű és a naplóforma között fennálló poétikai kapcsolatokról, vagyis arról, hogy ez a szöveg tekinthető-e naplóformában megvalósuló regénynek? Nem kétséges, hogy a *Gályanapló* tartalmaz regényszerű elemeket, s hogy 1961 és 1991, vagyis az első és az utolsó bejegyzés között eltelt három évtizedben rálátunk az egyes szám első személyben beszélő „főhős” életére, vagy legalábbis életének azokra a vetületeire, amelyeket látni enged. Anélkül tehát, hogy tagadnám egy olyasfajta értelmezés lehetőségét, amely egy elején-végén nyitott „regényes esszé” gyanánt olvasná ezt a könyvet, magam egy másik utat választanék. Arra összpontosítanám a figyelmet, hogy miféle regényesztétikai elképzelések állottak a *Gályanapló* tanúsága szerint Kertész írói munkásságának háttérében; milyen elméleti indítatásokat kapott olvasmányából, s ezeket hogyan dolgozta fel saját műhelyében? Egyértelműen adódna az a lehetőség, hogy ezeket az esztétikai-poétikai, illetve a velük összefüggő filozófiai gondolatokat összevegyük a *Sorstalansággal*, valamint a későbbi regényekkel, mintegy a terv és a megvalósulás viszonylatára fordítva le az elemzés tanulságait. Ez azonban az egész eddigi életmű olyan tüzetes ismeretét és koncepciózus áttekintését igényelné, amellyel jelen pillanatban nem rendelkezem. Célkitűzésem ezért jóval szerényebb: a regényforma és az individualitás összefüggéseire, e két vonatkozásrendszer lehető és hipotetikus, vagy az adott pillanatban az író mérlegelése szerint egyenesen képtelennek látszó összefonódását illető nézeteinek kibontására vállalkozom.

Kertész legfontosabb szellemi forrása minden kétséget kizáróan Nietzsche. Az individuumra vonatkozó elmélkedései jórészt a német gondolkodótól kapott impulzusokból indulnak ki. A regényírás gyakorlatát, a regény megalkotásához szükséges látásmód kialakítását illetően azonban két kortárs francia író-gondolkodó nevét kell említenünk: Sartre-ét és Camus-ét. Rajtuk kívül még egy szellemi áramlatot, illetve egy regényírói stratégiát

kell említenünk, amelyek úgyszintén francia nevekhez köthetők leginkább: a strukturalizmust és az Új Regényt. Mindezeket a hatásokat persze erősen átszűrve, gyakran konkrét élethelyzetekhez kötve, de nagyon sokszor minden kommentár nélkül szerepelteti a *Gályanapló*ban. Arról sem szabad megfeledkezünk, hogy egy-egy reflexió között néha évek vagy évtizedek telnek el, hiszen semmi okunk kételkedni abban, hogy ez a mű voltaképpen kronológikus sorrendben történő válogatás harminc év naplófeljegyzéseiből. Nem tudhatjuk persze, hogy a könyvvé formálás során átírt-e Kertész a korábban született szövegrészeket; ha így tett volna, az a szépirodalmi műként való értelmezés irányába billentené a mérleg nyelvét. Az bizonyos, hogy a *Gályanapló* stílusa, eszmevilága és dikciója meglehetősen egységes; ez azonban magyarázható azzal az egyszerű ténnyel is, hogy már az első oldalon a felnőtt férfi, az érett ember szólal meg. Az idő múlását leginkább a külső (magán- és közéleti) történésekből érzékeljük. Ugyanakkor az is előfordul, hogy változásokról értesülünk a számára fontos szerzőkhöz való viszonyában is. Nietzschevel való kapcsolata például sokkal intímebb és erőteljesebb lesz, miután hozzákezd *A tragédia születésének fordításához*: erről a hozzá mindig is közel álló gondolkodóról kiderül, hogy sokkalta mélyebb közösséget kell vállalnia vele, mint korábban hitte.

Nos, már az első oldalakon kiderül, hogy ezeknek a feljegyzéseknek az alanya a klasszikus értelemben véve *kultúrkritikailag* látja a világot. 1963-ban konstatálja, hogy a művészet lehetősége megrendült, mert a tragikus ember megformálásának a világ nem ad többé esélyt, márpedig a tragikum a művészet kiiktathatatlan összetevője. „A tragédia hőse a magát megalkotó és elbukó ember. De ma már az ember csak alkalmazkodik.”¹ Nevet is talál ennek a típusnak, „funkcionális embernek” nevezi el, hiszen voltaképpen egy funkció megtestesítőjeként létezik csupán. Ez az ember, ha választ is (márpedig az egzisztencialista Kertész szerint mindenképpen választ), e választás nem egyéb a „valóságról, az egzisztenciáról” való lemondásnál. Bizonyos értelemben ugyan lehet beszélni az ilyesfajta életek „tragédiájáról” is, ez azonban csak az igazi tragédia távoli hasonlata: vagy a tragédiához szükséges előzmények, vagy a valódi tragikus következmények hiányoznak. Ha nem explicit módon is, felbukkan a „sorstalanság” fogalma ezekben a fejtegetésekben: amennyiben az egyén csak egy előre meghatározott funkciót tölt be, ha egész lénye kimerül a funkció betöltésében, ha nem munkálkodik önmagán, akkor nem juthat el saját egzisztenciájához, nem élheti meg azt. Röviden: nincs és nem is lehet sorsa.

Ebből a gondolatmenetből talán az egzisztencialisták és a strukturalisták korabeli vitájának távoli visszhangját is kihallhatjuk, esetleg az újbaloldali elidegenedés-kritikán átszűrődve (ne feledjük, Marcuse *Egydimenziós embere* 1964-ben jelenik meg). A konkrét eszmei hatások felkutatásánál azon-

ban sokkalta fontosabb az a tény, hogy Kertész éppen ezt a sorstalanság-gondolatot teszi kiindulópontjává. Tudniillik a naplóban felvázolt kultúr-pesszimizmus, amely szellemi gyökereit tekintve legalább a hegeli esztétikáig és a német romantikáig vezethető vissza, akár meg is gátolhatta volna abban, hogy a regényírás útjára lépjen. A másik lehetőség pedig az lett volna, hogy a kibontakozó *Nouveau Roman* jelentős képviselőihez hasonló írásmód kialakítására törekszik. (Többször is utal Robbe-Grillet felismerésére, mely szerint a semmi sincs, ami a precíz leírásnál fantasztikusabb és abszurdabb lenne.) Kertész azonban paradox módon azt választotta, hogy megkísérli megírni a pusztá funkciójává degradált embert, méghozzá a XX. század egyik „nagy metaforája” révén, vagyis a koncentrációs tábor szituációjába helyezve. Ezzel az elszánással kezdődhetett az a több, mint tíz évig tartó kaland, amely végül a *Sorstalanság* című remekmű megszületéséhez vezetett.

1970 végére már világosan megfogalmazza az imént vázolt kultúrkritikai attitűd és a tervezett regény belső formája közötti konkrét összefüggést. Az általa tervezett írásmódban a jellemek tematikus motívumokként működnek, mindegyikük a Struktúrára vonatkozik, amely „az individuum minden látszatzméltségét megszünteti”. Mindent a Struktúra totalitása diktál, a témák lineárisan, minden variációt kimerítve haladnak előre. A mű nem „ábrázolná” a funkcionális embert, hiszen nem rendelkezne az ábrázoláshoz szükséges külső nézőponttal. Ez az elképzelés persze, mely szerint az ábrázolás azáltal szűnik meg, hogy az ábrázolt eggyé válik a regénytechnikai törvényekkel, joggal rokonítható az Új Regényhez sorolt írók irodalom-felfogásával. Még akkor is, ha közülük egyedül arra a Beckett-re hivatkozik sokszor, aki nem tekinthető a *Nouveau Roman* igazán tipikus reprezentánsának. Ezek a gondolatok a hatvanas évek közepétől, hogy úgy mondjuk, „a levegőben voltak” a nyugat-európai irodalmi gondolkodásban. „A kiindulópont nem az individuum jelleme, metafizikája vagy pszichológiája” – írja Kertész –, „hanem életének, egzisztenciájának az a kizárólagos területe, amely a Struktúrával kapcsolódott – pozitívan vagy negatívan – össze, amit odaadott vagy ami kisajátított belőle. Az individuum többi alkatelemét a strukturális regény elhanyagolhatónak tekinti, egyszerűen azért, mert elhanyagolható is.”²² Ebből a regényből, teszi hozzá még, hiányozni fog az esztéták által megkövetelt „teljes élet”; igazi művészi sikerre viszont csak akkor számíthat, ha ez a technika nem tolakszik előtérbe, nem „hallható”, akár egy tizenkét fokú, szeriális zeneműben.

Abban a tekintetben azért őrzi a távolságot az Új Regény íróihoz képest, s tartja a kapcsolatot egzisztencialista idoljaival (a „nagy franciákkal”, ahogy egy helyütt emlegeti őket), hogy ez az írásmód nem önmagában vett cél nála. „A szöveg nem leírás, hanem történés, nem magyarázat, hanem idő és je-

lenlét” – hangsúlyozza, de csupán azért, hogy az elérendő *hatást* jellemezhesse. Tehát az egzisztencialista etika alapelveinek megfelelően megmarad az arisztotelianus poétika intencióin belül, amely a mű és a befogadó kapcsolatában kívánja megragadni az esztétikai kiteljesedést. „Ha (...) az egyszerűség, a fantasztikum (a pontosság fantasztikuma), az időbeliség és sorstalanság eleven élményként hat, akkor ennek a technikának eredménye lesz.” Vajon milyen eredményre gondol itt, miféle hatásban reménykedik az író? Közvetlen választ nem kapunk erre a kérdésre, közvetett utalásokat ellenben találhatunk, ha a továbbiakban az individuum szerepének, helyzetének és esélyeinek latolgatására figyelünk a *Gályanapló* lapjain.

Közvetlenül a *Sorstalanság* megjelenése után jegyezi fel Simmel egy mondatát, mely szerint „csak másokkal való felcserélhetetlenségünk a biztosítéka, hogy létformánkat nem mások kényszerítették ránk”³. Paradoxonnak látszódhat, hogy a regénytechnikai elvek megfogalmazásakor pontosan a Struktúra totalizáló hatalma által felcserélhetővé tett, kikényszerített életformát követő egyén megjelenítését tűzte ki célul. Hiszen, mint megjegyezte akkor, ez a „tökéletes megfelelője a csonkító kornak”. Egy évvel később az „újpróza nagy felfedezéséről” ír, amely nem más, mint az ember kiiktatása a dolgok centrumából. „Ez a minőségi változás, mely a regényt – de a verset is – szöveggé, pusztá szöveggé alakítja át, amelyből úgy vonják ki a szubjektumot, ahogyan a világ tárgyi és hatalmi struktúrái lebontották és pusztá impulzusokra redukálták a személyiséget.”⁴ A magam részéről sem miféle ironiát vagy kritikai mozzanatot nem érzékelek ebben a jellemzésben. Felületes megközelítéssel akár arra is következtetheténk, hogy Kertész olyan regény megírását vette tervbe, amely tökéletes leképezése a szubjektumot és az individualitást porig romboló kornak. A *Gályanapló*ban ugyanakkor egymást követik az olyan töprengések, melyek világosan e spekuláció *ellenében* fogalmazódnak meg.

Ennek a látszólagos ellentmondásnak a feloldására csak akkor nyílik lehetőségünk, ha számításba vesszük, hogy az egyszerűség, az időbeliség és a sorstalanság szorításában egzisztáló embernek Kertésznél mindig marad legalább egy villanásnyi esélye individuum-voltának felmutatására. Ebből a szempontból nem távolodik el Sartre felfogásától (noha jócskán vannak fenntartásai vele szemben és inkább Camus iránt érez szinte az idősebb fivérnek kijáró vonzalmat). Sartre ugyanis a hatvanas évek közepén elismerte, hogy az ember a struktúra termékévé vált, ám hozzátette: „A lényeges nem az, hogy mit csináltak az emberből, hanem az, hogy *mit csinál az ember abból, amit belőle csináltak*.”⁵ Kertész persze távol áll az idős Sartre anarchiába hajló aktivizmusától, nála sokkalta keskenyebb és kegyelemszerűbb a szabadság mezsgyéje. De jellemző módon még az erre vonatkozó szkepszisét is (a szabadság valójában az, ami nincs, „sóhaj, eszme, abszolú-

tum”) Sartre modorában fogalmazza meg. „A konkrétban élünk, az abszolútum után vágyódunk, és a semmiben végezzük...”⁶ 1989-ben pedig a következőt írja: „Az emberek véletlenszerűen születnek, véletlenszerű életet folytatnak, és törvényszerűen halnak meg.”⁷ Nos, mindkét idézett mondat *Az undor* Roquentinjének híres maximáját parafrázálja: „Minden, ami létezik, ok nélkül születik, gyengeségből él tovább, és véletlenül hal meg.” Aligha tudatos „rájátszások” ezek, inkább csak azt mutatják, milyen mélyen él a magyar íróban a francia egzisztencialisták gondolkodásmódja.

Sartre halálának évében, 1980-ban megvallja naplójának: „Kényszerű újrafelismerés, hogy az ő világukból származom. Gyökereim e háborút követő egzisztencializmus talajába nyúlnak: teremhet ezen a talajon még valami friss táplálék? Alighanem korszerűtlen figura vagyok.”⁸ A *Gálya-napló*ban meditáló én abban a vonatkozásban is emlékeztet Sartre Roquentinjére, hogy ő is az írásban látja az individuális megváltódás egyetlen lehetőségét. A különbözőség közöttük abban áll, hogy Kertésznel az írás nem válhat a Sartre-féle „nagy kalanddá”, s hogy a „megváltást”, ha ugyan használná ezt a kifejezést, mindig és mindenütt csak ironikus idézőjelek között kellene elképzelnünk. „Írni, hogy ne látsszam annak, ami vagyok: meghatározottságok végterméke, véletlenek hajótöröttje, egy biológiai elektronika kiszolgálója, jellemem kelletlen meglepettje...”⁹ A mondat utolsó szegmentuma az önirónia súlya alatt „eszperentéül” szólalt meg, miáltal még nyilvánvalóbbá lesz az írás hatalmának korlátozottsága: látszatot teremthet, de az egyén legmélyebben fekvő realitásán nem képes változtatni. A paradoxon az, hogy annak a számára, aki itt beszél, még sincsen más lehetőség. Bele kell törődnie, mondja, hogy írásművei „nem hullanak semmiféle televénybe”, hiszen „egyedül és kizárólag az őket létrehozó személyiségről tanúskodnak, és mert ennek az individuumnak a hontalanságából sarjadnak, írhatnék akár szanszkritül is, hiszen nincs nemzet, sem közösség, amely magáénak vallaná e megnyilatkozásokat”¹⁰. Ezek szerint tehát az az írás, amely pontosan leképezte a Struktúra személytelenítő és sorstalanító hatalmát, egyvalakinek a személyiségéről mégiscsak tanúskodik: annak az individualitásnak a létezéséről, aki megalkotta. Tanúskodik róla, de úgy is fogalmazhatnék, s talán nem hamisítanám meg vele Kertész Imre szellemét: *jótáll helyette*.

A nyolcvanas évek elején a tervbe vett regényről írva már *expressis verbis* kísérletként tárja elénk az individualitás-elv és a regénytechnika közötti feszültséget. „Talán az első olyan regény lesz (ha lesz), amely az individuum ellen szóló teljes anyagot hurcolva és felmutatva, mégis az individuum áttörésével próbálkozik. Ha valami, akkor ez benne az új.”¹¹ Az individuum áttörése tehát nem pusztá illúzió immár, hanem – legalábbis regény formájában – megvalósítható esély. Alig egy év elteltével még határozottab-

ban szól az „áttörésről”. „Ma már tudjuk, hogy a dologembernek semmi esélye, és hogy az ember csak a dologiságán túl találhat rá valami ésszerűre, a rövidség kedvéért mondjuk azt, hogy az igazságra. – Tényleg, az embert annyira behálózták, hogy lehetetlenné vált az áttörés – hová is?” Idáig akár tíz évvel korábban is származhatna ez a naplóbejegyzés; az újdonság az, hogy Kertész ezúttal nem hagyja válasz nélkül a kérdést. „Bárhová, ami nem köztulajdon, és mégis közösségi, a szó tiszta, testvéri értelmében.” Ennek az új elvárásnak a fényében az írás aktusa, a regény megalkotása „fölbecsülhetetlen fontosságúnak” tűnik föl előtte, olyan processzusként, „melynek során az ember visszanyeri az életét”. Az egyéntől óhatatlanul elkobzott, elidegenedett életet a regény képes visszaadni neki, „egyetlen áhítatos pillanatra”, az elmúlás küszöbén¹². Óriási felfogásbeli változás ez, ha összevetjük a naplóíró hatvanas-hetvenes években vallott nézeteivel.

Nem merném állítani, hogy látásmódjának módosulása saját főművének gyökeresen új értelmezéséhez is elvezette, hiszen effajta következtetést levonni egy ilyen ritkásan válogatott naplóból felelőtlenség lenne. Annyi azonban bizonyos, hogy korábban nem találunk a kötetben olyan utalást, amely a *Sorstalanságot* a mindennek ellenében felmutatott individuum jegyében értelmezné, sőt értékelné. „Ami önéletrajzi benne, az az, hogy hogyan hagytam el belőle minden önéletrajzit a magasabb hűség kedvéért. S hogy e kiküzdött személytelenség hogyan lesz végül mégis a partikularitásában néma személyiség áttörésévé és foglalatává.”¹³ A *Gályanapló* tanúsága szerint ezekben az években egyre erősödik benne a meggyőződés, hogy a Struktúra hatalmát és a személyiség áttörésének lehetőségét egyszerre artikuláló irodalom nem csupán lehetséges, hanem etikailag pusztán ez vállalható. Ez magyarázza, hogy szaporodnak az eltávolodás gesztusai azoktól az irodalmi irányzatoktól, amelyek a nonkonformizmus jegyében cserbenhagyják az „individuális feladatot”. Nem határozza meg ugyan közelebből, hogy milyen áramlatokra, mely szerzőkre gondol, de jó okkal feltételezhetjük, hogy az elméleti alapon „deszubjektívizáló” szövegirodalom illusztris képviselőire céloz. Szinte imperatív módon nyilatkozik meg velük szemben, ami merőben új hangvételt jelent a kötetben. „Az igazi nonkonformizmus: az életet maradéktalanul kivenni a rendszer – a rendszerek – kezéből; magunkat megtenni oknak, okozatnak és végeredménynek is – mit sem hallgatva el a rendszerből, a struktúrából, ami mindennek – életveszélyesen – ellene feszül. De a rést, ahol az egyszemélyes élet, mint kövek közt a fűszál, kihajt, meg kell mutatni, mert létezik; s az elítéltetés megfordítottja a kegyelem. Éppoly véletlen, éppoly irracionális, de a struktúra véletlenje, a struktúra irracionálisága: s ebben rejlik az esély... mire is?”¹⁴ Az utolsó, elbizonytalanító kérdés már nem tudja semmivé tenni az előző mondatok szenvedélyes magabiztosságát. A kilencvenes évekbe átlépő Kertész Imrének egyre

határozottabb véleménye alakul ki az irodalom pozitív küldetéséről. Ez pedig többek között azért is érdekes fejlemény, mert ezenközben lényegét tekintve nem változott az a kultúrkritikai attitűd, vagy mondhatnánk úgy is: az a kultúrpresszimizmus, amely a hatvanas évek elején írt naplójegyzeteiben már jelen volt.

Dehát a napló, mint azt mindannyian jól tudjuk, a fragmentumok műfaja; az a műfaj, ahol minden ellentmondás és önellentmondás megengedett. Elemzésem csak egyetlen, meg-megszakadó reflexió-szálat követett végig a *Gályanapló* szövegében, azt, amely az írói mesterségre és a személyiség-filozófiára vonatkozó megjegyzésekből fonódott össze. Ebből a „nyomkereséséből” az a konklúzió szűrhető le, hogy Kertész Imre regényírói *ars poeticája* a *Sorstalanság* megjelenését követő másfél évtizedben megszilárdul. Már nem keresi, hanem *tudja*, milyen az a próza-ideál, amely felé ezen túl valamennyi művében közelíteni akar. Talán nem függetlenül a fokozódó hazai és nemzetközi elismertségtől, az irodalom létére, az írás mint tevékenység értelmességére vonatkozó kételyei megszűnni látszanak, miközben lesújtó véleménye a világ és az európai kultúra állapotáról alig változik. Tüzetesebb elemzéssel feltehetően azt is kimutathatnánk, hogy mennyiben módosítja a *Gályanapló* egész „szövegét” (ha már ezt a metaforát választottuk) ennek az egyetlen szálnak az irányváltása. De ez már egy másik tanulmány feladata lenne.

Jegyzetek

¹ Kertész Imre: *Gályanapló*. /A továbbiakban: G./ Holnap Kiadó, 1992. 9. o.

² G., 23. o.

³ G., 34. o.

⁴ G., 54. o.

⁵ Jean-Paul Sartre válaszol. in: *Strukturalizmus*. Szerk. Hankiss Elemér. Európa, é. n., I. kötet, 266. o.

⁶ G., 35. o.

⁷ G., 217. o.

⁸ G., 87. o.

⁹ G., 59. o.

¹⁰ G., 64. o.

¹¹ G., 115. o.

¹² G., 127. o.

¹³ G., 141. o.

¹⁴ G., 152. o.

THE NOVEL OF THE INCAPACITATED INDIVIDUAL

The study follows the notes to the book *Gályanapló* from beginning to the end. In the author's opinion the book can be approached from various standpoints, from example, it can be interpreted as an essay-novel. Nevertheless, his objective is of a different nature this time: he wishes to specify how Imre Kertész's principles concerning his perception of literature and poetics of fiction were formed. In this book the writer goes through and selects from among his notes made during three decades, therefore it is easy to follow and reconstruct how his way of thinking and aesthetic conception developed. The author of this study concludes that the dominant influence on Kertész were Nietzsche and the French existentialism after the Second World War. In the sixties he was trying to find a form for his novel suitable to depict the alienated man ("functional man"), that was when he came close to the French Nouveau Roman. Still, after the success of his first works he was becoming more and more convinced that it is an ethical duty of a fiction writer to present the potentialities of individual freedom; and yet, at the same time, he must not give up describing the epoch that shatters the basis of the free individual.

BENCE ERIKA

A BESZÉD INDIVIDUÁLIS TEREKertész Imre: *Gályanapló*

A regény, a *Gályanapló*, több mű paratextusa: a *Sorstalanságtól* *Az angol lobogóig* tart. Tartamszerűsége az időbeliség primer jelentéssíkján túl „az egyazon regényt élni és írni” (65. o.)¹ antik toposzokkal („navigare necesse est”) analogizáló folyamatát jelöli, kiindulópontját a rendelkezésre álló „nyelv” és „kész fogalmak” megtagadásának momentuma, míg lehetséges eredményét az új „látás”-ra épülő beszédmód megalkotása jelenti. „Négy éve dolgozom a regényen – nem inkább önmagamon? Hogy lássak? És majd szólhassak, ha láttam?” – tematizálódik a kérdés a *Gályanaplóban* (16. o.), amely – mindenekelőtt négy mű (a *Sorstalanság*, *A kudarc*, a *Kaddis a meg nem született gyermekért* és *Az angol lobogó*) intertextuális vonatatkörében – az írásról (a műalkotásról? regényírásról?) szóló beszéd individuális tereként, míg a regények – az olvasó elvárásaival való számvetés értelmében – ugyanennek közösségi viszonyrendszerében identifikálódnak. Monologizáló tendenciát indukál a naplóforma, míg diszkurzív mintát a regény. 1998-as *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt* című könyvében ez a monologizáló-dialogizáló attitűd a próza szervező elveként működik.

A *Gályanapló* az írásnak, mint új nyelvi-fogalmi apparátust konstruáló folyamatnak személyi vonatkozásait tematizálja: „Kezdetben, azt hiszem, az ember egyszerűen csak buta, butább mindenki másnál, akik tüstént mindent értenek. Az ember aztán úgy kezd írni, mint aki súlyos betegségből akar fölépülni, úrrá lenni elmebaján – legalábbis addig, amíg ír” (16.o.). Az individuum („önmagam” – miént az író nevezi) a fölépülési/fölépítési folyamat „legriasztóbb ismeretlenségi tényezője” (73.o.), a „legnagyobb kaland”². A mű, pontosabban – az írónak a szó értelmét megtagadó felfogásához alkalmazkodva („a szónak nincs értelme”[65.o.]) – a regény nyelvet és valóságot megreformáló magírási folyamata „önmagam”, azaz az individuum megalkotása. Kertész Imre *Az angol lobogó* című prózaműve kapcsán írja Bányai János³, miszerint „az ént művelő, kereső, elemző kalandnak a neve a próza”. A regény „önmagunk”, mondja az író (16.o.). A „legnagyobb

kaland”-ot, az individuumot, ugyanakkor „külső determináció”(15.o.), stigmatikus tényezők hálózata veszi körül. A XX. századi „én”-t és prózáját meghatározó stigma a totalitarizmus, amely „képtelenségbe szorítja” az individuumot. (15.o.) Az „önmagam” megalkotását jelölő regény(ek) létrejöttéről szóló naplóbeli beszéd a sorstalanság vagy képtelenség prózájának alakulástörténetét taglalja. Amennyiben a valósággal összhangot kereső embernek és a tényeknek mint képtelenségeknek a kapcsolata alkotja a sorsot, az „erkölcsi életet” (14.o.), a képtelenségbe szorult ember elveszíti ezt a lehetőséget, s valóságként nem önmagát, hanem saját determinációját értelmezi. „Mit nevezek sorsnak? Mindenesetre a tragédia lehetőségét. A külső determináció azonban, a stigma, amely életünket az adott totalitarizmus egy helyzetébe, egy képtelenségbe szorítja, megghiúsítja ezt: ha tehát a ránk kirott determinációnkat éljük végig valóságként, a saját – viszonylagos – szabadságunkból következő szükségszerűség helyett, ezt nevezném sorstalanságnak. Lényeges, hogy determinációnk mindig ellentétben álljon természetes felfogásunkkal, hajlandóságainkkal, így áll elő vegytiszta állapotban a sorstalanság” – olvashatjuk a *Gályanapló*-ban (15.o.). Így lesz a *Sorstalanság* című Kertész-mű a determinációként megélt valóság, a képtelenségbe szorított individuum regénye, a *Gályanapló* a vele együtt ható önértelmezés, a regény, amely önmagára – ez esetben a *Sorstalanságra* (részben *A kudarcra* és a *Kaddisra*) mint paratextusra – reflektál.

„A következő fejezetben Auschwitzba érkezem” (22.o.) – mondja a naplóíró. Auschwitz kultúrát kizárólagos tulajdonná alakító totális struktúrája – erről szól *A holocaust mint kultúra* című Kertész-esszé⁴ – meghatározza az elbeszélés mibenlétét és megszünteti a klasszikus értelemben vett regénybeli jellemeket. A *Sorstalanság* megjelenítette individuum determinációja fénykörében, képtelen léthelyzetében, „sorstalansághoz való viszonyában” (22.o.) látható. A *Gályanapló* beszélőjének értelmezése szerint „a szöveg maga nem leírás, hanem történés, nem magyarázat, hanem idő és jelenlét – mindig és mindenütt lényegi funkció, sohasem »külső« vagy »írói«, szóval sohasem üres. A kiindulópont nem az individuum jelleme, metafizikája vagy pszichológiája, hanem életének, egzisztenciájának az a kizárólagos területe, amely a Strukturával kapcsolódott – pozitívan vagy negatívan – össze, amit odaadott vagy kisajátított belőle” (23.o.).

A *Sorstalanság* zsidó szereplője („nem más, mint helyzete, egy helyzet az »adottban«?”[18.o.]) a napló felvetette intertextuális szöveghálóban, az olvasás (Kertész Imre olvasásának) folyton történő eseménysorozatában referenciális értelemben is megfigyelhető. *A per* és *A kastély* világa a közmegegyezésszerű hazugság és az ezen alapuló szolgaság világrendjének szemzőgéből értelmezi az individuumot. K. mint a „szabadság Lohengrinje” (46.o.) érkezik a faluba, hogy e világrendet megtörje és bejusson a kastély-

ba. A mű tehát annak a világrendnek a regénye, amelyet a tárgyi valóságban bemutatott kastély jelképez, s amelyen belül helyezkedik el a teljes élettel azonosított érték. A kastélyba való bejutás a totalitarizmus világrendje által kisajátított értékből (az életből) való kirekesztettség állapotát szüntetné meg. Ezért fontos K. számára – Thomas Mann szerint „specifikusan zsidó, de művész, az ember felé táguóan” – maga a „bejutás” tette, mert ha a kastély urainak engedélye szerint csupán letelepedne a faluban, beleegyezne saját determinációjában: a totális Struktúra létrehozta kizárás létjogosultságát ismerné el. A *Sorstalanság* hőséne képtelen sorsa a holocaust kizárásos kultúrájában a kastély jelképezte világrendre reflektál. Kertész már említett esszéjében, *A holocaust mint kultúra*ban Jean Améryre hivatkozva magyarázza e kizárás lényegét: „...a szellemi és esztétikai javak vitathatatlanul az ellenség tulajdonába mennek át..., az auschwitzi német zsidó rabnak (...) a teljes német kultúrát át kellett engednie akár a legutolsó SS-legény számára is.”³ A valósággént elfogadott determináció, a külső önkény mint sors(talanság) a *Sorstalanság* című regényben befogadóra reflektáló diszkurzív viszonyrendszerben jelenik meg, míg a róla szóló naplóban az elvi alapvetés öntisztázó, ezért egyszemélyes, önreflekszív síkján. Kifelé irányuló beszédmód az első, individuális a második.

„*A kudarc* – az utolsó regény, amit még a csupasz egzisztencia jegyében írok” (144.o.), olvassuk a naplóban. Az önalkotó próza megírásának, létrehozásának folyamata szükségszerűen idézi fel az egzisztencialista filozófia nézeteit, többek között Camus és Sartre világértelmezését. „A XX. század szenvedélye a rabszolgaság” – jegyzi naplójában a szerző Camus szavait, ugyanakkor térbeli karakterjegyekre hivatkozva („a Földközi-tenger vidékén a rabszolgaság is más mint Kelet-Európában”, 47.o.) állapítja meg, miszerint az „mégsem érti Kafkát”: nyugati értelmezések szerint a kastély transzcendens alkotmány, míg a kelet-európai jól tudja, hogy a „közmegegyezéssel szolgáló világképe” (47.o.). A „közmegegyezéssel szolgáló világképe” világa a világrenddé avatott hazugságon alapul. Működése ugyancsak nem a kastélyt mint értéket birtokló hatalom akaratán, hanem a közmegegyezéssel múlik. A közmegegyezés kettős alapú. Egyrészt a kastélyon kívüli falu lakóinak, másrészt a kirekesztettek beleegyezésén múlik. K. küldetése – értelmeződik a naplóban – épp ezért tragikus: a közmegegyezés ellenében bontakozik ki. A sorstalanságtörténet hőseinek „képtelenségbe szorítottság”-át a közmegegyezés elfogadása indukálja. *A kudarc* ennek a tragédiája: „Az itt élés szégyene. Abból a szemszögből, hogy elfogadtam a rabszolgaságot – abból a szemszögből egyszerűen, hogy élek(...) Azzal, hogy itt maradtam, kivontam magam a tragikum, azaz a sors alól, és a komikumnak, a véletlenektől hemzsegető állami tömegsorsnak vetettem magam alá.” (95.o.) A napló a sorstalan és kudarcra ítélt individuum megalkotásához, a

regény(ek)hez vezető út dokumentuma, a róla való gondolkodás menete, a regény(ek) a meg- és újjáalkotott én letéteményei: „Lehetséges-e itt is az egzisztenciális zsenialitás, az egyszeri létezés mélységes átélése, az *élet megélése*, ez a nagy, az alapvető kérdés. És a válaszomban nem kételkedhetem: igen. Az individuális feladat itt is, mint bárhol betölthető – ez *A kudarc* regénytechnikája, ez *A kudarc* regényvilága. A történelmi körülményeket a mindenkor esetleges anyagnak tekinteni, amelyen az egzisztencia átküzdi magát: a diadal – amely egyidejű a pusztulással – egyetlen pillanat csupán, ez a pillanat azonban maga a mű; és éppen *azáltal* és éppen *annyiban* mű, hogy megteremti – vagy inkább végrehajtja – a saját lehetőségét” (95.o.) – olvashatjuk a napló be- vagy inkább – a beszédszerűség indukálta – „lejegyzései” sorában.

Az „ént kereső és megalkotó prózaírás kalandja, a róla való gondolkodás folyamata a *Gályanapló*ban térbeli dimenziót nyer: a távolság megtételének alakzatai irányítják a próza szerveződését. A valóság, amellyel összhangot keresve konstruálja az individuum önsorsát, a regényt, *gálya* képében objektívizálódik. A hozzá való viszony leírása metaforikus értelmű: „A *gálya* közös. Ti építettétek, együtt utazunk rajta, de a vizeket, melyeken sodródunk, nem uralhatjátok. Miért tesztek hát úgy, mintha kapitányra kormányosra, első és másodtisztre és legénységre volna szükség?” (43.o.) A Camus-re való hivatkozás értelmében: „Ma minden művész beszáll kora *gályájába*.” (5.o., mottó) A művészi (ön)alkotás-folyamat a tengerre szállás, a hajózás klasszikus sémája szerint tagolódik. Első része a „nyílt vizekre” való *kihajózás* szakaszával esik egybe, amit a „szirtek és zátonyok közt”-i *bojlongás* követ, ugyanakkor az utolsó szakasz a hagyományos prózaszerkezet megtagadása és átírása, hiszen a tárgyalás hármas konstruáltsága helyett a megoldás, a harmadik szakasz áll három egységből: *elengedi* (a kormányt), *behúzza* (az evezőket), *boldog*. Ez utóbbi mozzanat a hajózás mint konkrétumokban megnyilatkozó (s a jelentésátvitel síkján az írás folyamatával azonosított) tett helyett a hajósra, a cselekvő lelki motiváltságára irányítja figyelmünket.

Beszédszerűsége folytán a *Gályanapló* szövegvilága a megszólítás, jellegéből kifolyólag a folytonos önmegszólítottság jeleitől terhelet. Az első személyű hivatkozások az önkonstrukciós prózaformálási attitűdre hívják fel a figyelmet („a regény egyenlő önmagam”), míg a többes szám első személyű utalások az individuális teret a kollektív, sőt, a személytelenül közösségi felé tágitják. A nyelv és a kész fogalmak elleni lázadáson, és az újjáalkotásukon alapuló szubjektív gondolkodásnak így lesz a megoldása, „végerméke” a mű, a *Sorstalanság*, *A kudarc* és a *Kaddis*, s így válik a beszéd individuális tereként funkcionáló napló a diszkurzív feltételeknek engedelmeskedő regény előzményévé: azzá a helyé, ahol az egyéni sors történet a

XX. század stigmatikus tényezőival, s a korszak nagy metaforiával (a koncentrációs tábor és pornográfia) való összefüggései, a hozzájuk való viszony kifejezésformái (a „forma” szó itt azt jelenti: „az élet mint szellemi jelenség újra életre kel egy műben”, 200.o.) révén kapja meg önéletrajzi fedezetét. Kertész Imre megfogalmazásában: „A *Sorstalanság* mint önéletrajzi regény. Életrajzomban az a legönéletrajzibb, hogy a S.-talanságban semmi önéletrajzi nincs. Ami önéletrajzi benne, az az, hogy hogyan hagytam el belőle minden önéletrajzit a magasabb hűség kedvéért. És hogy e kiküzdött személytelenség hogyan lesz végül mégis a partikularitásában néma személyiség áttörésévé és foglalatává”.

Jegyzetek

¹ A szövegben oldalszámozással jelölt idézetek Kertész Imre Gályanapló (Bp., 1992) című művéből származnak.

² Idézet Bányai János A kudarc után című tanulmányából = B.J. Talán így, Újvidék, 1995., 75-83.

³ B. J. id. m., 75.

⁴ Kertész Imre: A holocaust mint kultúra = K.I. A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt, Bp., 1998, 85-103.

⁵ K.I. id. m., 88.

INDIVIDUAL SPHERE OF NARRATION

(Imre Kertész: *Galley-diary*)

The author of this paper studies Kertész's *Galley-diary* as the paratext of his four works: *Fateless*, *Fiasco*, *Kaddish for a Child Not Born* and *English Flag*. Considering its literary form the *Galley-diary* can be regarded as a diary of essays which, on the one hand, functions as the individual sphere of the narration describing how the above mentioned four books were created and, on the other, it bears the characteristic features of a novel.

CSÁNYI ERZSÉBET

NEGATÍV UTÓPIA IVO ANDRIĆ ÉS KERTÉSZ IMRE KISREGÉNYEIBEN

Elemzésem célja a két Nobel-díjas szerző egy-egy kisregényének összevető megközelítése. Andrić *Elátkozott udvar* (1954) és Kertész *Detektív-történet* (1975) című kisprózájáról van szó, amelyek érdekes módon egészen hasonló negatív utópiát rajzolnak meg. A társadalom negatív jövőképe mindkét esetben a rendőrvilághoz kötődve teremti meg azokat a tartóoszlopokat, amelyek kiváltják az egzisztenciális iszonyat mindent átítató légkörét.

Andrić Karagözben, Kertész pedig Diazban gyúrt olyan emberi figurát, aki a vallatás-kínzás szerepében a művészi tökélyig jut.

A két kisregény szerkezetileg is különös egybeesést mutat: a keretezés eljárásához folyamodik mindkét szerző.

Andrić és Kertész is az élőbeszéd világmodelláló gesztusából indul ki. Andrićnál elbeszélők sokasága sorakozik fel, továbbadják a hallott történeteket, Kertész narrátora pedig a talált kézirat poétikáját érvényesítve ad közre egy állítólagos naplót, Antonio Martens hagyatékát.

A keretek szerepe klasszikus: hitelesíteni a történetet.

Kertész narrátora így fogalmaz: „A kéziratot Martens végül átadta nekem. Az itt közrebocsátott szöveg hiteles. Én magam sehol közbe nem avatkoztam, eltekintve azoktól a korrekcióktól, amelyeket a stílusbeli fogyatékoságok feltétlenül megköveteltek. Mondandóját azonban mindenütt érintetlenül hagytam.” (69.)

Andrić *Elátkozott udvarában* a beszéd mint betegség fogalmazódik meg, amely néha ordítássá, a rabok tébolyult lármázásává fajul, amitől szinte szertefröccsen a világ. „Ennek a különös és borzalmas intézetnek az igazgatója Latif aga, akit Karagöznek, azaz Feketeszeműnek hívnak.” (25.)

Kertész főhősenek főnökében, Diazban ismerhető fel Karagöz kevésbé romantikus párja. Modern nyomozóról van szó, akit a pálya kockázatosságáról szóló mondása jellemez: „a visszaút már csak előre vezet”.

Karagöz karizmatikus alakjának azonban a Kertész-regény modern nyomozócsoportjából egy sem tudja felvenni a versenyt. Diaz, Martens és

Rodriguez lebontva viselik a vallató-kínzó-nyomozó azon vonásait, amelyeket a török hős egymagában.

Habár Karagöz sem régimódi ember. Kíméletlen és művészien szabálytalan pszichológiai játékot folytat áldozatával a vallatások alkalmával.

A vadász és áldozat ilyen patológus viszonyát a Kertész-regény Rodriguezében ismerjük fel. Rodriguez gyűlöl mindenkit, aki – úgymond - ellenáll, és passzióinak levezetésére egy bábút készített. Ő a hóhér, az erőszak vérszomjas híve. A nehezebb feladatra, a beismerő vallomás művészi kicsikarására azonban Diaz alkalmas.

Ezekben a figurákban Andrić és Kertész is a kóros elhajlás és a művészi hajlam szükségszerű összefonódását vizsgálja.

Karagöz és Diaz nagyságát egyaránt a kiismerhetetlenség jelzi.

„Itt filozófiára van szükség, ahogy Diaz mondta...Meglehet, ő maga sem gondolta komolyan. Nála az ilyesmiben sosem lehetett biztos az ember. Meg azután kicsit elképesztően hangzott, márpedig Diaz komoly ember volt. Komoly és megfontolt. Őhöz azután nem illett az ábrándozás. Hasonlíthatatlan mosolyával Karagöz monstruózus alakjának szelídebb lenyomata. „Lábait elegánsan keresztbe rakva, kissé rövid, zömök felsőtestét karosszékében hintáztatva, sima olajos képét meg rejtélyes szivarfüstbe burkolva” jelenik meg a történet során. Martens – a halálbüntetésre, kivégeztetésére várva - főként azért vág bele a naplórészbe, hogy főnökét megértse. „Végezetül nem is tudom, hogy valóban hitt-e az eszméjében. Ma már inkább hajlok arra a feltevésre, hogy igen. Az embernek hinnie kell valamin, hogy olyan piszok legyek. Mindenesetre gyakran visszajárt rá a szája. Sosem egészen komolyan, mindig csak a maga kétértelmű módján, de hát nem azért volnék rendőr, hogy ne tudjam, mit jelent az ilyesmi.” (78.)

Történetmondás mint a lét megértése a halál előtt. A Kertész-regény és az Andrić-regény is nyomatékosan ugyanebbe a kinagyított szituációba helyezi hőseit.

A *Detektívtörténet*et bevezető keret rögzíti ezt a léthelyzetet: „Egy napon meglepő kívánsággal fordult hozzám: járjam ki, hogy írni engedjék a cellájában.

– Miről akar írni? – kérdeztem tőle.

– Arról, hogy megértettem a logikát – felelte.

– Most? – lepődtem meg. – A tettei folyamán talán nem értette?

– Nem – válaszolta. – Közben nem. Előtte megértettem egyszer. És most újra megértettem. Közben azonban elfelejti az ember. De hát – legyintett – ezt maguk úgysem érthetik meg.

Jobban megértettem, mint hitte volna. Mindössze csodálkoztam: nem számítottam rá, hogy Martensben – miután egy gépezet hitvány csavarjaként feladta szuverén emberi személyiségének minden ítélő- és áttekintő ké-

pességét – még egyszer megmozdulhat ez a személyiség, és jogait fogja követelni. Vagyis szólni kívánt és értelmezni sorsát.” (68.)

A beszéd mint kényszer, a párbeszéd mint szükséglet a halál előtt – ez a motívum határozza meg Az elátkozott udvar hőseit is: a haldokló Petar atyát, a börtön foglyait. A történetmondásra redukált élet nemcsak a megfosztottság viszonyait hordozza, hanem a reflexió szabadságát, gazdagságát is, az elmúlt élet absztrahálását. Andrić narrációja színesebb, mesésebb, pszichológiai árnyalatokkal dúsított, míg Kertész nem törődik a plasztikus emberábrázolással, szárazabb, higgadtabb. Mindkét esetben a történetek téje maga az elmúlt élet, annak meghökkentő botránya, e botrány felismerése.

A történetmondás kulcsfigurái Diaz és Karagöz. A köztük teremthető asszociációkat erősíti fel az is, hogy mindkettejüknek virtuóz munkamódszere van. Míg Diaz magatartása kétértelmű, addig Karagöz egybenő a szerepével. A munkamódszer leírására egy-egy nagyjelenetben kerül sor.

„Karagöz ...órákat el tud tölteni efféle játékokkal; a lopással vagy sikasztással, erőszakkal, súlyos testi sértéssel vagy gyilkossággal vádolt emberekkel bolodozik, üvölt vagy suttog, az ostobát vagy a vérengző hóhért adja, vagy pedig a csupa szív, megértő embert, s mindezt váltakozva, de mindig egyformán, őszintén és meggyőződéssel. Olykor birokra kelt az áldozattal, átölelte, ütötte-verte vagy cirógatta, miközben egészen az arcába hajolt, és úgy kiáltotta: „Ismerd be a vétkeidet, az anyád keservét! Valljál, és mentsd meg a fejed, mert láthatod, hogy itt döglesz meg kínjaidban. Vallj!”(34.)

Latif agának nemcsak a szerepjátéka, maga a teste, az arca is különleges. Érdekes egybeesés a két figura között, hogy az ő ábrázata is olajszerű, mint Diazé:

„Az álmos és szinte halott arc, a lehunytt szempillák mögött örökké éber figyelem és ördögien nyugtalan és csapongó gondolkodás rejtőzködött. Ezen a sötét, olajszerű arcon soha senki sem látott mosolyt, még akkor sem, ha Karagöz egész teste a nehéz belső kacagástól rengett. Ez az arc a határtalan undor és rettentő fenyegetés kifejezésétől kezdve egészen a mélységes megértésig és őszinte részvétig tudott feszülni és oldódni, változni s átalakulni. S ebben az arcban a szemek játéka volt Karagöz egyik legnagyobb képessége. Bal szemét rendszerint teljesen lehunyta, a zárt szempillák mögött azonban a metszően éles, figyelmes pillantást lehetett érezni. Jobb szeme pedig tágra nyílt, nagy volt. Ez a szem csak önmagának élt, s úgy járt ide-oda, mint valami fényszóró.”(30.)

Diaz fizikai bántalmazást is alkalmaz, de szinte észrevétlenül: „Diaz lehajtott fejjel hallgatta (az áldozatát), könyökét az asztalra tette, ujjhegyeit az arca előtt összezárta. Pihent. Aztán Ramón egyszerre csak elhallgatott. Csend lett, hosszú csend. Aztán Diaz nehézkesen feltápáskodott. Lassan

megkerülte az asztalt, és föltelepedett rá, fél combbal. Kedvenc helyzete volt ez mindig. Így üldögélt egy darabig, Ramónnal szemben. Akkor hirtelen előrehajolt. Nem nagyon erőltette meg magát, ügyelt rá, hogy tartós nyomokat ne hagyjon rajta.”(105.)

Kertész naplóiírója azonban – saját megfogalmazása szerint – csak egy egyszerű történetet akar elmondani. A nyomozócsoporthoz egy olyan diktatúra kiszolgálója, ahol „a nyilvántartott személyből előbb-utóbb gyanúsított személy lesz, itt nincs vita. Egyszóval adattárunk tudta már, hogy Enrique előbb-utóbb elkövet valamit. Sorsa minálunk már eldőlt. Ő maga azonban nem döntött még. Habozott, húzta az időt.”(85.) Az üldöző-üldözött közötti harcról szóló történet korántsem olyan egyszerű, hisz ártatlan emberek kivégzésébe torkollik.

Andrić és Kertész művének egybevető vizsgálata újabb hasonlóságokra derít fényt a szerkezeti megoldások terén. Az *Elátkozott udvarban* több narráció ékelődik egymásba, az „elbeszélés az elbeszélésben” módszere érvényesül. Érdekes, hogy a *Detektívtörténet* is él ezzel a lehetőséggel, Martens naplójában megjelenik Enrique naplója, idézetek sora próbálja megfejtetni a kiszemelt áldozat erkölcsi-lélektani képletét. S míg Andrićnál a Feketeszemű (Karagöz) harsány jelleme vonja magára a figyelmet, itt feltűnik a Fémszemű, a rajongásra képes pióca. Ő is áldozatokat szed, s neki is „különös tehetsége volt hozzá, hogy megszólaltassa az embereket.” (100.) A Fémszemű, aki eleve egy „erkölcsi hullá”, később a nyomozótestület besúgójává válik. Martens megkísérli megérteni ezt a démoni alakot, s a leírás meglepő egyezéseket mutat Karagöz fentebb már idézett rajzával: „Valakinek mindig szívta a véré. Állhatatosan, tartósan, áhítattal. ..Akire szívószervével rátapadt, az szinte rögtön beszélni kezdett, mintha nyálával valami oltóanyagot fecskendezett volna áldozatába. ..Mikor aztán valakinek a vérével jóllakott már, lehullott róla, és egy másikra tapadt rá...” Ramón hallgatta áldozatát. „Biztatta hallgatásával, buzdította megértésével, csiklandozta alázatával vagy csodálatával, valamilyen talapzatra emelte maga fölé a saját elesettségével. És ő figyelt, merev, mindent visszaverő, mozdulatlan és kissé tébolyult szemét mohó figyelemmel szögezve áldozatára, miközben már a legközelebbire gondolt.”(101.)

Ha megfeleléseket keresünk a két kisregény szereplői között, látnunk kell, hogy Karagöz alakjának vonásait emitt immár négy figura hordozza részlegesen.

Mindkét narráció a betéttörténetek jelölt váltogatásán nyugszik. Kertésznél pl. így: „Felütöm Enrique naplóját. Hallgassák meg.”(119.)

Andrić élőbeszédet idéz: „Mint eddig is, Petar atya beszélt többet, a fiatalember azonban lassan és észrevétlenül, de mind gyakrabban vett részt a beszélgetésben, habár hangja most is csak úgy csengett, mint egy kemé-

nyebb és határozottabb hang visszaverődése, s néhány elhangzott szó után mindig suttogásba halkult.”(70.)

A cselekmény motivációját a naplószövegek váltogatása után az áldozatról szóló filmtekercs helyettesíti egészen Enrique kihallgatásáig és félholtra veretéséig, a „mocskos blöffig”.

A filmkockák után a cellában rendületlen forgó magnószalag jelenti a naplóíró számára azt az anyagot, amire a cselekményt építheti.

A Kertész-szöveg narrációjában közvetlen utalások történnek a címzettre, az olvasóra, vagy inkább hallgatóra. Mindvégig beszél valakihez, pl.: „Ócska trükk, de legtöbbször beválik. Ha tudnak valami jobbat, szóljanak.”(142.) Ez a konatív nyelvi funkció Andrićnál nem tud felerősödni, mert a szöveg nem egyetlen vallomástevő beszédére épül, s ekképp aktívizáló szerepére nincs szükség.

Mindkét mű a főhősök halálával végződik. Petar atya meghal, Enriquet kivégzik, akinek ártatlansága szörnyeteg esernyőként nehezedik a naplóíró Martensre, kinek naplóját immár szintén csak posztumusz műként olvashatjuk. Az új fiú végül is megérti a rendszer logikáját, s reszketés fogja el.

A történetmondás csak ideiglenes menedéknek bizonyul.

Ivo Andrić és Kertész Imre kisregényei egészen sok párhuzamot mutatva a világcella, a diktatúra utópiájának metaforáját dolgozza ki hasonló elbeszélőtechnikával, egybeeső szerkezeti megoldásokkal, rokonfigurák felvonultatásával és az életiszony azonos szituációinak megteremtésével. Valószínűleg maga a téma termelte ki ezeket az tipológiai párhuzamokat, analógiákat, de a megnyugtató válasz érdekében a genetikus kapcsolatok lehetőségét sem kell kizárni, feltárásukhoz azonban jelen pillanatban nincsenek meg az eszközök.

A történeti-poétikai szempontú vizsgálódás megállapíthatja, hogy a két prózavilág nem esik olyan távol egymástól. Mindkét szerző a későmodern örökség értékeit érvényesíti, s a példázatosság felé vonzódva mindketten ugyanazokhoz az eszközökhöz folyamodnak az elbeszéléstechnika dinamizálása érdekében. Kertész tárgyiasabb Andrićnál, ez azonban nem jelent lényegesebb szemléletbeli elkülönülést.

Irodalom

Andrić, Ivo: Elátkozott udvar. Forum, Novi Sad, 1962.

Kertész Imre: Detektívtörténet. In: Az angol lobogó. Magvető, Bp., 2001

NEGATIVE UTOPIA IN THE SHORT NOVELS BY IVO ANDRIĆ AND IMRE KERTÉSZ

My motive was to do a comparative analysis of two short novels, each one by a Nobel prize winner writer. The two short novels in question are *The Damned Yard* (1954) by Ivo Andrić and *Detective Story* (1975) by Imre Kertész. Interestingly, both works depict a very similar negative utopia. In both instances the vision of a negative future society, backed by the police world, creates those supporting-pillars that produce an atmosphere of utmost, all-imbuing existential horror.

HÓZSA ÉVA

FELÖLTÖTT, SZÁMÚZHETŐ ÉS FÖLÖSLEGES INKOGNITÓK

Az ibseni élethazugság mellett az olvasónak most már az életkomolysággal is számolnia kell, amelyet a Kertész-opushoz kapcsolódó kritikai recepció a tapasztalat és az ehhez fűződő szerepek vonatkozásában hívott elő. „A század azon írói közé tartozik, akik visszaadták az elbeszélés komolyságát – írja Eberhard Rathgeb – (...) A megsemmisítő láger szörnyűséges tapasztalata alkotja fáradhatatlan gondolkodói horizontját.”¹ A német kritikus az életkomolyságot a poétikai képzelet könnyedségével állítja szembe, majd arra is rámutat, hogy noha Kertész Imre jól ismeri az elbeszélés nehézségeit, ezért nem fordul el az élettől, tehát a belőle fakadó egzisztenciális nyugtalanság és intellektuális feszültség megmarad.

A Kertész-olvasás (az esszék olvasása) korrigálja a komolyság narratívájának előbbi megközelítését. Kertész Imre tudniillik ezt írja: „Létezik egyféle komolyság ugyanis – és elfog a kísértés, hogy ezt egyenesen a mi korunk jellegzetes komolyságának nevezzem –, amely egyáltalán nem vet számot a tapasztalattal, sőt mintha egyszerűen nem is ismerné azt. Higgyék el, hogy a század történelmi bűncselekményeinek nem csekély mértékben ez a végletes absztrakció, a szinte kórossá fajuló gondolkodási düh és a vele együtt járó teljes képzelethiány az oka.” (*A száműzött nyelv*)² Maga a tapasztalati komolyság tehát nem állít alternatívát, ugyanis egyedül az esztétikai képzelet hozhat létre valóságos elképzelést, miként ezt Kertész Imre *Lipcsei beszéde* kifejti. Hogyan lehet esztétikum tárgya a borzalom, ha az valóságos, és nincs benne semmi eredeti? Például a halál helyett a puszták csupán hullahegyekkel szolgálnak.

Az életkomolyság ezek szerint nem más, mint az eredetiség, vagy ha úgy tetszik, a felöltött inkognitók kérdése, amelyre ugyancsak a Kertész-esszék utalnak, a politikai komolyság pedig a keretek között elsikkad. És a Kertész-olvasó máris két újabb fogalmat csatol mindehhez: az életfölösleget és az élethanyagságot, amely fogalmakkal a *Valaki más* szövegében találkozunk. Az életfölösleg az én öröm-, illetve fogékonyság-vesztése, amelyben az alkotás lehetséges forrása rejlik, holott csakis ebben az alkotásban mutatkozik meg

az én arra érdemes lénye, ha egyáltalán fontos, hogy megmutatkozzék. Az élethanyagság viszont az apához kötődik, vagyis az én várakozó, bűnös életmódjához.³ Az írás mint látó törekvés Auschwitzot az egyes élet képe és teraként szemléli, egy bizonyos szervezettség jegyében, erre a *Kaddis...* szövege mutat rá.⁴ Az inkognitók vizsgálata is ebből a szemszögből lehetséges.

A modern helyzeteket kutató olvasó a *Sorstalanság figuratív optikai műveletéből*, a rab-szobor befogadásából indulhat ki. A Buchenwaldba vezető úton ugyanis (az állatkert után), éppen a kétfelé kanyarodó út közé ékelődő gyepen egy fehér alapzaton áll a „hevenyészett műgonddal kivitelezett” szobor, amely egy rabot kívánt ábrázolni. A kopasz fej, a csíkos ruha, valamint a dolgozó kéz, a futólépés, illetve a felöltött rab-inkognitó szinte anatómiai befogadása a rabok kvázi-sorsát jelzi előre, ez már a rab-mítosz (ellen-mítosz) jósjele, a határvonalon álló tanúságtétel, ám az újonc rab-befogadó számára a határok egyelőre még kevésbé érzékelhetőek. A szobor homonimia (a rab mint a rabság képviselője), ugyanakkor a barthes-i értelemben kópiának is tekinthető, amely ugyan távoli látvány, de szemmel körül- és átjárható, belseje nincs, és a jelentésből a jelentésen-kívüliségbe való zuhanás kockázatát rejt magában. A képzelethiányos szobor befogadása azt a pillanatot, azt a törésvonalat jelzi, amikor „a sors tömegsorsá némul” (Balassa Péter)⁵, amikor csakugyan mutatja, nem rejti el, sőt sematikus szoborrá meríti azt, ami van, ami ismét a komolyság narratívájához kapcsolható; a *Valaki más* szövege ki is mondja: „Aki a problémákat annak tekinti, amik (vagyis felismeri őket, annak el kell tekintenie a problémák megoldásától, a probléma nem a problémákban rejlik, hanem valahol kívülük. A felbomló Róma problémáját például egyedül Krisztus tudta megfogalmazni, mert eltekintett a problémák pragmatikus kezelésétől, és végül igaza lett, félelmetes sorsa a gyökeres megújulás reménytelenségét és parancsoló szükségességét tanúsítja.”⁶ Az nem tud komolyan beszélni, akinek a lelke hisz valamiben, amit az értelme tagadni kénytelen.

A rab-befogadó belső optikája segítségével fokozatosan felismeri a szoborban a rabot (ez nem könnyű művelet, mert az áldozati lét perspektívájából nehezen ismerhető fel a rabot nem ily módon, vagyis nem áldozatként ábrázoló szobor), de el kell tekintenie minden egyéb mostani külső tudástól, attól is, amit az iskolában tanult, hiszen ez a szobor érdek nélkül nem tetszhet. A Kanttól elmozduló (hátráló?) álláspont, illetve a két tábor közötti létbe vetett szubjektum távolsága már átvezet a későbbi diktatúra sematikus, didaktikus, tabukkal teli, zárt, még a dinamikus helyzetet is megzabolázó, lezárttá formáló rendszerébe, illetve az egyformaság nyelvét beszélő, orwelli rendszerekbe. Az egyformaság nyelvétől pedig nehéz szabadulni, később például az éppen aktuális romeltakarító nő fenséges szobrának megalkotása a cél, amelyre Günter Grass utal az 1946-os év berlini eseményei kapcsán.⁷

A kertészi stílparódia műélvezője a konformista olvasóhoz hasonlóan mentesül a szellem eleven játékától, mindenfajta kreativitástól. A szobor nem válthat ki esztétikai élményt, mert a fentiek értelmében nem eredeti, befogadása pedig fokról fokra valósul meg, a narrátor lassú olvasással ismeri fel, mert nem önmagára, hanem rákényszerített fogoly-inkognitójára kell ráismernie. A befogadás a Kertész-olvasás fortélyával hozható összefüggésbe, ugyanis a nézőt csak lassan lehet bevezetni a felfoghatatlanba. Szerző-énként Kertész „egy olyan nyelvet talált, amely sok mindent elhallgat, és mégis mindent kimond.” (Corinna Leeser) A szobor *mű* (heideggeri szemszögből is annak tekinthető), ugyanis annak szánták, csak éppen a szobrász láthatatlan. Egy álruhába bújt, arctalan hierarchikus gépezet (szociális konstrukció) gigantikus, érdekből tetsző reprezentációja, amelynek pastiche voltára az akkori befogadó is csak idő-és térbeli távolságból döbben rá.

Debreczeni József narrátora a *Hideg krematórium*ban még inkább külső nézőpontból, lassított filmként éli meg a maskarába bújtatott emberek lassú mozgásának totálképét, akik szerint a gyászinduló ütemére mozognak, vagyis az oda érkező szinte a kamera nézőpontjából látja a modern haláltáncot. Debreczeninél még hiányzik az a tapasztalat, amely az én számára önnön inkognitójának felismerését eredményezhetné, viszont a távolból itt is a felöltött, az eredetiséget elfedő maskara látható. Kertész szobra esetében még a tér megfigyelése sem elhanyagolható, hiszen nincs keret, kétfelé ágazik az út, mégsem vezethet másfelé. A határt – mint ahogy ezt Kertész *A száműzött nyelv* című esszéjében többször is leírta – a modern és posztmodern korban inkább a világfelfogások és -magatartások, a ráció és a fanatizmus, illetve kreativitás és pusztító uralomvágy között lehet megvonni. Niklas Luhmann szerint a határoknak az a funkciója, hogy diszkontinuitást biztosítsanak. Luhmann rendszerelméletének következő gondolatmenete tartozhat ide: „Ha a rendszer kiegészítő műveleteket végez, ez esetben már ki is terjesztette saját határait. Ebből pedig kényszerítő erővel következik, hogy a rendszer tulajdon műveleteit nem tudja arra felhasználni, hogy önmagát a környezetével összekapcsolja; tudniillik ez azt követelné meg, hogy a rendszer a maga műveleteivel félig a rendszeren belül, félig pedig a rendszer határain kívül működjék.”⁸ A határok így módon nem törhetnek kifelé vezető utat, és természetesen a művelet és a megfigyelés megkülönböztetése is lényeges. A katartikus tudást elhárítani kényszerülő attitűd az „ich sprang doch auf” későbbi helyzetében változhatna, ugyanis a határvonalak az új struktúra, az új mítosz lehetőségét hordozzák a Buchenwald utáni korszakban. A szövegközi pozíció a korszerűtlen Nagy Elbeszélés valamiféle folytatásának, az új helyzet megélésének esélyét is megadja. Az új azonban valahogy félszegebben születik, jóllehet a jóslat ekkor sem marad el. A tábor zártságából kilépő szubjektum, aki minden látszat ellenére hóhéraihoz ha-

sonló sorsot élt meg (nevezhető ez például tömegvegetációnak), a kívüllők tudatlanságával találkozik, mint a *Hazai levelek* (Második levél) szabaduló énje, akit a megkezdett Chesterfieldjét átnyújtó amerikai katona úgy néz meg, mint valami körüljárható szobrot, majd pedig a zónahatárra érkező, a szabaduló fiú-én nézi úgy az öt szovjet katonát, mint valamiféle moziképet, ahol színfoltként kondérok és a gimnasztorka maskarájába bújtatott guggoló katonák vannak jelen, akik együtt kanalazzák egy üstből a levest, és ebben a szabadságrésben, amelyben a fiú-én érdek nélkül vagy érdekből érdeklődhet a látvány iránt, újra felismeri azt az ugyanazt, tehát az egyformát, a nem eredetit, ami ismét várható. „Mintha csak a jövőmbé pillantanék. De itt már új mítosz kezdődik. Vagy csak a korábbi folytatódik? Nem tudom. De későbbi életemben, amely bizonyos értelemben a lágeréletem folytatásának tekinthető, néha el-elfogott az az érzés, hogy még mindig ugyanott állok, ama domboldal lábánál, és lenyűgözve, tehetetlenül bámulom az elem táruló képet.”

Az új totalitarizmus a régebbi tapasztalatából válik könnyen felismerhetővé, az én *ugyanannak* a külső pereméről, egyelőre ugyanolyan magaslatról szembesül a kanálemelgető, egytálas, egy nyelvet beszélő rendszerrel, történik pedig mindez az antik lankákon, ahol a jóvátétel, a katarzis megszületésére is lehetőség lenne, mégsem születik meg: „Ki támadt fel valaha is – de nem ám, hogy a csodát hirdesse; hanem pusztán, hogy tovább éljen – éldegéljen, lényegében *ugyanazért*, mint eddig (semmiért), s észre sem véve a feltámadás élményét? Elgondolható-e Lázár Chaplin szerepében?” – olvasható a *Valaki más* szövegében. A modern helyzetek túlélése szerepvart okoz. Eszményien sablonos létszerkezet ez, ahogyan a *Kaddis...* narrátora mondja feleségének.¹⁰

Az antikreatív narrációt megelőző helyzetben, a *Sorstalanság* második fejezetében merült fel a sárga csillagos inkognító vonatkozásában (a nővérek-nél tett látogatás alkalmával) a koldus és királyfi parabolája. Az elbeszélő én, aki Kertész Imre ember-definíciójához híven dialogizáló lény, a regény szerepcseréjéhez fűzi alternatíváit. A felcserélt „sorsok” lehetősége fennáll, viszont ha a csere kisgyermekkorban valósul meg, akkor az én is olyanak látja majd önmagát, mint a többiek, a szubjektum tehát szerepével azonos. Az inkognító-diszkurzus konklúzióját a lányok vonják le (Annamária és a nővérek), mondván, hogy akkor ennek a lehetőség-játéknak semmi értelme. Pedig az egész gondolatjátéknak pontosan ez az értelme. A Kertész Imre-i diszkurzusban az individuum számára az is kétséges, hogy egyáltalán egyén-e. A belül–kívül alternatívája sem igazán alternatíva, a dilemma viszont a vele vagy ellene kérdését is előhívja, amelyet Kertész 1993-as esszéje szö tovább (*A fölösleges értelmiségi*), az új szituációban már az elmondás, a nyelv megtalálásának lehetősége foglalkoztatja a szerzőt, ez az út pedig kívültre vezet.

Kertész Imre empirikus narratívuma két elkerülhetetlen ontologikus kérdést tesz fel, ezek pedig a következők: Lehet-e az ember más, mint aminek lenni kényszerül, illetve mi a lényegesebb, amit kívülről, vagy amit belülről viselünk?

A történelemben egyik eszme elillan, ám ez felcserélhető egy másikkal, ez történik a Schönbrunnban is, mikor a császár halott. A túlélő érti, amit túlél, hiszen értenie kellett a túléléshez, az új helyzetben lehet, hogy más logikával, de strukturálódik az az érthetetlen, hogy értette az előzőt is, valójában az én önmagát nem érti.

Az érintett kérdések és helyzetek természetesen a művészet és a műalkotás befogadásának problémájához vezetnek el. Az irodalom és a művészet a nietzschei hagyományhoz híven a kertészi opusban is vitális cselekvés, ugyanis „amibe az ember nem hal bele, az csak fokozza vitalitását, így lehet – írja Kertész Imre –, mert a diktatúra nemcsak abban volt hasznomra, hogy életben tartott, hanem a nyelvet is segített megtalálnom, amelyen írnom kellett.” (*Valaki más*)¹¹ A nyelvfelejtés esélye a *Kaddis...* vonatkozásában kerül előtérbe. Az is kérdés, hogy az esztétikai szellem, maga az irodalom mennyire alkotott releváns elképzelést a történelekről. Különösen a *Gályanapló* mutat rá arra, hogy a koncentrációs tábor kizárólag irodalmi szövegeként értelmezhető, másként nem. Ennek akár bizonyítéka lehet az a parodisztikus írói attitűd, amellyel a *Sorstalanság* emblematisz szobor-befogadását követően találkozunk az olvasó. Auschwitz után Buchenwald szövege csak imitáció, a szoborhoz hasonló kópia, „stílparódia”, ezért csak a kohéziót kell megeremteni, természetesen az intertextuális kohéziót is. Auschwitz kánonja nem törik meg néhány enyhe engedmény miatt, jóllehet az örök ezt az egyéni arculatot hangsúlyozzák. Az ironikus nézőpont kételyeket vet fel. Művészbosszú ez is, mint ami Leninnel megesett, amikor kövel hajigálta a csalogányokat, mert nem állhatta éneküket, ám a csalogányok gránitkövetkezetes bosszúja utolérte Karja megbénult, amint ezt egy fiatal orosz rendező filmje inerpertálta (*Valaki más*)¹². Az olvasó sohasem láthatja Sziszüphoszként boldognak a köarcú Lenint, a csalogányok művésznyelve viszont kifejtette hatását.

A csendörök, majd a láger öreinek minden apró részletet egybeillesztő szakértelme a foglyokéhoz hasonló. Sokkal később az amszterdami esztétikai élmény vezet el a nyelv megtalálásához. *A boldogtalan 20 század* szövegében esik szó Rembrandt *Éjjeli őrzőjének* befogadásáról. A festmény mint írott reprezentáció megidéz minden eddigi tapasztalati kópiát, amelyből az én, az egyéni arc kimarad: „Ezek a sötétségből kibukkanó arcok, melyeken csak úgy lángol a világ birtokbavételének vidám bátorsága és a szó legmagasabb értelmében vett kihívó kíváncsiság, ez a derűsen elszánt csoport, ahogyan lámpásával mindjárt bevilágít majd a még előtte feketéllő sötétség.

minden ismeretlen zugába, szegletébe: mondom, ezek az arcok akkor egyszerre ráébresztettek, hogy hová jutott és mit veszített az európai ember.”

Ezek az emberek rossz nyelvhasználatra tették fel életüket, mint Sztálin pártjának tagjai, akik hittek a pártban, és abban, hogy apafigurájuk a megtörténtekről nem is tud. Beszédüket konszenzussá, kánonná avatták, és maguk mögött hagyták a rossz nyelvhasználat rokkantjait. Nekik önmagukat kellene elfelejteniük. Még a foglyoktól is elkülönül például a finnek csoportja, egy rossz nyelvhasználatú csoport, akiket kívülről fogoly-bírálat ér.

A soha túl nem élt túlélés a nemlét inkognitókalandját is felveti, de a szubjektív semmi megmarad kalandnak. A *mi a helyes élet?* kérdése Rilke, Kafka és Nietzsche nyomán kerül be a *Valaki más* szövegébe. A kaland dialógusa az egzisztencializmus diszkurzusához köthető. „Szinte érzékeltem, amint kicsusszanok a testemből – de itt véget ér a kaland. (...) Ahogy elhagyom a tokot, eltűnik a tartalom is, minden abbamarad. Életre-halálra össze vagyok kötve a testemmel, ez a közhely némelykor szinte nem elhihető. Hiba elhanyagolni, elkallódni hagyni. Rám bízta az életet.”¹³

Lét és nemlét azonosságélménye a száműzött tragédia lehetőségével dacol, a tapasztalat viszont a kertészi opusban az egész életen keresztül beszél, az egész életet érintő kérdésekre csakis egész életünkkel felelhetünk (*Kaddis...*).¹⁴ Az élet értelmetlenségét a *Valaki más* narratívája csak látszatnak tekint, mert élet és értelem között nem lát összefüggést, ha csak mi magunk nem jelentjük azt, akik az életet az értelemmel összekapcsoljuk. A csőd is eltörpül ahhoz a szokatlan dimenzióhoz képest, amit minden egyéni élet megteremt.¹⁵ A *Sorstalanság* fiú-énje a lágerben is egyéni arcokat kutat, egyéni arcokat különít el egymástól, és ezek a latens struktúrák a kórházban már kezdik megtörni a lágerkommunikációt, noha a rendszer szempontjából még kommunikálhatatlannak tűnnek. A totalitarizmus *esztelen* helyzet, és a belőlük adódó helyzetek is azok, az élet fenntartására irányuló minden törekvés tulajdonképpen a rendszer fenntartásához járul hozzá. A szubjektív semmi mellett tehát létezik egy másik Semmi kategória, amelyen a totalitarizmus hipotézisei alapulnak, a rendszer bomlása, az agónia időszaka pedig a legsztelenebb szituációkat hozza létre.

Kertész Imre prózájában felmerül a zsidóság inkognitója is, nemcsak a stigmatizáltság kérdése a sárga csillag és a rabruha, illetve annak egyéb jelei folytán, hanem például a *Kaddis...*-ban érintett zsidó érzés ürügyén.

A zsidóság inkább helyzet, ám a *Sorstalanságban* a kivégzés szöveg helye az inkognitó, illetve a világtapasztalat kapcsán is jelentős. A felhangzó imamormolás, a kaddis szintén egy hangon beszél. A fiú-én pedig ugyanúgy kívülről dekódolja, mint a már említett látványokat/szövegeket. A felöltött izoláció, a közösségi vágy azonban a megfigyelő számára nem inkognitó, hanem a megtalált, beszélhető, sőt száműzhetetlen nyelv, amely egyéni, bel-

ső vallomásra, a vágy hangjának kiejtésére késztet, és amely az adott helyzetben a korszerűtlenné vált tragédia archetextusának előhívására is lehetőséget ad. A névtelen rabok ekkor továbbélik sorsukat, illetve önértelmezésüket, arctalan fájdalmukat, és teszik ezt valahol mélyen, a mítoszaik világába visszavezető, értelemvesztett állapotban. A fiúban ekkor jelenik meg az azonosulás vágya, amely személyes, belső vallomást vált ki. A jungi értelemben ez is határvonal.

A narratív forma tanulmányozása a monomitikus formáig nyúlhat vissza, az erőszakos megtorlás a katartikus kaddisba, valamiféle megvilágosodásba, vallomásba torkollik.

Az inkognitó kérdése tehát a vallomás diszkurzusához kapcsolódik, amellyel a Kertész Imre-i próza viaskodik. A tömegsors ellehetetleníti a vallomást, az inkognitó eltűnésével viszont fölöslegessé válik, az író mégis megírja fölösleges vallomásait, ahogy fölösleges kérdéseinket is fel kell tennünk. A *Kaddis*... valamiféle dialogizáló vallomás-játék, a megszólító attitűd a vallomásra vállalkozó én nézőpontjából nyeri el jelentőségét. A heideggeri értelemben a lét az el-nem-rejtettségbe lépést jelenti. Az inkognitó felvétele a nézetek uralmán múlik, amely kiforgatja a létezőt.

A későbbi Kertész-prózában a metatextusok egyre fontosabbá válnak, Hans Castorp neve ugyancsak egyre többször kerül be az esszéikbe.

A „Mitől félsz, ha tudod, hogy halandó vagy?” kapcsán merül fel a diktatúrák után a Sepsiszentgyörgyről Budapestre érkező fiatalemberrel való találkozás szituációja a *Valaki más* szövegében. A férfi román pénzt szeretne váltani, ahogy ez már előbb is előfordult, csak azért, hogy valamit kajálhasson.. A helyzet egy egész rituálé eljátszására szólít fel, majd a pénzadomány „Az isten éltesse!” gesztust csalja elő. Az én reflexiója ismét a jósjelet emeli ki. Úgy fogadja szavait, akár az ókori görögök valami pásztori fél-isten biztató jóslatát.¹⁶ Az egész a chaplini játéktól, a fölényes rítusparódiától indult, ám előjött a KZ-tapasztalat emléke, illetve a mitológiai pretextus, a kezdet titkossága. Az el-nem-rejtettséget maga az irodalom, a megtalált nyelv művészete kényszeríti ki, ahogy a buchenwaldi szobor sem kerülheti el sorsát, vagyis az egyéni befogadást.

A kelet-közép-európai térségben viszont létezik egy sajátos szorongás: a fölöslegességtől való félelem. Az író, a látó, aki működésben látta az egy nyelvű orwelli nagyüzemet, azt is látta, hogy a túlélési stratégia kidolgozása egyik diktatúrában sem bizonyult elfogadható megoldásnak.

Jegyzetek

¹ Kertész Imre portréja: „Lebensernst”

² Vö. 188.

³ Vö.83.

⁴ Uo.38.

⁵ Vö. Tömegsorstalanság

⁶ Vö. 55–56.

⁷ Az én évszázadom

⁸ Vö. 72–73.

⁹ Vö. 142.

¹⁰ Vö. 153.

¹¹ Vö. 136.

¹² Uo. 39.

¹³ Vö. 12–13.

¹⁴ Vö. 121.

¹⁵ Vö. 115.

¹⁶ Vö. 52–53.

Irodalom

Balassa Péter: Tömegsorstalanság. In: Szabadban. Liget K., Budapest, 1993, 2285–295.

Kertész Imre: A tolerancia díja. Elhangzott: 1999. december 10.

Kornis Mihály: Sors. Élet és Irodalom, 2002. október 18., 4.

Leeser, Corinna: Imre Kertész: Roman einer Schicksallosen. Zur Startseite zum Projekt: Jüdische Geschichte und Kultur

Luhmann, Niklas: Látom azt, amit te nem látsz. Szerk. Karácsony András. Osiris Kiadó, Budapest, 1999

Nádas Péter: Kertész munkája és témája. Élet és Irodalom, 2002. október 18.

Nirenstein Susanna: Aki megmenekült Auschwitz poklából. Fordította: Petőcz György. Élet és Irodalom, 2002. október 18., 4.

Rádai Eszter interjúja: Világkisebbségi helyzet. Rosenberg Ervin fordítóval beszélget R. E. Élet és Irodalom, 2002. október 18., 5.

Rathgeb Eberhard: Imre Kertész, ungarischer Schriftsteller. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2002. 10. 17.

Romsics Ignác szerk. Mítoszok, legendák, tévhitek a 20. századi magyar történelemről. Osiris Kiadó, Budapest, 2002

Vári György: A Sorstalanság történelemszemléletéről. Élet és Irodalom, 2002. október 18.

ASSUMED, DISPOSABLE, AND UNNECESSARY INCOGNITOS

The paper starts out from one of the concepts of new critical reception: seriousness of life, to which Imre Kertész's empirical narrative can be related. According to Imre Kertész only aesthetic imagination can yield genuine images. The Auschwitz experience does not end for the individual with the opening of the camp, what more, the essays seem to go on with the presentation of the situations, the experiencing of the always monolingual closed systems. A closed system compels one to assume an incognito for the very reason that it does not allow for originality. In reference to the incognito, aspects of the philosophy of existentialism arise. One of Kertész's most pressing dilemmas concerns the discourse of testimony.

UTASI CSILLA

AZ ÉN-TUDAT KERTÉSZ IMRE REGÉNYÍRÁSÁBAN ÉS ESSZÉI

Dolgozatomban Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* és a *Valaki más* című könyveinek összevetésére vállalkozom. A két mű párhuzamos interpretációját talán az indokolhatja, hogy míg a *Kaddis* a szerző művében megnyilvánuló, paradoxonon alapuló én-kép egyik kristályosodási pontja, addig a *Valaki más* elbeszélője a rendszerváltás után addigi én-tudatának megrendülésére keres választ.

Az esszéíró Kertész Imre a szubjektum modernkori válságának kérdéséhez többhelyütt hozzászól, leszögezi, hogy az államtotalizmus társadalmi berendezése „teljesen megdöntötte a személyiségnek nemcsak a mítoszát, de már-már a fogalmát is”.¹ Totalitárius meghatározottságunkkal szemben kétféle védekezési módra lát esélyt, vagy „átváltozunk determinációnkká (Kafka százlábújává), mondhatni önszántunkból, és determinációnkat így önnön sorsunkká próbáljuk áthasonítani; vagy fellázadunk ellene, és így válunk determinációnk áldozatává. Egyik sem igazi megoldás tehát: ugyanis mindkét esetben *valóságnak* kényszerülünk felfogni determinációnkat (egy merőben külsődleges önkényt, amelyet mintegy természetként kell elfogadnunk, tudva mindamellett, hogy elméletileg emberi hatalmunknak alárendelt, s hogy még sincs hatalmunkban változtatni rajta), míg a determináló erő, ez a képtelen hatalom egyképpen diadalmaskodik rajtunk: nevet talál számunkra, mely nem a mi nevünk, és tárgyává tesz, holtlott egyébre születtünk.”²

A *Gályanapló* vonatkozó helyei a megmaradás módját, a totalitarizmusból kivezető szellemi magatartást egzisztenciális zsenialitásnak nevezik. „Lehetséges-e itt is az egzisztenciális zsenialitás, az egyszeri létezés mély-séges átélése, az *élet megélése*”³ – kérdezi a szerző, s a kérdésre egyértelmű igennel válaszol. A *Gályanapló* lapjain kibontakozó Nietzsche-élményének meghatározó voltát jelzi, hogy a német bölcselelő megállapítása, mely szerint a nihilizmus nem vezethető vissza fiziológiai vagy társadalmi okokra, azt bizonyítja Kertész Imre számára, hogy „az okok nem determináltak, nem olyan dolgok függvényei, mint például a termelési viszonyok,

nem, hanem a megismerés, a megismerés módjának, fokának, etikájának kérdése (...), a megismerése, aminek N. (mint én is) *vitális* fontosságát tulajdonít⁶⁴. *A tragédia születésének* fordítása közben ismeri föl Kertész Imre, hogy a mű alapkérdése, az individuáció saját legégetőbb kérdése is: „Romantikus probléma ez, mindig is tudtam; de míg romantikusok vagyunk, addig legalább tudunk még szenvedni az élettől. És ebben rejlik még az élet iránti legerősebb inspiráció – ebben van igaza Nietzschének⁶⁵. A vitális nihilizmus ellentéte, az ideológiává tett „racionális nihilizmus már nemcsak a biológiai bomlás, de a szellemi halál is, a konformizmus, a regresszió, a pusztulás.⁶⁶ Kertész a megismerésnek a nietzschei változatán kívüli minden más formáját elutasítja, ellentmondást kizáróan a következőket fogalmazza meg: „Az individuum, ha értéket tulajdonítunk neki – és ugyan miben is állna örömünk, ha nem a kollektívval, az élő halállal szembe szegezett individuum kultuszában? –, végül is még gondolkodásában is a faj, a nem, a kollektívum, a „népszokások” meghatározottságának igáját nyögi. A kollektívumból csak egyetlen kiút van, ugyanaz, mint az individuumból: a halál. Másrészt épp ennek a nevében szegülhetünk szembe a kollektívval ugyanúgy, mint önmagunkkal, lehetünk tehát – ritka, halálközeli, vagyis életünkkel eltelt pillanatainkban – valóban individuumok, akik helyett senki más nem él, akik helyett senki más nem hal meg.⁶⁷ Nietzschével szemben, aki *A tragédia születésében* az esztétikum szféráját nem különíti el a megismerés szférájától, hiszen értekezése visszatérő szövegeiben a világ fönnállását egyedül esztétikai jelenséggként tartja igazolttnak, Kertész megkülönbözteti a totalitarizmus övezetét, amelyben valamennyi szubjektív választás öncsaláshoz és áruláshoz vezet, és a hitetlen szférával szembenálló hiteles szférát, az alkotást. A totalitarizmusban mind az önkéntes behódolás és a lázadás, mind pedig az önfelszámolás gesztusai tökéletes jeltelenségben múlnak el, így az irodalmi műre hárul a totalitarizmus övezetében eltörölt, jeltelenségre ítélt szerző szubjektumának képviselete. A műalkotás szférájában létrejövő individuáció mindig paradox. A szerző úgy kerül át az irodalom szférájába, úgy válik szerzőből a keletkező mű alanyává, hogy valamennyi személyes lehetőségéről, önmagáról is lemond. A létrejött mű individuálítása azonban éppen azért, mert a létét radikális szakítás előzi meg, nem állhat a mű szerzője helyébe, hanem kizárólag önmagát képviseli, ilyenformán áthidalhatatlan távolság választja el a szerző szubjektumától, amelyet képviselni hivatott.

Az eredetileg a Holmi 1991-es évfolyamában megjelent elbeszélésében, *Az angol lobogóban* Kertész pontosan körvonalazza, mit kell az individuum fönnmaradásán értenünk a totalitárius államban. A ötvenes években játszódnó novellában a fiatal énelbeszélőnek a körülötte zajló életjelenségekről megfogalmazott „magyarázatai” nem a dolgokkal szemben elfoglalt állás-

pontját vagy az eseményekről való véleményét tükrözik, hanem élete pusztán elviselését szolgálják. A hős a hatalomnak az életet deformáló irracionális megnyilvánulásaira nem talál racionális magyarázatot, e frusztráció ellen úgy védekezik, hogy élete jelenségeit valamilyen félálomszerű bódult tompaságban pusztán regisztrálja. Inautentikus magyarázatainak hiteles élményei az ellenpontjai: a *Walkür* előadása az Operában, majd az előadás kommentárjaként olvasott Thomas Mann-elbeszélés, a *Wälsung-vér* fölfedezése és a Lukács-fürdőnek valamiképpen fennmaradt háború előtti atmoszférája. Állapotában, mint mondja: „Egyszerűen nem tudtam, miként hidalhatnám át e két világot elválasztó szakadékot, pontosabban inkább tudathasadást, amiként azt sem tudtam, miért érzem feladatommak – némiképp homályos, némiképp fájdalmas, de némiképp reményteljes feladatommak is –, hogy ezt a bizonyos szakadékot, pontosabban inkább tudathasadást áthidaljam”⁷⁸. Az ötvenhatos forradalom elfojtása után élete ellentmondását úgy fogja föl, úgy oldja meg, ahogyan az helyzetében kizárólag lehetséges. Szellemi létezésre a totális háborút beteljesítő totális béke állapotában csakis az öntagadás árán nyílna alkalm, „vagyis a szellemi létnek legfeljebb a *látszatát* folytathattam volna; tehát akár szellemi létet választok, akár a szellemi létem feladását választom, mindenképpen és kizárólag az öntagadást választom. (...) megértettem, hogy alkotó itt csakis az öntagadásban lehetek, hogy ebben az *itteni* világban lehetséges egyedüli alkotás az *öntagadás mint alkotás*.”⁷⁹

A *Kaddis*... énelbeszélőjének áradó, alárendelésekkel, közbeékelésekkel bonyolódó mondatai én-tudatának apológiáját hozzák létre, szólama az életfölismeréséhez vezető elhatározásokat és az e döntéseket elősegítő körülményeit ismerteti. A *Kaddis*ban fölhangzó beszéd egyetlen tagadószóval kezdődik, melyet a narrátor Obláth doktor, a filozófus kérdésére válaszol abban a helyzetben, amelyben a filozófus a szerző lehetséges gyermekei után érdeklődik. A beszélgetés az elbeszélés helyzeténél korábbi szituációban, egy meghatározatlan alkotóházat övező csenevész bükkerdőben folyik. Az elbeszélőnek Obláth doktor kérdésére adott válasza az olvasás során azal a nemmel fedésbe kerül, amelyet a bükkerdőbeli párbeszédnél korábbi, a regényben azonban később elbeszélésre kerülő szituációban a szerző feleségének felel.

Az elbeszélő a bükkerdőbeli beszélgetést követő, az elbeszélés helyzeténél korábbi, álmatlanul, töprengésben eltöltött éjszakát számítja az én-tudatának megismeréséhez vezető folyamat kezdetének. A krízis sötét fényekkel teli éjszakája folyamatosan tart, védőbeszédét ebben az éjszakában fogalmazza meg az elbeszélő.

Szavait nem vállalt, soha meg nem született gyermekéhez intézi, a megszólított gyermek azonban szó szoros értelmében nem fogható föl az elmondottak bírójaként, hiszen meg sem fogant, ilyenformán nincs, nem is lehe-

tett volna individualitása. Az elbeszélő helyzetéről többek között a következőket mondja: „Fényes éjszaka volt az is, mint fényes a mostani éjszakám is, bársonyfeketén fénylő és valamilyen mozdulatlan, néma, de rendíthetetlen tudattól áthatott, és hirtelen ráeszméltem: úgyszólván teljes lehetetlenség, hogy ez a metsző, ez a szenvedő tudat egyszerre csak megszűnjön és eltűnjön a világból. Igen, és mintha ez a tudat egyáltalán nem az *én* tudatom, inkább a rólam való tudat lenne, és így tudok róla ugyan, de nem rendelkezhetem vele, mintha, mondom, nem kizárólagosan hozzám tartozó, hanem a mindig is meg- és jelenlevő tudat volna, amelytől egyszerűen nem lehet szabadulnom”¹⁰. A beszéd címzettjének személytelensége és a narráció helyzetét képező éjszaka azt bizonyítja, hogy az elbeszélő érveit a transzcendenciához fordulva, vagy inkább a transzcendencia színe előtt fogalmazza meg.

Az elbeszélő, aki megjárta Auschwitzot, zsidó mivoltát gyerekkora óta kívülről rá nehezedő irracionális teherként, homályos bűnként éli meg. Zsidó identitása számára egy gyerekkori emlékképben összegződik. Vidéki rokonainál látogatóban egyik reggel ismeretlen kopasz nőt pillantott meg piros pongyolában a tükör előtt, akit nem azonosít rokonával. A látvány iszonyatát az elbeszélő apjának későbbi magyarázata sem oldja föl. Majdani felesége azután indul el felé átkelve a zöldeskék szőnyegen, egy pesti, értelmiségi összejöveten, hogy az író a társaságban egy felröppent, Auschwitz megmagyarázhatatlanságát deklaráló kijelentést hosszabb felszólalásban megcáfol. Nem Auschwitz a megmagyarázhatatlan, mondja, „a rosszra mindig van magyarázat”¹¹, amire tényleg nincs magyarázat, az nem a rossz, ellenkezőleg: a jó”¹². A „Tanító úr”-nak nevezett táborlakó esetét meséli el: a betegszállításkor a fejadagokkal megbízott „Tanító úr” a durva kavardásban másik vagonba került elbeszélőnek átadta a kijáró élelmiszerfejadagot, annak ellenére, hogy ezzel saját életbenmaradásának esélyét meglezte. A „Tanító úr” tette abban a helyzetben szükségszerű volt, állítja az élelbeszélő, a „Tanító úr” „annak a tiszta, idegen anyagtól nem fertőzött fogalomnak: a testünkől, a lelkünkől, a vadállatainktól nem fertőzött”¹³ eszmének a védelmében cselekedett, amelyet az elbeszélő a szabadsággal azonosít.

Nála tizenöt évvel fiatalabb felesége Auschwitz után született, szülei járták meg a táborok poklát. Identitáskeresésében Nietzsche-nek *A történelem hasznáról és káráról* című értekezését idézi, mely szerint az élethez a feledésre is szükség van. Véleménye szerint: „az egész életünket érintő kérdésekre és válaszokra csakis az egész életünkkel felelhetünk, pontosabban a teljes életünkkel, mert minden ezentúl föltett kérdésünk és minden ezentúl adott válaszuk elégtelen kérdés és elégtelen válasz lenne”¹⁴. Az „egyetlen, maradéktalan, *valóságos*”¹⁵ teljességet, a közös gyerek vállalását semmi más

nem pótolhatja a számára. Hetekig tartó végső küzdelmükben az elbeszélő elmondja szörnyű gyerekkorát a feleségének, idegenérzését akkortól eredezteti, enyhébb és paternalisztikusabb formában már a totalitarizmus hatalmi viszonyai jellemezték a nevelőintézetet is, ahova őt szülei válásuk után beadták. A számára mindennél fontosabb szabadság valamennyi életlehetőségének elutasítását feltételezi: konstituálódása önfelszámolódásával azonos. A regényben többféle vonatkozásban elhangzik, hogy az elbeszélőt munkája tartja életben, ha nem írna, léteznie kellene, holott már születése előtt halálra ítélték. A személyisége teljes feladását követelő írással beteljesíti ítéletét, golyóstollával megássa sírját a levegőbe.

A *Kaddis* fúgaszerűen építkező szerkezetében a szolamok mindig új és új jelentéskapcsolatokba lépnek, a variációk, a jelentéskötések az elbeszélő paradox én-tudatának állandóságát erősítik. Radnóti Sándorral szemben, aki a durva determinációval ellentétbe kerülő narráció választékos jellegét a regényben ironikus utalásnak tekint, Balassa Péter megállapítását találóbbnak érzem: „Van azonban Kertész Imre epikai többszolamúságának egy szolama, amiről kevesebb szó esik, és véleményem szerint ez az, ami egyre erősebb, és ez az, amit – túl a tematikus felismeréseken – a nyugati ember tökörként ismer fel. Ez pedig a beszédmód egyre keserűbb humora, az ironiától különböző, az ironia sajátos pátoztól távolodó panasz-ellenessége. Nem, Kertész oeuvre-je nem a *Doktor Faustus panaszolkodása oratóriumának* utóirata, hanem a panaszkodás leleplezése is, a magára maradt és magányába belekavarodott individualitás belső kritikája is. Kissé Nietzsche parafrázálva, szakrális nihilizmus ez, a nevető szentek és kiüresített mártírok tartása és büszke nevetése, negatív messianizmusa, magának a messianizmusnak a kifordítása.”¹⁶

A rendszerváltás után keletkezett *Valaki más* alaphelyzetét a következőkben foglalja össze Kertész Imre: „Annyi történt csak, hogy visszaadták a conditio minimát, a személyes szabadságomat – csikorogva ugyan, de kinyílt a zárka ajtaja, ahol negyven éven át fogva tartottak, s meglehet ennyi elég lesz ahhoz, hogy megzavarjon”¹⁷. A könyv szövegében tájak és jelenelek leírásai sorjáznak, amelyek többé nem a szépségnek az emberi világgal való megmagyarázhatatlan ellentétéről tanúskodnak, mint a *Gályanapló* tájleírásai, hanem a narrátor látóhatárának kivilágosodását jelzik. Az esszéregény elbeszélője tudatában van megváltozásának, módosulásának mibenlétét kutatja. Sorra elveti az elébe kerülő én-meghatározásokat, egyetlen identitásának írásbeli önazonosságát tekinti. Annak kérdése foglalkoztatja, hogy hanyatlásnak, egykori tartása elárulásának minősül-e a benne végbement változás, az alkotásnak valóban lényegi köze van-e a szenvedéshez. Egykori magatartása elárulásának vádjával akkor szembesül, amikor *Gályanapló* megjelenését a közvélemény is kitarása bizonyítékának kezdi látni. A szer-

ző számára azonban nem győzelem a *Gályanapló* megjelenése. A későbbi esszéregény elbeszélőjének felesége haldoklását leíró zárómondatai helyzetét a visszafelé tekintés és a fájdalomból való természetszerű, szükségszerű kilépés állapotának mutatják: az elbeszélő pillanatnyilag a halálban áll.

Maurice Blanchot két írása vihet bennünket közelebb a Kertész Imre munkáiban kibontakozó paradox én-tudat valódi kiterjedésének megértéséhez. Blanchot *Az elpusztíthatatlan*¹⁸ című esszéjében Robert Antelme *Az emberi nem* című lágerregénye kapcsán az esszében szereplő, a Blanchot nézeteihez közelebb álló fiktív beszélő fogalmazza meg az alábbi paradoxont: az ember elpusztíthatatlan, azonban mégis elpusztítható. Blanchot Antelme regényének egyik megjegyzésére hívja föl a figyelmünket, amely szerint a hóhérok mindentől megfoszthatják áldozataikat, egyedül emberi mivoltuktól nem, hiszen kizárólag mint embereket gyilkolhatják meg őket, nem áll hatalmukban mássá változtatni őket. A táborok lakóit szinte mindenüktől elidegenítik, identitásuktól, egyéni szuverenitásuktól, énjüktől. A szerencsétlenség, az inség szélsőséges helyzete azonban különös módon mégis arra kényszeríti őket, hogy a Másikat, a felebarátot, a saját maguktól legmesszebbre eső idegenséget magukba fogadják, hogy saját legtávolabbi lehetőségükkel azonosuljanak. „A térhez odatartozás szélsőséges érzése”¹⁹, a táborlakók közérzete emberi viszonyt fejez ki. Az emberinek ezt a szélsőséges kifejeződését a beszéd visszatartása, visszafogása kíséri. A táborlakó azon kívül, hogy megtagadja a hóhérok nyelvjátékában való részvételt, azért is hallgat, mert tudatában van, hogy a magába fogadott Másik hangtalan jelenlétét képtelenek uralmuk alá vonni a hóhérok. A gyilkosok alulmaradása azonban nem jelenti a velük szemben álló ember személyes „győzelmét” vagy „megváltását”. Személyes győzelméhez arra volna szükség, hogy a szélsőséges inség állapotát egy külső szemlélő igazolja. Erre azonban nincs lehetőség. A táborokban a lágerlakók egymással is alig érintkeznek, s a túlélő sem kerülhet a kívülálló pozíciójába. Kiszabadulásakor elbizonytalanodik abban, képes-e a beszédre, nem tudja, valóban beszél-e, ezért nem mondhatja el, amit átélt: a nyelv elnyeli őt. Blanchot írása végén a kezdőparadoxont akképp módosítja, hogy megállapítja: az ember elpusztíthatatlan, ami azt jelenti, hogy nincs határa elpusztításának.

A főnti esszé különös visszhangot ver Blanchot egy másik, *A harmadik típusú viszony*²⁰ című írásában. Emmanuel Levinas filozófiájának alaptételéhez hasonlóan Blanchot az interszubjektív viszonnak minden más viszony fölötti jelentőséget tulajdonít. Levinas a látás, a kiterjedés primátusával jelölt nyugati filozófiával szembeforduló bölcselétében a Másikkal, a felebaráttal való szembesülést azért tekinti a legjelentősebb viszonnak, mert a személyközi viszony megtöri a létfolytonosságot, áthidalhatatlan szakadékot képez a létkontinuitásban. A másik embert Levinas az abszolút külsőség

megtesülésének tartja. A Másik jelenlétéből, ínségéből, idegenségéből ellenkezőt nem tűrő parancs érkezik hozzám. A Másikhoz fűződő viszony aszimmetrikus, visszafordíthatatlan kapcsolat, az individuum a Másikat befogadva végtelenül megnyílik. Lévinas a szubjektum megnyílását fölhasadásként, egyre fokozódó önfeladásként fogja föl. A transzcendenciával létesülő kapcsolat filozófiájában beszédként konstituálódik. Blanchot a lévinasi alaphelyzetben hangsúlymódosulásokat eszközöl. Az interszubjektív viszonyt leválasztja a transzcendenciáról. A szubjektum érvetése azzal a fölismeréssel jár Blanchot-nál, hogy a velem szemben álló Másik megpillantásomkor ugyanúgy képes énje elvesztésére, ahogyan én őt, a Másikat befogadva elveszítem önmagam. Blanchot ezáltal a transzcendencia színe előtt lejátszódónak állítja az én és a Másik viszonyát. A transzcendencia színe előtt konstituálódó viszony számára nem beszéd, hanem írás. Az irodalmi alkotás állapota abban analóg a szélsőséges szükséglet emberi viszonyként megtestesítő táborlakók állapotával, hogy az irodalmi mű nyelvét sem legitimálhatja külső szemlélő, hiszen az irodalmi mű elkészülte után elválik megalkotójától, szétszóródik az olvasatokban, a szerző idegenségérzését könyvével szemben semmi nem enyhíti.

Kertész Imre példája: az irodalmi kifejezésre számot nem tartó, a transzcendencia színe előtt lejátszódó, tanúságtevő élet tulajdonképpen az írás állapotába került szubjektum létezését jelenti. Ez azzal a fölismeréssel jár, hogy a létrehozó személyét eltörölő, a létezés folytonosságát nihilisztikusan megtörő irodalmi mű nyelve a légerek tapasztalatát akkor is őrzi, amikor nem arról beszél.

Jegyzetek

- ¹ Kertész Imre: Gálynapló, Holnap, Bp., 1992., 21.
- ² Kertész Imre: i.m., 15.
- ³ Kertész Imre: i. m., 96.
- ⁴ Kertész Imre: i. m., 142.
- ⁵ Kertész Imre: i. m., 144.
- ⁶ Kertész Imre: i.m., 144.
- ⁷ Kertész Imre: i. m., 144.
- ⁸ Kertész Imre: Az angol lobogó, Holmi, 1991 március, 264.
- ⁹ Kertész Imre: Az angol lobogó, Holmi, 1991 március, 270.
- ¹⁰ Kertész Imre: Kaddis a meg nem született gyermekért, Magvető, Bp., 1990, 108.
- ¹¹ Kertész Imre: Kaddis..., Magvető, Bp., 1990, 68.
- ¹² Kertész Imre: Kaddis..., Magvető, Bp., 1990, 69.
- ¹³ Kertész Imre: Kaddis..., Magvető, Bp., 1990, 73.
- ¹⁴ Kertész Imre: Kaddis..., Magvető, Bp., 1990, 143.
- ¹⁵ Kertész Imre: Kaddis..., Magvető, Bp., 1990, 143.
- ¹⁶ Balassa Péter: A hang és a látvány, Miért olvassák a németek a magyarokat?, Jelenkor, 1995, július-augusztus, 666.
- ¹⁷ Kertész Imre: Valaki más, Magvető, Bp., 1997, 9.

¹⁸ Blanchot, Maurice: Das Unzerstörbare, In: Blanchot, Maurice: Das Unzerstörbare, Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz, ford. Metzger, Hans-Joachim, Wilczek, Bernd, Carl Hanser, Wien-München, 1991.

¹⁹ Blanchot, Maurice: i.m., 198.

²⁰ Blanchot: Das Verhältnis der dritten Art, In: Blanchot, Maurice: i. m.

VARIANTS OF CONSCIOUSNESS OF THE EGO IN THE NOVELS AND ESSAYS BY IMRE KERTÉSZ

The author of this paper undertakes the task of discussing the consciousness of the ego that emerges from Imre Kertész's novels and essays. The consciousness of the ego can see no chance for a person to form his individual self in a totalitarian state, since no matter whether he chooses to be subservient or to rebel against the authorities, he accepts his definedness as a matter of reality. In Imre Kertész's opinion it is only the condition of writing that has potentials for experiencing the freedom of individuality.

Individualizations that spring up in works of fiction can only be looked upon as paradoxes since they make it a condition for the writer to give up his entire empirical self. After the change of regime the consciousness of the ego that takes shape in Kertész's writings seems to have changed. The author concludes her paper, by demonstrating the continuity of the paradoxical consciousness of the ego that characterizes Imre Kertész's work basing his study on two writings by Maurice Blanchot.

KAPPANYOS ANDRÁS

AMI LEFORDÍTHATÓ, ÉS AMI NEM

Ebben az előadásban Kertész Imre, és elsősorban a *Sorstalanság* kapcsán fogok beszélni a fordíthatóságról és a fordíthatatlanságról. A fordíthatóság tulajdonságával – különböző mértékben – minden irodalmi szöveg rendelkezik, mint ahogyan minden embernek van testmagassága. A fordíthatóság – ahogyan itt értem – a szöveg részint immanens, részint relatív tényezőkből összetevődő potenciálja, amely meghatározza, hogy struktúrája, rétegei, alakzatai milyen hatásokkal rekonstruálhatók egy másik nyelv közegében. A fordíthatóság vizsgálatának tehát nem feltétlenül része az a kérdés, hogy egy adott szöveg fordításai mennyire eredményesek, hiszen a fordíthatóság tulajdonságával olyan szövegek is rendelkeznek, amelyeknek még egyetlen konkrét fordítása sem készült. Ezen az alapon evidensnek látszik, hogy a rossz fordítások nem feltétlenül utalnak a szöveg rossz fordíthatóságára (hiszen még készülhetnek jobb fordítások), ugyanakkor az elkészült jó fordítások igenis feltételezik, hogy az eredeti igen jól fordítható.

Valószínűleg nem találkozna túl nagy ellenállással az intuitív megállapítás, hogy Kertész a legjobban fordítható szerzőink közé tartozik. Első közlésben a pusztán tény, hogy a legnagyobb hazai intézményes elismerés után megkapta a legnagyobb nemzetközi elismerést is, azt bizonyítja, hogy Kertész szövegeinek esztétikai minősége „átmegy” a fordításon, míg például az itthon (legalábbis 2002. október 10-ig) jóval magasabb árfolyamon jegyzett Weöres Sándor szövegeié nem. Nem kívánok most azzal az evidens ténnyel foglalkozni, hogy a bizottság az esztétikai kiválóság bizonyos fokát elért szerzők közül nem esztétikai, hanem morális, azaz a poétika felől nézve végső soron tematikus tényezők alapján hozza meg döntését (hogy ezúttal a merőben külsőleges politikai szempontokat ne is említsük) – ez akár a mostani döntés indoklásából is kitetszik. Az azonban megfontolásra érdemes, hogy az esztétikai kiválóság elismertetését nem a magyarországi, hanem a németországi recepció „konvertálásával” sikerült elérni. Vagyis igen lényegbevágó a kérdés, hogy vajon a németek is ugyanazért tartják-e kiváló műnek a *Sorstalanság*ot, mint mi. Itt igen nagy súlyra tesz szert a fordíthatóság, mint elemzési szempont.

Talán mondanom sem kell, Kertész mindent tud arról, hogyan kell jól fordítható szöveget írni. Egyrészt igen jelentős és elismeréssel övezett fordítói életmű áll mögötte, másrészt világirodalmi-kulturális tájékozódásának középpontjában a német nyelvterület áll. Érdemes ebből a szempontból összevetni a szintén németül olvasó, és német nyelvterületen szintén elég sikeres Esterházyval. Esterházy ironikusan, sőt szkeptikusan viszonyul az irodalmi fordítás intézményéhez. Túl azon, hogy nyelvileg-poétikailag, valamint kulturálisan-tematikailag lefordíthatatlan helyekkel tűzdelt szövegeit (gondoljunk akár csak az ilyen címekre, mint *Termelési regény*, *Függő*, *Fuharosok*), időnként még a fordíthatatlanságra reflektáló, fordítóbosszantó mondatokat is csatol ezekhez („Ezt tessék lefordítani”), amivel a fordíthatatlansági események egy új változatát hozza létre: a fordító ilyenén megszólítása ugyanis a fordításban nyilvánvalóan értelmetlenné válik, ha sikerült lefordítani az adott helyet, akkor azért; ha nem, akkor azért.

A fentebb említett címek is a fordíthatatlanság különböző változatait mutatják be. A *Termelési regény* szóösszetétel minden nyelven megalkotható, csak nem minden nyelvben társul hozzá kész denotátum: ezeken a nyelveken bizony el kell magyarázni. A *Függő* túlságosan is sok értelmű: angolul például lehetne *Pending*, *Hanging*, *Conditional*, *Indirect* vagy *Dependent*, mindegyik mellett szólnának érvek, de minden megoldásból hiányzik az összes többi. A *Fuharosok* pedig olyan szó, amely magyarul sem létezik, neologizmus, hapax, lexikai hiba-féle, amit a fordító óhatatlanul kijavít, s így lesz a cím *Transporters*. E néhány példa is azt mutatja, hogy Esterházy tudatos nyelvhasználata, ha nem is tudatosan, de kétségkívül a fordíthatatlanság irányába hat. Szkepszisének legnyilvánvalóbb dokumentuma azonban egyetlen saját fordítása, *A Házy nyúl*, amely az irodalmi fordításnak mint az ekvivalencia illúziójának tudatos szubverziója, mondhatni dekonstrukciója. Itt kell megjegyezni, hogy Kertész egyik címe, a *Jegyzőkönyv* hasonló módon oszcillál a jelentések ('notebook' vagy 'police report') között, ahogyan a *Függő* a maga jelentései között, ráadásul egyik esetben önmagát jelöli, mintegy műfaji megnevezésként, a másik esetben tárgyat, tematikus referenciaként.

A fordítás nehézsége és veszélye, mint Hjelmslev igen találóan megállapítja, abban áll, hogy a fordításban csak a denotatív jelentés marad meg, a konnotációk elvesznek, illetőleg a célnyelvben új, kiszámíthatatlan konnotátorok kezdenek működni. Világos, hogy míg például a Recsk helynév magyarországi konnotációja a német olvasó számára nem nyilvánul meg, addig a Buchenwald helynévé akár egy európai kultúrán kívüli olvasó számára is érvényes. Ez azonban Kertész univerzalizálásának – azaz jól fordíthatóságának – csak az egyik, a kézenfekvő oldala: az univerzális tematika.

Kertész azonban más tekintetben is univerzális, és itt ismét fordulhatunk a stockholmi bizottság nem túlságosan árnyalt, de valamiképpen mégis igen találó indoklásához. Mert a díj természetesen magának a holocaust-ábrázolásnak (vagyis a tematikának) is szól, de legalább ilyen mértékben annak, hogy ez „moralizálás nélkül” megy végbe – Kertész könyvét alighanem ez a tulajdonság emeli ki a többi holocaust-ábrázolás közül. Természetesen itt is dolgozhat a fordíthatatlanság ördöge, de magyar fülünknek a moralizálás azt jelenti: nem adekvát vagy nem autentikus, esetleg képmutató vagy szemforgató módon előhozakodni a morális viszonylatokkal, olyan helyen vagy összefüggésben, ahol ezeknek semmi keresnivalójuk. Mármost különösnek tűnhet, hogy a bizottság a holocaust-témából kiiktathatónak tartja a morált, de még különösebb, hogy Kertész valóban meg is teszi ezt. A „moralizálás nélkül” kitételt arra módosíthatnánk: bármiféle morális mérce, értékrend, vagy akár érzelm explicit alkalmazása, felidézése nélkül.

Köves Gyuriból nemcsak az ítélkezésre való hajlam, hanem a morális mérce is hiányzik, hiszen minden ellenállás nélkül fogad el, s hagy el értékrendeket. Nincs benne szeretet, nincs benne gyűlölet. A külvilággal való viszonyát a megfigyelés és az elfogadás (empátia) határozza meg, de nincs semmilyen mércéje, amellyel a megfigyelt és elfogadott jelenségeket összemérné. Ez a morálmentes alapállás nem következménye, hanem némi sarkítással feltétele a holocaust átélésének és túlélésének. Ez nem elhatározás kérdése, hanem adottság (persze nem genetikai, hanem poétikai értelemben), amely már a kezdeteknél is ott van. Amikor munkatáborba induló apjától búcsúzva Gyuri elsírja magát, közben hideg fejjel önmegfigyelést végez, s maga sem tudja eldönteni, a fáradtság, vagy az elvárások miatt történt. Megfigyelőképességével folyamatosan együttműködik empátiája: „mégis, legalább egy szép nap emlékével bocsáthattuk a munkatáborba szegényt.”

Elfogulatlanságának fontos összetevője, hogy bár ő az elbeszélő, sohasem szívárogoz át belé a szerzői tudás, sohasem tudja, mi fog történni vele. A deportálásához vezető eseményt, a városhatáron történő feltartóztatását például így vezeti be: „Másnap egy kissé furcsa esetem volt.” Ez a gesztus teljesen elmosza az elbeszélés idejéről való elgondolásainkat: az elbeszélő nem lehet az összes történések után, hiszen akkor tudná, hogy ez a nap örökre és brutálisan megváltoztatta az életét. Ez a sajátos, naiv understatement-technika jellemzi az elbeszélő minden minősítését, tehát nem csak temporálisan működik. A marhavagonban víz nélkül eltöltött napokról ennyit mond: „ez bizony kellemetlen volt.” Később, az auschwitz-i vasútállomásra megérkezve megriasztja az őt „a gonosztevők csíkos gúnyájában, kopaszra nyírt fejével, kerek sapkájában” fogadó „fegyencek” látványa. „Kíváncsi lettem volna a vétkükre” – mondja, de amikor ő is ugyanilyen öltözetet kap,

saját vétlensége nyilvánvaló tudatában sincs semmi ellenvetése. És később az sem döbbeneti meg, amikor a kéményekből terjengő szag eredetéről értesül, bár mindez, mint mondja, „gondolkodóba ejtett némileg”, továbbá „be-láttam, mindez mégse egész tréfa, ha más oldalról nézem”.

Utaltam már rá, hogy ez az adottság szerzői elhatározás kérdése, tehát nemcsak, hogy nem genetikai, de nem is morális, hanem poétikai kérdés. Ezért szereli fel Kertész Köves Gyurit olyan nyelvvel, mintha írás előtt nem is a Code civilt, hanem törvényszéki tanúvallomásokot olvasott volna. A tökéletesen transzparens morális alkathoz tökéletesen transzparens nyelv tartozik. Olyan nyelv, amely mintegy menet közben teremődik, nem tud semmiről az általa már elmondottakon kívül, az általa történeken kívül nem reflektál, nem utal semmire, következésképp általánosságban is ritkák benne az alakzatok, de különösen a külső, előzetes tudásra építő metalogémák. Így aztán látszólag elvágja magát sok mindentől, amit a posztmodern próza leg-sajátabb sajátjaként tartunk számon: allúziótól, hiperbolától, palimpszesztől, metanyelvi kiszólásoktól és regiszterváltásoktól, legfőképpen pedig az iróniától.

Ez a transzparens nyelv a fordítók álma. Így nemcsak a téma, hanem a mondatok is csaknem ugyanazt jelenthetik németül, mint magyarul. De Kertész éppen ezzel vált ki olykor igaztalan vádak is. Ha ennyire univerzális a nyelve, ennyire tárgyyszerű, és ennyire nem mond morális ítéletet, akkor ez a szöveg akár egy megrögzött antiszemitának, vagy egy volt SS tisztnek is megfelelhet. Láthatnák, amint a zsidók még e szélsőséges körülmények között is az antiszemita sztereotípiáknak megfelelően viselkednek, és hallhatnák a német géniusz iránti feltétlen tisztelet hangjait, még ha annak e kevés-sé dicsőséges műve kapcsán hangzanak is el. E tapasztalatok alapján Kertész művét régebben nevezték már antiszemitának is, újabban, a németországi siker és a díj kapcsán pedig apologetikusnak. De Kertész éppen azzal alkotott maradandót – s most már nyugodtan mondhatjuk, világgraszólót –, hogy az emberek által emberek ellen elkövetett legsúlyosabb bűn ábrázolása közben nem mondja meg, ki a jó, mi a helyes. Nem kap automatikusan pozitív attribútumokat, aki szenved, aki alávetett, mint ahogyan az agresszor sem kap automatikus szégyenbélyeget. A *Sorstalanság* épp attól válik katar-tikus erejű szöveggé, hogy az ítélet meghozásához a morális erőt az olvasó-nak sajátmagából kell előbányásznia.

És ha ez sikerül valakinek, akkor éppen Köves Gyuri naivságából, mo-rális áttetszőségéből, s mintegy szándéka ellenére (de alighanem nagyon is a szerző szándéka szerint) épülhet fel az olvasás során az irónia. Köves Gyuri úgy áll a katasztrófa közepén, rezzenetlen arccal, mint Buster Keaton az osszedőlt ház ajtajában. Nézzük például ezt a rövid fejtegetést: „Egyikük aztán kigondolja a gázt: egy másik mindjárt a fürdőt, egy harmadik a szap-

pant, egy negyedik megint a virágokat teszi hozzá, s így tovább. Némelyik ötletet esetleg huzamosabban is vitathattak, javíthatattak, míg másoknak viszont mindjárt megörültek, s felugorva (nem tudom, miért, de ragaszkodtam hozzá: felugrottak) egymás tenyerébe csaptak – mindez igen jól elgondolható volt, legalábbis az én számomra. A parancsnokok képzelete aztán sok buzgó kéz, nagy sürgés-forgás nyomán válik valósággá, s a mutatvány sikeréhez, látnom kellett, semmilyen kétség sem férhet.” Ezt a passzust (miként szinte az egész könyvet) lehetséges merőben ironikusnak is és tökéletesen iróniamentesnek is olvasni. Merőben más eredményre jutunk, ha Köves Gyurit, s másra, ha Kertész Imrét képzeljük az elbeszélői pozíció fókuszába. S e tekintetben valószínűleg másként olvas a magyar, s másként a német Kertész-olvasó, főként azért, mert az utóbbinak kevésbé lehet képe róla, milyen lehet egy Kertész Imre, azaz egy irodalomból élő budapesti értelmiségi, a mögötte álló évtizedekkel, következésképp Köves Gyurira hagyatkozik, s így számára minden bizonyval csekélyebb az ironikus olvasatra való rátalálás lehetősége.

Ilyen módon Kertész iróniája – minthogy arról végső soron az olvasó tehet – mentes marad minden frivolitástól, s Kertész megmaradhat klasszikus szerzőnek. Klasszikus és egyetemes – ha megfelelően bontjuk ki jelentésüket, ezzel a két jelzővel igen előkelő névsorhoz lehet csatlakozni. Az idős T. S. Eliot – immár maga is túl a Nobel-díjon – igen sokat töprengett e szavak értelmén. Végső elemzésben három egyetemes klasszikust talált az antikvitás utáni európai kultúrában: Dantét, Shakespeare-t és Goethét, három jellegzetesen jól fordítható szerzőt. Goethe meg is jegyzi valahol, hogy az irodalomból az a fontos, ami átmegy a fordításon. Más állíthatná ennek az ellenkezőjét is, de hát Eliot sem azt mondja, hogy ők a legjobb szerzők (Hölderlint például ő is intenzívebbnek érzi Goethénél), hanem azt, hogy ők az egyetemes klasszikusok. Persze az is nyilvánvaló, hogy mindhármuk munkásságának van olyan szegmense, olyan értéke, ami nem megy át a fordításon, ami mindig az olaszoké, az angoloké, a németeké marad. Kertész-nél alighanem ebbe a lefordíthatatlan tartományba tartozik a fentebb megmutatott irónia-potenciál. Az, hogy Kertész a holocaust ábrázolásakor a pesti viccek, a zsidó viccek struktúrájára játszik rá.

A pesti zsidó viccek sajátos tulajdonsága, hogy szemben a cigányviccel, rasszizmusa ritkán agresszív – noha bizonyos tekintetben rasszista, amennyiben a rasszok megnevezése, sztereotip tulajdonságaik tematizálása rasszizmusnak számít –, antiszemitának azonban igen ritkán nevezhető. Ennek természetes oka, hogy e városi folklór bizonyos mértékig része a zsidóság sajátos kulturális önreprezentációjának. A viccekben leleplezett sztereotip tulajdonságok nagy általánosságban inkább pozitív, mint negatív társadalmi megítélés alá esnek. Csavaros észjárás, erős csoport-szolidaritás, jó

adaptációs készség. Hogy világos legyen, mire gondolok, elmondok egy olyan viccet, amely gondolati struktúrájában a korábban bemutatott idézet megfelelője.

A háború alatt két Németországból menekült zsidó díszszemlét néz Londonban. Egyikük így szól a társához: „Ez nekik egy díszlépés? Látnák oda-haza a mieinket!” Világos, hogy ennek a viccnek, és a háttérben rejlő különös identitáskrizisnek az ismeretében (amelynek másik kiváló megfogalmazása a „Hová álljanak a belgák?” kérdéssel végződő vicc) másképp olvasható a fent idézett passzus. Akkor is vicc-struktúra sejlik fel – bár a szöveg enélkül is tökéletesen koherens olvasatot adhat –, amikor a határhoz érve a magyar csendőr ivóvizért cserében el akarja szedni a deportáltak értékeit, mondván, „Hiszen ti is magyarok vagytok végeredményben!”, majd a csere megghiúsulásakor, mintegy a vicc poénjaként így szól: „Büdös zsidók, még a legszentebb kérdésből is üzletet csinálnátok!”.

Alighanem ez az olvasat-lehetőség az, ami Kertészből csak a magyaroké, ami lefordíthatatlan. Amikor Eliot felállítja a maga egyetemes klasszikus triászát, hosszan tanakodik, hogy vajon Cervantest közéjük sorolja-e. Hiszen ezek a szerzők műveikben egy nemzetet, egy korszakot, egy értékrendszert tettek egyetemesen láthatóvá, nem utolsó sorban az általuk teremtetett egyetemes hősök (Hamlet, Faust) révén (Danténál ez valamelyest másképp valósul meg). Ugyanez Cervantesről és az ő hőséről is elmondható, de Eliot mégis lemond róla, s nem csupán számmisztikai okból. Dante, Shakespeare és Goethe a maga értékrendjét aranykori fényében mutatja be (még ha a tragikus elbukás képeiben is), míg Cervantes a magáét hanyatlásában, pusztulásában, nevetségessé válásában. Vagyis Eliot nagyjából ugyanazon indokok alapján zárja ki Cervantest és hősét az egyetemes klasszikusok osztályából, amely indokok alapján *A Rózsa* nevében Jorge atya, a könyvtáros végül is megveszi Arisztotelész *Poétikájának* második kötetét.

Pedig a huszadik század inkább ilyen hősökkel szolgált, akik nem is annyira Don Quijotéra, hanem inkább Sancho Panzára hajaznak, mint például Švejk, vagy Leopold Bloom. Ez is lehetne egy triász. Köves Gyuri meg lehet a két csoport, az afirmatív hősök és a szubverzív antihősök között: a német értelmiség és a svéd akadémia alighanem Hamlet, Faust és a szintén pokoljáró Dante társaságában látják, mi meg, ha akarjuk, láthatjuk a másik csapatban is. Ez a miénk belőle, még akkor is, ha ezért nem jár semmiféle díj, és valószínűleg Arisztotelész sem írt róla egy sort sem.

WHAT CAN AND WHAT CANNOT BE TRANSLATED

The paper examines the questions of translatability in connection with Imre Kertész's *Fateless*. The book's universal subject together with its perfectly transparent style and language, makes it very translatable. However, there are levels and segments that still remain very local, namely the ironic use of the structure of Jewish jokes. But it is very much the same with all universal classics. Kertész's hero, Köves Gyuri is in a subtle way related to great subversive anti-heroes like Sancho Panza, Švejk or Leopold Bloom.

GEROLD LÁSZLÓ

ISZAPBIRKÓZÁS

Téma és műfaj Kertész Imre prózaírásában

„A művészet élményt, a világ megélésének élményét és ennek etikai következményeit közvetíti. A művészet az egzisztenciát közvetíti az egzisztenciának.”

(Kertész Imre: *Gályanapló*, 269. old.)

Mindenekelőtt talán elnézést kell(ene) kérni a dolgozat kifejezetten publicisztikus, sőt blikkfangos, sem tudományos tanácskozáshoz, sem pedig Kertész Imre immár Nobel-díjjal kitüntetett életművéhez nem éppen illő címe miatt. Az utóbbira, hogy a legjelentősebb irodalmi díjjal övezett opusról hozzá nem méltó címet adtam dolgozatomnak, van magyarázat: a cím előbb született meg, mint ahogy a díj szenzációja világgá röppent, az előbbi, a publicisztikusság vádját viszont már nehezebb elhárítani. És nem is akarom. Nem azért, mert úgy vélem, hogy az egyszer választott címhez, lett légyen akár téves, mindenáron ragaszkodni kell(ene), sokkal inkább azért, mert *A magyar nyelv értelmező szótárától sportszótárakig* sehol sem található, viszont a közhasználatban átvitt jelentésében honos, a megfoghatatlannal való küzdelemre utaló összetett szó – *iszapbirkózás* – szerintem pontosan fejezi ki azt a makacs, ádáz küzdelmet, amelyet Kertész Imre folytat egyetlen témája, Auschwitz irodalommal formálása érdekében. Ahogy *A száműzött nyelv* című nem „szabályszerű” esszét, inkább „megközelítések”-et (9. old.) tartalmazó kötet német nyelvű előszavában írja: a „megközelíthetetlen” (10. old.) célozta meg, s tegyük hozzá, egyéb írásaiban éppen úgy, mint trilógiaként összefüggőnek tartott három regényében, a *Sorstalanságban*, *A kudarcban* és a *Kaddisban* is.

Az alábbiakban erről az alkotói/emberi küzdelemről fogok beszélni, Kertész Imrének állandó témájával folytatott iszapbirkózását kívánom bemutatni, azzal a céllal, hogy lássék: a meg-megújuló alkotói próbálkozásokat nem a műfajok közötti írói bizonytalanságnak kell tekinteni, hanem kizárólag azon szándék indokolásának, regénytől naplójegyzeteken és esszé-

ken át forgatókönyvig terjedő formakeresésnek, amely a létezés nyitjára szeretne választ adni. S többnyire ad is, kivéve vagy inkább legkevésbé két parabola(kis)regényében, *A nyomkeresőben* és a *Detektívtörténetben*, illetve a *Sorstalanság*ból írt azonos című forgatókönyvben.

Kertész műveinek témája szinte változatlan.

Auschwitz is, de több is Auschwitznál, amely Kertész Imre számára, ahogy a *Gályanapló* egyik háromsoros jegyzetében olvasható, nem azért trauma, mert az Auschwitz jelképezte fasizmus koncentrációs táboraiiban „hatmillió embert meggyilkoltak, hanem azért, mert hatmillió embert meg lehetett gyilkolni” (208. old.).

Az imént a Kertész-művek egyetlen témájaként Auschwitzet neveztem meg. Helyesebb lenne azonban talán a tömeges emberpusztítást jelentő holokausztról beszélni (esetleg a dél-amerikai környezetet idéző kisregény, a *Detektívtörténet* vagy a Rákosi-korszakot idéző remek novella, *Az angol lobogó* kapcsán általában diktatúrákat, helyesebben totalitárius hatalmi rendszereket említeni), de Auschwitz helyett mondjunk inkább holokausztot, mégha Kertész legismertebb műve, a *Sorstalanság* – igaz, csak részben – auschwitz-i lágerregény is, s ha esszéiben, naplóiban számtalanszor visszatér a leghírhedtebb haláltábor neve. És ahogy Radnóti Sándor írja *Auschwitz mint szellemi életforma* című kritikájában a *Kaddisról*, ám az egész életműre vonatkozó érvénnyel: Auschwitz Kertész számára „okadatoló kiindulópont (373. old.). De gondolhatunk a díj után remélem most már mindannyiunk számára kötelezően ismert *Sorstalanság* befejező lapjaira, és nyilvánvaló lesz, hogy Kertész szándéka elsősorban nem a lágerbeli borzalmak, szörnyűségek pontos, szavahihető leírása volt. Azokra beszélgetésekre gondolok, melyeket a haláltáborokat megjárt főszereplő, Köves Gyuri a tőle cikksorozat céljából a „lágerek pokláról” (277. old.) szóló élménybeszámolót kérő újságíróval, illetve az életben maradt két öreggel, Steinerral és Fleischmannal folytat. Mindkét beszélgetés meglepő a kamaszként megöregedett fiúnak, mert nem érti beszélgető társai érveléseit, reakcióit. Az újságíró azért, mert csak a tényszerű és tényszerűségükkel valóban felháborító részletek érdeklik, Steinert és Fleischmannt azért, mert a házbeli két öreg mindenáron felejteni akar, s Kövesnek is ezt tanácsolja, amit ő el is tudna fogadni, ha nem érezné, hogy a két túlélő teljes, feltétel nélküli felejtésre gondol, mintha nem történt volna semmi, amit viszont ő nem ért: „elvégre nem érhetem be annyival, hogy tévedés volt, vakeset, afféle kisiklás, vagy hogy meg sem történt, netalán” (290. old.).

Kertész tehát első már regényében, annak ellenére, hogy a *Sorstalanság* egyértelműen lágertörténet, félreérthetetlenül teszi, hogy számára Auschwitz, sőt általában a holokauszt olyan jelenség, amely azóta is megkerülhetetlen kérdésként kér választ morális létezésünkre. Ahogy többek között,

mert az életmű számos helyéről idézhetnénk, a *Gályanapló* egyik jegyzetében írja: „Auschwitz után bizonyos régebbi magatartástörvények nem érvényesek többé” (72. old.). Ezzel magyarázható, hogy számára Auschwitz sem csak Auschwitz, nem csak egy adott haláltáborot jelent, és hogy többször is elutasítja a *Sorstalanság* önéletrajzként való értelmezését – „Ami önéletrajzi benne, az az, hogy hogyan hagytam el belőle minden önéletrajzit a magasabb hűség kedvéért”, *Gályanapló*, 209. old. –, holott köztudott, hogy a regényben egy az egyben saját történetét írta meg.

Természetesen szó sincs, szó sem lehet arról, hogy Kertész Imre nem akar, nem tudna elfeledkezni a haláltáborok ominózus, irodalmi művek leg-többjében olvasható epizódjairól, mint a „vagonírozás, az utazás, a megérkezés Auschwitzba, a szelektálás, a fürdő, a beöltöztetés – mindez kötelező momentum sorozat, pontosan, mint a középkori passiójátékokban a megfeszítés lajstromba foglalt obligátumai” (*Gályanapló*, 32. old.), de Kertész szerint az irodalom nem merülhet ki ezek vagy akár a pusztán személyes emlékek elősorolásában. „Amíg emlékeztem, nem tudtam regényt írni, megszüntem emlékezni. Nem mintha emlékeim hirtelen elvesztek volna: csak megváltoztak...” (84. old.), ahogy éppen a regényírás küzdelmeit tematizáló regényében, *A kudarcban* írja. Az irodalom célja tehát nem a külsőségek leltárbavétele, ezt látja és nehezményezi Kertész a témát kiaknázó sikerfilmekben, hanem a holokausztnak mint létállapotnak a tudatosítása. Erre utal *A száműzött nyelv* már említett előszavában: „Nálam a Holocaust sosem tudott múlt időben megjelenni” (5. old.). Vagyis a holokauszt nem múlt, amiről beszámolni lehet/kell, hanem jelen s még inkább jövő, ami „a mai ember vitalitásának és kreativitásának” (9. old.) megkerülhetetlen, meghatározója. Következésképpen, fogalmazza meg *Hosszú, sötét árnyék* című konferenciaszövegében, a holokausztról szóló irodalmi művek problémája „a képzelet. Pontosabban szólva: hogy a képzelet milyen mértékben tud megbirkózni a Holocaust tényével, mennyire képes befogadni azt, és a befogadó képzelet révén mennyire vált etikai kultúránk részévé a Holocaust. Mert erről van szó, és ha irodalomról és Holocaustról beszélünk, erről kell beszélnünk” (*A száműzött nyelv*, 60-61. old.). Szerinte ebben az értelemben szükséges tisztázni: „van-e az irodalomnak egyáltalán szerepe abban, hogy a Holocaustot elképzelhessük, hogy ez a képzet gyökeret verjen a legtágabb értelemben gondolt európai, azaz nyugati civilizációban élő ember szellemi világában, hogy mellőzhetetlen tartozéka legyen mítoszának” (61. old.). És ennek felismerésében lehet segítségünk az író, ha Kertésszel vallja, hogy egyetlen identitása van, „az írásbeli identitás” (Valaki más, 63. old.), s ha, mint ahogy Kertész Imre életműve tanúsítja, más választása nincs, nem lehet, mint „Egyazon regényt élni és írni” (94. old.), ahogy a *Gályanapló* egyik egysoros jegyzetében áll. S aki regényen, mint ő, általában

irodalmat ért, bármilyen műfajt, mert számára a regény sem regény, az esszé sem esszé a fogalom hagyományos, szokványos értelmében, hanem valómástétel.

Annak ellenére, hogy Kertész Imre életműve lényegében három alapműfajra, regényre, naplóra és esszére osztható, ami annyira szembetűnő, hogy pontosan meghatározható a regények, illetve a naplók publikálásának (nem írásának is!) az ideje – 1975 és 1991 között jelent meg a *Sorstalanság*, *A nyomkereső* (közös kötetben a *Detektívtörténettel*), *A kudarc*, a *Kaddis a meg nem született gyermekért* és *Az angol lobogó*, amely a címadó elbeszélés mellett még néhány novellát is tartalmaz, 1992-től jelentek meg a *Gályanapló* és a *Valaki más*, illetve *A holocaust mint kultúra*, a *Gondolatnyi csend*, *amíg a kivégzőosztag újratölt*, *A száműzött nyelv* című naplót, esszét, jegyzeteket, tanácskozásokra írt szövegeket tartalmazó könyvei, valamint a *Jegyzőkönyv* című, Esterházy Péter *Elet és irodalom* című esszéjével közös kötetben olvasható dokumentumnovellája, legutóbb pedig a forgatókönyvvé formált *Sorstalanság*, amely éppen úgy lehet egy újabb szépprózai kör kezdete, mint egy a műfajváltó kísérletek közül –, az opus ilyen műfaji megosztása pusztán formalitás, ami – az egyes kötetek tanúsítják – semmiképpen sem fedi a lényegét. Nevezetesen azt, hogy Kertész Imre kötetei mind az „Auschwitz utáni morális létezés abszurdumát” (Bikácsy Gergely) ismétlődő tematika, mind pedig a „Csupán egyetlen valóság létezik: önmagam, s ebből az egyedüli valóságból kell megteremtennem egyedüli világomat” elvet valló (*A fölösleges értelmiségi. A száműzött nyelv*, 197. old.) író fölöttébb személyes, mondhatnánk, önvallomásszerű megszólalása alapján szétválaszthatatlanul összefonódnak, egymásba folynak. Mert, bár naplói írása kapcsán, de az egész életműre érvénnyel nyilatkozta: „Észrevettem, hogy mindannak, amit évtizedek során összeírtam, följegyeztem, határozott szellemi vonalvezetése van” („...magamban szakadatlanul glosszákat írok”, 159. old.).

Hogy egyáltalán nem tévedünk, ha Kertész Imre teljes életművét, beleértve naplóit, esszéit, sőt konferenciaszövegeit is, szabadon regénynek, regényfolyam részének tekintjük, abban műfaj-meghatározásával maga az író van segítségünkre: „A regény felbecsülhetetlen fontossága: *processzus* (kiemelés G. L.), melynek során az ember visszanyeri az életét”. Következésképpen a műfaj gyakran említett válsága abból adódik, hogy az írók nem így tekintenek a regényre, mivel azonban létezett „egy Proust, egy Kafka, egy Krúdy”, tudnunk kell, hogy „a regény egyetlen lehetséges tárgya: az élet visszavétele, megélése, és az, hogy eltelünk vele, egyetlen áhítatos pillanatra, mielőtt elmúlunk” (*Gályanapló*, 187-188. old.).

A regényt processzusnak tekintő értelmezésben kell tehát keresni egyfelől annak a megnevezésbeli változatosságnak jogosságát, amellyel könyve-

it Kertész illeti, másfelől viszont az író adta „definíció” igazolásul is szolgálhat a kritikákban olvasható műfajváltozatokra.

A műfaji megnevezés minden szabadsága ellenére regényként természetesen elsősorban a trilógiaként is összetartozó első három Kertész-kötet kell, szokás említeni, nem kizárólag azon írói megjegyzés alapján, miszerint „Ez az utolsó regény, amit még a csupasz egzisztencia jegyében” (*Gályanapló*, 213. old.) ír, amire mohón lecsap a kritika, sietve kijelentve, hogy a regény „Ámen szavával az egzisztenciális választás trilógiája lezárult. A csupasz egzisztencia, a *túlélő* saját életének és regényei börtönének örök lágerlakója, megtalálva saját sorstalan sorsát, szellemi létformáját, a boldogtalanság hősiességét, eljutott a szabadság kapujába” (Bán Zoltán András, *Holmi* 1993/5 13. old.). Inkább, szerintem, abból következően tekinthető a három regény trilógiának, hogy a lágertörténetet tartalmazó első regény a cím által is kiemelt sorstalanság kialakulását, állapotát és felismerését ábrázolja, *A kudarc* a túlélésre tett, de a címmel is jelzett, az író által a „megvilágosodás felé” (*Gályanapló*, 88. old.) tett sikertelen kísérleteket mutatja meg, míg a *Kaddis*, ugyancsak a címből adódóan siratóének, amely a hit, a művészet, a szerelem elvesztése után a házasság és a fennmaradás folytatásának, a gyereknek is az elvesztésével zárja be az egzisztenciális kört. De tekinthetjük a trilógia első és harmadik darabját a létezésért halaltott két sikolynak, melyek közül a „nyugodt-epikus” felépítésű *Sorstalanság* záróaktusa intonálja a „filozófus-zenei” (Radnóti Sándor, *Holmi* 1992/3 273. old.) szervezettségű *Kaddist*, a kettő között álló regény, *A kudarc* pedig atonális közjátékként, a továbblépés keresését s ennek lehetetlenségét példázza.

Az összetartozás alapja, mondani sem kell, a mindhárom regényben vörös fonálként végighúzóódó Auschwitz-élmény, illetve a „Holocaustnak – valamint a totalitárius hatalomnak – a világtudatban tükröződő etikai következménye, az a fekete gyászünnepe, amelynek sötét ragyogása – így tűnik – immár kioldhatatlanul izzik abban az egyetemes civilizációban, amit a magunkénak tudunk, amelyhez tartozunk” (*Hosszú, sötét árnyék. A száműzött nyelvé*, 62. old.).

A fentiekkel összefüggésben áll a Kertész-művek gazdag kritikai recepciójának azon igyekezete, hogy ezt a következetesen felépített és megvalósított életművet közel hozza az olvasókhoz. Ezzel a szándékkal magyarázható, hogy a *Sorstalanság*ot létfilozófiával dúsított lágerregénynek, s ilyképpen akár fejlődésregénynek (Spiró György), ezt variálva: nevelődési regénynek, mely „egy gyermekembernek a gyűjtőtáborhoz, mint normalitáshoz való szocializálódásának története” (Radnóti Sándor), esettanulmánynak (Margócsy István), szenvedéstörténetnek (Heller Ágnes) vagy annak alapján, hogy „a főszereplő lapról lapra egyre személyte-

lenebé válik”, míg nem „amikor elgennyesedett lábával a lágerkórházba kerül, már nem is emlékeztet emberre. Olyan, mint Gregor Samsa, aki ezúttal nem bogárrá, hanem egyetlen hatalmas Sebbé változott”, átváltozástörténetnek (Földényi F. László) értelmezzék, amit a legszámottevőbb külföldi, a *Sorstalanság*ot irodalmi önanalízisnek, tudatregénynek, de jegyzőkönyvnek is, sőt a kettős módon történő olvasást sem kizáró palimpszesztnek is tekintő német recepció még tovább árnyal. A sorstalanságot követő/felváltó hontalanságról – „hontalanként lézengett a saját névtelen életében, akár egy nem órá szabott, túl bő öltönyben” (*A kudarc*, 139. old.) – szóló regény, *A kudarc*, esetében a kritikusai tekintet inkább a gondolkodás csapongó folyamatát követő szerkezeti megoldások, a regényírás nehézségeit kifejező technika vonzotta. Nem alaptalanul, hiszen a struktúra a műben is gyakori elmélkedés tárgya, de nem öncélú s nem töltelékanyag, hanem az egzisztencia önkeresését példázó kísérlet, amely azzal a felismeréssel zárul, hogy a regényre jellemző történetmondás, amely a lineárisan vezetett *Sorstalanság*ban hibátlanul működött, éppen úgy lehetetlen, mint ahogy az egzisztencia önmagára találása is kudarcra van ítélve. Alkalmasint ennek tanulságaként mond le Kertész a *Kaddisban* a történetmondásról s választja a címben jelzett könyörgésformát, mond körkörös felépített belső monológot (Bán Zoltán András), folytat nagymonológot, melybe „szólamokat léptet be” s tér vissza a két legfontosabb szólamhoz a munkához és a házassághoz, „fáradhatatlan önkibeszélés”-t folytat (Radnóti Sándor), „pszichoanalitikus emlékező beszéd”-et tart (Erdődy Edit), „tagolatlan beszédnek álcázott retorikailag gondosan felépített szerkezet”-ben (Szilágyi Márton) tárja fel legbensőbb titkait, tesz leleplező önvallomást.

Többnyire, hiszen nem minden fellelhető kritikából idéztem, így folyik Kertész Imre iszapbirkózása annak érdekében, hogy egyetlen, ráosztott témáját, Auschwitzet és az Auschwitz utáni erkölcsi létállapotot megragadja s irodalmi formába zárja, így téve eleget az általa elsődlegesnek tartott művészi feladatnak, hogy „az ideológiával az emberi nyelvet szegezze szembe; hogy helyreállítsa a képzelőerőt, s hogy emlékeztesse az embert eredetére, valódi helyzetére és az emberi sorsra” (*A fölösleges értelmiségi. A száműzött nyelv*, 199. old.). S ezt a szerinte egyetlen lehetséges, radikális művészi választást példázzák a „pillanatfelvételek”-ből (*Gályanapló*, 59. old.) szerkesztett naplókötetei és cikkgyűjteményei, melyek közül a három évtizednyi „életvitel dokumentumait” tartalmazó *Gályanapló*t Dávidházi Péter „valamiféle naplóregény”-nek, sőt nevelődési regénynek nevezi, „amelyben állandóan egyszerre látjuk a szerzőnek és összes eddigi művének genezisét, önéletrajzi, létfilozófiai és regénymódszertani töprengések szétválaszthatatlan folyamatában” (1017. old.).

Végezetül az iszapbirkózásnak nevezett írói kísérletezések azon meneteiről is szólnak, amelyek a téma megfoghatatlanságát példázzák, *A nyomkeresőről*, a *Detektívtörténetről* és a *Sorstalanság* forgatókönyv-változatáról.

Ismereteim szerint *A nyomkereső* és a *Detektívtörténet* néhány évvel követte a *Sorstalanság* megjelenését, ma mindkettő az opus periferiájára szorult, s bár mindkettő tárgya a totalitárius hatalom elkövette erőszak és ilyen formán a kertészi témavilágon belül helyezhető el, nem tartoznak az életmű fő vonulatába. Annál az egyszerű oknál fogva, mert mindkettő nélkülözi a trilógia, a napló(regények) és a cikkek, felszólalások jellegzetesen szenvedélyes kertészi személyiségjegyeit. Ebben a két regényben az író nincs jelen, csak történeteket mond el, a *Sorstalanság* szenvtelen, tárgyilagos előadásmódját próbálja fokozni, ezért választja a távolságtartó áttételes beszédet, a parabolát, illetve a bűnügyi történetet. Hogy *A nyomkereső* problematikus, arra mutat, hogy húsz évvel később Kertész átdolgozza. Lehet azonban, hogy az új változatban azért domborította ki az egykor tízezrek vesztőhelyévé lett kömezőn folyó önfeledt operettvigadozást, hogy tiltakozzon a múlt, az emlékek meggyalázása ellen, illetve, hogy figyelmeztessen az újabban divatos holokausz-téma kommercializálódására, ami elsősorban a filmre jellemző.

S ezzel el is érkeztem a *Sorstalanság*ból készült forgatókönyv kérdéséhez.

Kertész írja a *Gályanapló*ban: „A szöveg maga nem leírás, hanem történés, nem magyarázat, hanem idő és jelenlét – mindig és mindenütt lényegi funkció, sohasem »külső« vagy »írói«, szóval sohasem üres” (31. old.). Pontosan ez érvényes a képre is, a leírás is kép, mindkettőnek akkor van „magasabb hűség”-et segítő, szolgáló művészi szerepe, ha több önmagánál, ha gondolatá válik. A *Sorstalanság* forgatókönyv-változatában ez nem fedezhető fel, a kép – amennyire ez a szövegből megítélhető, s azt hiszem, megítélhető – csak illusztrál, de nem gondolkodik, csak látvány s nem lét-élmény, nem filozófia. Hogy miért s miképpen, annak részletes, elemző bemutatása egy másik dolgozat témája. Itt csak azért emlitem, mert *A nyomkeresővel* és a *Detektívtörténettel* együtt a formával való sikertelen birkózás ritka kivétele Kertész Imre kétségtelenül igen értékes és igen jelentős, most már Nobel-díjas írói opusában.

Jegyzetek

I. Kertész Imre felhasznált művei:

Sorstalanság. Regény. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985

A nyomkereső (Detektívtörténet). Regény. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977

A kudarc. Regény. Budapest, Magvető, 1988

Kaddis a meg nem született gyermekért. Regény. Budapest, Magvető, 1990

Gályanapló. Budapest, Magvető, 1992

Valaki más. Esszé. Budapest, Magvető, 1997

A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt. Monológok és dialógok. Budapest, Magvető, 1998

Az angol lobogó. Elbeszélések. Budapest, Magvető, 2001

A száműzött nyelv. Esszék. Budapest, Magvető, 2001

Sorstalanság. Foratókönyv. Budapest, Magvető, 2001

II. Irodalom

ANGYALOSI Gergely (Bán Zoltán András, Németh Gábor, Radnóti Sándor) – Irodalmi kvartett. Beszélő 1997/6

BALASSA Péter – A hang és a látvány. Jelenkor 1995/7-8

BÁN Zoltán András

1989 – A kudarc. Kritika 1989/7

1990 – Körkörös monológ. Magyar Napló 1990/24

1993 – Egy újabb fogadtatás. Holmi 1993/5

BÁNYAI János – A kudarc után, 1991. In: B.J.: Talán így. Forum, Újvidék, 1995

BÉKÉS Pál – „A gyanúba keveredett irodalom”. Mozgó Világ 1992/5

BERKES Erzsébet – Az ésszerű lét nyomorúsága. Mozgó Világ 1990/11

DÁVIDHÁZI Péter – Révben a gálya. Holmi 1993/7

ERDŐDY Edit

1990 – Halálfuga – prózában. Jelenkor 1990/1

1993 – Kertész Imre: Gálynapló. Tiszatáj 1993/11

ESTERHÁZY Péter – 1 könyv. Élet és Irodalom 1997. júl. 25.

FÖLDÉNYI F. László – A „magasabb hűség”. 2000 1994/1

GÁCS Anna – Egy különös regény. Jelenkor 1992/10

GYÖRFFY Miklós – A kö és a hegy. Jelenkor 1989/10

GYÖRGY Péter – A Sorstalanság egy mondatának értelmezéséhez. Orpheus 1991/4

HELLER Ágnes – A holokausz mint kultúra. Múlt és Jövő 1994/2

HIMA Gabriella – Kertész Imre: A kudarc. Alföld 1989/6

KROMMER Balázs: Valaki más(képp ugyanaz). Jelenkor 1997/12

KULCSÁR SZABÓ Zoltán – Ex libris. Élet és Irodalom 1998. jan. 23.

LÁNYI Dávid – A „sorstalanság” kísértete. Holmi 1995/5

LENKEI Júlia – Kertész Imre: Sorstalanság. Kritika 1975/8

MARGÓCSY István – ...valami más... Élet és Irodalom 1997. jún. 6.

MARNÓ János

1989 – Sziszifusz, öreg... Kortárs 1989/3

1990 – Regénysírató. Jelenkor 1990/11

MÁRTON László

1991a – A tanúságtétel perspektívái. Jelenkor 1991/12

1991b – Író, színészkedj! Színház 1991/12

MEKIS Péter – Hadd mondjam így. Szép-Literatúrai Ajándék 1997/1-2

MOLNÁR Gábor Tamás – Fikcióalkotás és történelemszemlélet. Alföld 1996/8

NÁDAS Péter – „Egy felháborítóan tisztességes könyv”. Élet és Irodalom 1996. máj. 24.

NAGY Sz. Péter – „...és mink vagyunk?” Új Írás 1989/5

PÁLYI András – A tények és a valóság. Népszabadság 1998. nov. 18.

RADICS Viktória – A rejtőzködő kreatúra. Holmi 1992/1

RADNÓTI Sándor

1991 – Auschwitz mint életforma. Holmi 1991/3

1992 – Sorsnapló. Könyvvilág 1992/5

REMÉNYI József Tamás – Egyes szám első személyben. Napjaink 1975/8
 SCHMAL Dániel – Kiket legjobb lett volna látnotok. Pannonhalmi Szemle 1994/3
 SPIRÓ György – Non habent sua fata. 1983 In: S.Gy.: Magániktató. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985.
 SZÁSZ Imre – Könyvespolcon. Magyar Hírlap 1975. máj. 17.
 SZILÁGYI Márton – Kertész Imre: Kaddis a meg nem született gyermekért. Alföld 1990/12
 SZIRÁK Péter – Emlékezés és példázat: a létezés negatív aspektusa. Studia Litteraria 1997
 TURAI Tamás – A hiten túl, a pusztulás előtt. Jelenkor 1992/4
 VÁRI György – Lassan kialszik a kép... Holmi 2002/7
 ZÁVADA Pál – Az előttünk szaladó bárányt követni. Színház 1991/12

MUD-WRESTLING

Theme and literary form in Imre Kertész's prose works

In his novels, diaries, essays and lectures Kertész concerns himself with one single theme: the holocaust. His primary objective is not to give an authentic description of the horrors of death camps but to make people conscious of the fact that the holocaust is an everlasting moral state of existence. This is the theme that Kertész never ceases wrestling with. How he does it is the question the author of this paper seeks to answer by looking through Kertész's most significant works.

RÁKAI ORSOLYA

„...MINTHA TENGEREN JÖNNE”Részvét, részvétel és kívülmaradás alakzatai a *Kaddis*ban

„(...) a nem-válaszolás »jó okai« ürügyén stratégiailag is kihasználjuk a csendet: hiszen a nem-válasznak vagy halogatott válasznak van egy olyan fajtája, mely a háború retorikája, a polémia fortélyja. Az udvarias csend a legarcátlanabb fegyverre, a legmetszőbb iróniává válhat. Azzal az ürüggyel, hogy csak újraolvasás, átgondolás és munka után kezdhetjük el komolyan a válaszadást (ami tényleg szükséges és örök időig tarthatna), a nem-válasz mint elnapolt válasz vagy mint kitérő, azaz abszolút elliptikus válasz, mindig kényelmesen megoltalmazhat minden ellenvetéstől. És azzal az ürüggyel, hogy nem érezzük képesnek magunkat a másiknak és magunkért felelni, nem ássuk-e alá elméletileg és gyakorlatilag a felelősség fogalmát, igazából magát a *socius* lényegét?”¹

Ki kérdezett? Ki kérte B.-t, hogy megszólaljon?

A disszonáns, diszkordáns akkord, amivel a kisregény kezdődik, egy tagadósó, lezárás, kettősvonal, amely elvileg elvágni hivatott az esetleges vitát. Ellentmondást nem tűrő válasz, nem kérdés. A szöveg magyarázat, lábjegyzet, amely egyszerre indokolja ezt a nem-et és változtatja egy sajátos performatív folyamattá, a tanúságtétel aktusává és ugyanakkor minden tanúságtétel szükségtelenségét és lehetetlenségét állító bemutatássá. Elodázás ez a válaszadás segítségével: mert a válaszadás folyamata juttat el „oda”, valahová, arra a helyre, amit innen nem tudunk megnevezni sem; ez szabadít meg, „vált meg”, mondhatnánk, ha ez a szó nem lenne túlságosan is megterhelve olyan konnotációkkal, amelyek ellenében B. válasza elhangzik.

Egyetérthetünk Thomas Schmiddel, aki e könyvet a negáció mozgásának, a valóság felbomlásának aktusaként olvassa, melyben az úgymond „eszmék” és a narrációs megoldások egymás ekvivalensei.² Az a mozgás, ami itt lezajlik, amelyről B. beszámol, ugyanakkor nem kimondottan narratív, legalábbis nem valamiféle lineáris történettel van dolgunk: a kiszakadás, a történettől (és a történelemtől) való megszabadulás mindenfajta linearitás *zenei* átvágása, a dimenzióknak a zenére jellemző módon való megsokszorozása révén

történik. Schmid szerint azonban a regény mozgása épphogy a normalizálódás folyamatát írja le, arról tanúskodik, hiszen a tagadásból, negálásból pozitivitás, mű születik, „a teljes negáció regénye /is/ csak tagolt, megformált egészként képes egzisztálni”³. B. hiába próbál „árnyékban maradni”, alakja, pontosabban (nem mindegy) története mégis fokozatosan kirajzolódik előtűnk. A túlélés misztériuma és banalitása egyformán megjelenik ebben a történetben, olvassuk, mely így végül is egyfajta normalizálódásnak, végső soron pedig a negáció lehetetlenségének az illusztrációjává válik.

Bár elvben elfogadhatjuk, hogy a totális negáció (mint bármifajta totalitás) lehetetlen, el kell ismernünk, hogy B. nagyon közel kerül ehhez. Beszédpozíciója paradoxonok metszéspontján helyezkedik el, amit az erőteljes, többszörös önironia (melynek az erősen stilizált nyelv is része) annyiszor fordít a visszájára, hogy az olvasó, ha követi ezt a játékot, el kell, hogy veszítse érveit az elbeszélővel folytatott esetleges vitában. A negáció itt ugyanis nem cél, hanem eszköz, az önfelszámolás, az ön-eltörlés eszköze, ahogyan Auschwitz sem valamiféle mementó B. számára, hanem esély, mely az önfelszámolás felé utat nyitó felismeréseket lehetővé tette. Nem emlékmű, nem megőrzendő jel, hanem kiküszöbölhetetlenül létrejövő és megőrződő nyom, mely egyszerre véletlenszerű és sorsszerű, s épp ezáltal biztosítja a sors, a (nyugati) „individuum”, az egyéni élet és a történet/történelem fogalmainak újraértelmezhetőségét. A rövidke kötet hatalmas feladatot vállal magára: *a par excellence* válasz akar lenni. Az ironia itt is enyhíti (és egyszersmind jelzi) a szándék „arroganciáját” és elbizakodottságát (Derrida), különösen a struktúrába beépített, a pátoszhoz igen közel eső válfaja, amely például a külön sorba írott, idézőjelbe tett, felkiáltójellel lezárt és gondolatjellel elhatárolt „Nem!”-eket olyan akkordszerűvé teszi. Nagyzenekari tutti forte, utána generálpauza. Ezek a nem-ek soha nem válnak a szöveg szerves részeivé, még ha logikusan következni látszanak is az aktuális előzményekből – az említett írásjelek mindig kiragadják őket a kontextusból, főtémmává és a szöveg szerkezetének legfőbb tagolójává emelve őket.

Hogy ez az állandó nem, az állandó tagadás, a világ visszájára fordítása, negálása éppúgy nem hiteles, mint az ellenkezője, és tudatosan eszközszerű B. részéről, azt jól mutatja a „nyitányként”, preludiumként funkcionáló (bár időben természetesen nem előidejű, ahogy a zenei hangok sem képesek előidejűsége) séta, a hamis „angolkürt-duett” dr. Obláhtal, a hivatásos bölcslővel.

*

„(...) /a/ki ír, eltörlődik, miközben maga mögött, magára hagyja önnön eltörlődésének archívumát”⁴, mondja Derrida, s a *Kaddis...* dinamikáját és logikáját talán nem is lehetne e mondatnál jobban összefoglalni. Legalábbis ha még valamiben, hát ebben reménykedik B. A létrejövő archívumnak

immár semmi köze hozzá, „műve” egyfajta nem-intencionális melléktermék, mely megőrződik, nem pedig intencionált monumentum, amelyet az emlékeztetés szándékával hoznak létre és őriznek. Az imát idéző cím és befejezés szintén a gyakorlatszerűséget erősíti: az ima ismétlődő és ismétlődő rituális recitálás, melynek célja (könyörgés) lényegesebb, mint szövegszerű tartalma. Mi a teendő egy ilyen írással, amely ennyire hangsúlyosan önmagára zárul? Fel lehet-e, fel kell-e törni egy rituálét? Hogyan álljunk szóba valamivel, ami épp a szóba állás lehetetlenségét, pontosabban ellehetetlenítését tematizálja, s épp azt a *sociust* ássa alá, amelynek révén egyáltalán szóba állhatnánk vele – egymással, bármivel? Túl lehet-e élni, ha szóba állunk az ürességgel?

Hasonló kérdéseket vet fel Cees Nooteboom *Szertartások* című regénye is, ám ott a főhős, Inni Winthrop egyelőre csak nézője az önfelszámolás és ritualizálódás folyamatainak; élet és halál közül – egyelőre – az életet választja, bár a regény kicsengése nem ennyire egyértelmű. A *Kaddis...* főhőse és elbeszélője, B. esetében az élet és halál közti döntés témája viszont jóval hangsúlyosabb, és B. „élettörténetének” talán legjelentősebb konfliktusa és felismerése is e döntés mentén rajzolódik ki. A feleség épp a halálos, halál felé vezető rituálék megtörését szeretné elérni, s – tulajdonképpen – az életben maradás rituáléival felváltani, ami B. számára elfogadhatatlan. Talán ez az ellentét az egyetlen pont, ahol logikailag hozzáférhetővé válik a szöveg szorosra zárt univerzuma. E pont kivételességét maga B. is hangsúlyozza, későbbi feleségével való találkozását sorsszerűnek nevezi, de a kivételességet talán még jobban mutatja a találkozás nyelvi megformálása, amely végigkíséri, átszövi a regény egészét. Bár alakja fel-felvillan korábban is, mint egy később kibontandó téma megelőlegezése, maga a találkozás képe először az 'első tételben', a dr. Obláth kérdését követő „mindent bevilágító éjszaka” felismeréseinek leírásakor jelentkezik. Későbbi feleségének első megjelenését – s egyszersmind az említett kitüntetett pillanat „megérését” és világra jövetelét itt, először, finom mitológiai és bibliai allúziók révén születésként, újjászületésként írja le. A nő, aki születésének gyűlölt, érthetetlen, elfogadhatatlan balsikerét „nem balsikerként, sőt ellenkezőleg, úgyszólván mint valami glóriát, nem, ez azért túlzás, mondjuk csak mint a testet öltés gyöngyházfényű, törékeny kagylóhéját, a megismerkedésünk pillanatában én magam is azonnal és, hogy úgy mondjam, önkéntelenül észrevettem rajta, amikor valahol, egy lakásban, egy úgynevezett társaságban egyszerre csak kivált a fecsegők csoportjából, mint valami rút, formátlan, de azért mégiscsak rokon, mert eleven húsként lélegző közegből, mely úgy hullámozott, tágult és rándult görcsösen össze, mintha vajúdna; amikor tehát mintegy kiszakadt innen és átkelt egy zöldeskék szönyegen, mintha tengeren jönne, maga mögött hagyva a felhasított testű delfint, és

lépdelt, győzelmesen, bár bátortalanul egyre csak felém, és én, mondom, azonnal és, hogy úgy mondjam, önkéntelenül ezt gondoltam: „»De szép zsidó lány!«...” Az írás, amiről beszélni akar a szerzővel, a férfinak a halál, a nőnek az élet felé mutatott utat, és B. kijelentései az említett társaságban, melyek a férfi számára semmi különös jelentőséggel nem bírtak (Auschwitz racionalitásáról és a Tanár úr irracionális tetteről), a nőt viszont felkavarták, hosszú beszélgetést indítanak el kettejük között, aminek azonban B. megint csak nem tulajdonít még jelentőséget, netán sorsszerűséget: „értelmi szférába transzponált vagy szublimált vagy egész egyszerűen értelmi szférával álcazott szexuális töltés, gondoltam hanyagul és azzal a tévedhetetlenséggel, ahogyan tévedni szoktunk, azzal az eltökélt vaksággal, ahogyan sosem ismerjük fel a pillanatban a folytatást, a véletlenben a következetességet, a találkozásban az összeütközést, amelyből legalább az egyiknek roncsként kell tovább vonszolódnia majd (...)”⁶

A találkozás-téma kibomlását magyarázó és így egyszersmind beteljesülését késleltető periódusban azonban megtörténik a pillanat kivételességének felismerése és értelmezése, B. belekomponálja a szövegbe utólag ezt a felismerést, amely az egész életét összeszedetté, „felmutathatóvá”, átláthatóvá tette számára. Mindenekelőtt a szabadság és a munka fogalmainak és kapcsolatának átértelmezését kellett elvégeznie. A különféle nők, akik időről időre berendezkedtek a szívében, veszélyeztették a munkájához elengedhetetlen szabadságot, de hiába játszotta ki őket egymás ellen, a magány szabadsága nem hozta meg a várt munkalendületet éppúgy, ahogy a boldogság ritka és rövid időszakában sem volt képes dolgozni. Munkájának, bármi legyen is az, egyik legfőbb feltétele egyfajta boldogtalanság. Ezt eleinte ödipális neurózisként „diagnosztizálja” magában: eltaszított anya-fiaként, véli, „inkább az érzéketes, a gyúrható és megformálható anyag, a plaszticitás iránt fogékony”, így ezt az állapotot teremti mindig újra önkínzó és a másik iránt is kegyetlen kapcsolataiban, hogy kinyerje belőlük a munkához szükséges energiát és feltételeket. Az önreflexió azonban önanalízisként funkcionált, és megszüntette ezt a komplexust, pontosabban rámutatott magyarázatként való tarthatatlanságára.

Arra, hogy életvitele fő jellemvonása az ideiglenesség és egyfajta állandó paradoxitás, állandó kihátrálás, kíválság és abszurditás, ezért nem a kapcsolatai, hanem a „lakáskörülményei” segítenek ráébreszteni. Albérletétét – későbbi felesége egy megvilágító erejű mondatának fényében (mely szerint ő végső soron a szabadsága érdekében börtönzi be magát) a megírás hosszú, „bársonyfekete éjszakájában” immár össze tudja kapcsolni lágeréletének a felszabadítás utáni rövid szakaszával. Mindaddig ugyanis a láger a rend, a szükségszerűség, a világosan és visszavonhatatlanul kiosztott szerepek világa volt, a tábor „felszabadítása” azonban kibillentette ezt a helyé-

ből: a tegnapi rabtartó német katona ma a tegnapi rab számára sikálja a mosdót: „megváltozott a világrend, vagyis hogy mit sem változott a világrend, vagyis hogy csupán annyiban változott a világrend, és ennyiben mégsem egészen elhanyagolhatóan változott, hogy tegnap még én voltam a fogoly, ma viszont ő az, és hirtelen rémületemnek ez csak olyformán vetett véget, hogy a közvetlen érzést idővel tartós és rendíthetetlen gyanakvássá szelídítette, mondhatni, világszemléletté érlelte bennem (...) ami tehát szabad lágeréletem oly sajátos ízt és zamatát adta, a visszanyert életnek ezt a felejthetetlenül édes és óvatos élményét, hogy ugyanis éltem, de úgy éltem, hogy *bármikor visszajöhetnek a németek*, tehát mégsem éltem egészen.”⁷⁷ Nincs tehát immár lehetőség arra a nosztalgiára sem, amit a *Sorstalanság* hőse érezhetett a tábor tiszta fekete-fehér rendje iránt: nem lehet, mert nincs mihez, és így nem is szabad alkalmazkodni, asszimilálódni, beilleszkedni. E kompromisszumot nem ismerő tudás változtatja meg „a mindenkit éltető, a mindenkit mozgató, a mindenkit megörjítő tulajdonhoz” való viszonyát, s ez lesz az, ami végképp kiszakítja a tulajdonon alapuló nyugati társadalomból még akkor is, ha benne él, benne vegetál haláláig. Halálán kívül minden más kapcsolatokat és szimbolikus illetve reális tulajdonokat szül, ezért válik egyetlen lehetséges tevékenységévé a „sírás”. A tulajdonon alapuló kapcsolatrendszerek és logikai hálók szabadsága látszólagos, ismeri fel: a vágyak és szükségletek mechanizmusa mindig magában foglalja a komplementer lépést, a kielégülést vagy ki-nem-elégülést, s ez az álmozgás, a hatalmi viszonyoknak eme mikrostruktúrája nemhogy nem hagy szabad választást, de egyenesen ez az a racionalitás, amelynek Auschwitz a „csúcsra járatása”, beteljesülése. A lágerbeli Tanár úr tettehez hasonló irracionális cselekvés, a nem-kellő-kellés az egyetlen, ami túlvihet ezen a dichotómián – a „halál” világában a megmaradás, az „élet” világában az önfelszámolás, a „sírás”, a kényszeresen végzett munka szabadsága: *Arbeit macht frei*.

*

Ez a mindaddig titokban őrzött irracionalitás az, amelyet későbbi feleségének abban a bizonyos pillanatban rátapadó tekintete felfakaszt belőle, amikor a „Tanító úrról” beszél. A megírás hosszú bársonyfekete éjszakájából visszatekintve ez a pillanat a megváltást előlegző pillanattá válik, annak a felismerésnek a pillanatává, amely lehetővé tehetné talán az állandó idegenségérzettől való megszabadulást. A totális irracionalitás, indokolhatatlanság, tehát a *titok* lenne az a „színtiszta, semmiféle idegen anyagtól: a testünkötől, a lelkünkötől, a vadállatainktól nem fertőzött fogalom, egy eszme, amely mindannyiunk elméjében egyforma képzetként él, igen, egy idea, amelyet, és ezt már nem mondtam, csak titokban gondoltam, amelyet talán én is becserkészhetek, megközelíthetek, sőt egyszer majd írásba foglalnom

is is sikerülhet talán, egy gondolat, amelyet úgy gondolok, hogy nem *kell* gondolnom, hanem úgyszólván magamtól függetlenül gondolom, és gondolom akkor is, ha ez a gondolat ellenem szól, akkor is, ha megsemmisít, sőt, talán akkor igazán, mert talán erről ismerem föl, talán ez lesz a mércéje ennek a gondolatnak...”⁸

Az „idegen anyagtól” való függetlenségben persze nem célszerű valami klasszikus test-szellem dichotómiát látni. Sokkal inkább úgy tűnik, hogy egyfajta nem-misztikus titokra és az ezen innenre való hasadásról van szó, ahol a titok nem rejtőzködő és nem leleplezhető, „/s/érthetetlen marad akkor is, amikor feltárni vélik. Nem mintha örökre egy megfejthetetlen titkosírásban, vagy egy abszolút fátyol mögött rejtőznék. Egyszerűen túllép a leplezés/leleplezés: az elrejtés/feltárás, éjszaka/nappal, felejtés/emlékezés, föld/ég stb. játékán. Nem az igazsághoz tartozik tehát, sem az igazsághoz mint homioiosziszhoz vagy megfeleléshez, sem az igazsághoz mint emlékezethez (Mnémoszüné, alétheia), sem az adott igazsághoz, sem a megígért igazsághoz, sem az elérhetetlen igazsághoz. Nem-fenomenalitásának semmiféle, még negatív vonatkozása sincs a fenomenalitásra. (...) Egyébként nélküle semmiféle vita nem nyitható és folytatható. És akár tiszteletben tartják, akár nem, a titok szenvtelenül elérhetetlen távolságban tartózkodik. Ennyiben nem lehet nem tiszteletben tartani, akarjuk vagy sem, tudjuk vagy sem.”

A *Kaddis*... valóban az említett dichotómiákon túlinak tűnik. Itt most nem elemezhetem végig az elrejtés/feltárás, a leplezés/leleplezés illetve a felejtés/emlékezés meghaladását (bár különösen az utóbbi szinte kínálja magát részletesebb kifejtésre). Csak az éjszaka és nappal dichotómiájának meghaladásához tennék még egy rövid kitérőt.

Van egy téma a szövegben, amely a „későbbi és volt” feleség egy sajátos arcjátékát írja le.¹⁰ Ez a mimika úgy hat B.-re, „mint a mindig váratlan és csodaszerű napkelte”¹¹, melynek színgazdag kromatikáját igyekszik minél gyakrabban előhívni. Ennek az eleinte szintén csak fel-felvillanó témának a „kidolgozási része” ott következik, ahol B. elmondja, hogyan érett meg ő is és felesége is, még egyedül és egymástól függetlenül, arra az állapotváltozásra, amit aztán immár sorsszerűnek tekintett találkozásuk lehetővé tett. A lassan inogni kezdő házasság aláaknázását, bár ez egyelőre még nem látszik, egy regény közösen elgondolt terve kezdi, melynek tárgya „egy lélek útja, a sötétségből a fényre feltörekvés útja lett volna, az öröm kiküzdése, e küzdelem megvívása mint feladat, a *boldogság, kötelességgént szemlélve*.”¹² Ebben a közös tervezetben a feleség, írja B. „láthatólag a legteljesebb örömét lelte, mert abban, és persze egyáltalán nem alaptalanul, mintegy a házasságunk emlékművét látta (...) úgyszólván együtt neveltük ezt a tervezetet, dédelgettük és becértük, mintha a gyerekünk lenne”.¹³ B. érzi a veszélyt, amelyet az archívum emlékművé változtatása jelentene, még-

sem tud lemondani erről a „hosszú, sötét téli napok után felvirradó napfényről”, erről az „intenzív, teljes életét átfogó és átható, egyszerre erőteljes és mégis remegően gyöngéd” érdeklődéséről, mellyel felesége viseltetik iránta és munkája – munkájuk – iránt.

Kiderül azonban, hogy a boldogságról nem tud írni, a boldogság nem alkalmas arra, hogy „nem kellő kellésként” felszabadítsa őt: a boldogság – a vágygal való elemi kapcsolatának köszönhetően – mindig racionális marad. Épp ez a tapasztalat lesz az, ami ráébreszti, hogy a boldogan, *tehát* némán élt élet lehetetlenné teszi, hogy elvégezze „egyetlen dolgát e földön”, az ön-felszámolást; az önfelszámolás kötelességeként felfogott élet viszont azt teszi lehetetlenné, hogy, mint írja, „látványos önfelszámolásomat *használjam*, mégpedig arra használjam, hogy segítségével, mint tolvaj az álkulcsával, besurranjak holmi irodalmi vagy egyéb jövőbe (...) és ebben a jövőben alapozó munkálatokat végezzek, ugyanazokkal a kapavágásokkal, amelyekkel a felhőkbe, a szelekbe, a semmibe ágyazott síromat kell megásnom”.¹⁴ A nappal és az éjszaka dichotómiája pedig összeolvad, vagy talán inkább *túlcsordul* a „sötétben fénylő éjszakák”, a „megvilágító sötétség”, a „sötét és sötétbe vesző, fekete fények” paradox metaforáiban, s a feleség arcjátékának napkeltére emlékeztető fénye többé nem ragyog fel, ám nélküle ezek a különös, megvilágító erejű fekete fények sem gyúlhattak volna ki. A feleség kérése már ebben a furcsa sötétben hangzik el és tagadtatik meg, és ebben a furcsa sötétben látja B., vagy hallja inkább egész életük minden hangját, „mint valamilyen zenei szövevényt, amely alatt mindegyre érik és sűrűsödik, hogy aztán kirobbanva és minden mást túlharsogva átvegye a parancsoló egyeduralmat a fő, a nagy, a mindent elsöprő egyetlen téma: *az én létezésem a te léted lehetőségeként szemlélve*, majd: *a te nemlétezésed az én létezésem szükségzerű és gyökeres felszámolásaként szemlélve*.”¹⁵

Ne létezz: dolgozz. Ne hagyd szóhoz jutni az életet.

*

B. válaszol és magyaráz, sőt, magyarázkodik, „az önfeladásig túlzó udvariassággal”, mint mondja. Az udvariasság a szabályhoz fűződő paradox viszony: „ismerjük a szabályt, de soha nem tartjuk magunkat ahhoz. Udvariatlanság pusztán udvariasnak lenni, udvariasnak lenni udvariasságból.”¹⁶ B. ezt az undorítónak érzett udvariasságát – beszédkényszerét, önmagát megsemmisítő agyonmagyarázását¹⁷ – egyfajta kárpótlásnak, megvesztegetésnek, borraivalónak: könyörgésnek látja, a létezésért való szakadatlan esengésnek¹⁸. Olyan kötelesség teljesítése, amely ellen-kötelesség, mert nem „aus Pflicht” történik. „Milyen adósság származnék egy ilyen kötelességből, egy ilyen ellen-kötelességből? Mi iránt? Ki iránt?” – teszi fel a kérdést Derrida.¹⁹

Valóban: ki kérte B.-t, hogy beszéljen? Doktor Obláth csak egy *udvari-as* és általános kérdést tett fel (ezt B. is így látja), azaz olyan kérdést, amelyre nem vár választ, vagy inkább amelyre *nem-választ* vár. Ki kérdezte egyáltalán? És kihez beszél?

Tehozzád. A szövegnek van megszólítottja, az egyes szám 2. személy be-töltött. Te: a gyerek vagy, aki nem született meg, akinek a meg-nem-születése az én, B. létezése felszámolásának lehetősége, ára. Vagy inkább *Te-hozzád*, nagy T-vel? Hiszen a kaddis ima, Istenhez szóló könyörgés, panasz-kodás, esengés.

Amikor azoknak az újra felizzó éjszakáknak az egyikén (utolsóján?) B. nemet mond felesége kérésére, újabb magyarázkodásba fog, és elmesél egy epizódot egy villamosra szállt öttagú családról. Látszólag nincsen összefü-gésben ez az ezt megelőző nem-ekkel, de épp ez a függetlennek látszó részlet teszi nyilvánvalóvá, hogy a probléma, a „Nem” oka *nem* Auschwitz, pontosabban nem maga Auschwitz, hanem mindaz, ami hozzá vezet – már-pedig az egész élet hozzá vezet. A gyerekkor iszonyata, a nevelés–nevelődés undorító hazugságai, aljasságai és kegyetlenségei füg-getlenek attól, hogy B. megjárta Auschwitzot: feleségének ezek után nem a táborbeli élményeit, hanem „civil”, „normális”, gyerekkori, internátusi és az apjával kapcsolatos emlékeit meséli mintegy magyarázatul. A villamosbeli család megpillantásakor „ügyszólván a homlokukra és a villamos falaira lángbetűkkel” írott szöveg, akár egy vers, foglalja össze a választ, amely a megszámoltatott–megmértetett–és könnyűnek találtatott ítéletét is felidézi egyben:

„Nem!« – sosem tudnék egy másik ember apja, sorsa, istene lenni,

„Nem!« – sosem történhet meg egy másik gyerekkel, ami velem meg-történt, a gyerekkor,

„Nem!« – üvöltötte, vonította bennem valami, lehetetlen, hogy ez, a gyerekkor, megtörténhessen vele – veled – és velem, igen, és akkor kezdtem el mesélni a feleségemnek a gyerekkoromat, vagy talán önmaganak, nem is tudom (...).²⁰

„Auschwitz, mondtam a feleségemnek, nekem az apa képében jelenik meg, igen, az apa és az Auschwitz szavak bennem egyforma visszhangot vernek, mondtam a feleségemnek. És ha igaz az az állítás, hogy isten felma-gasztalt apa, akkor isten nekem Auschwitz képében nyilatkozott meg, mondtam a feleségemnek.”²¹

A hódvárak és alagutak, amelyek segítségével B. felesége tekintete elől elrejtette munkájának valódi természetét, egyszersmind aláásták ezt a kap-csolatot – az utolsó és egyetlen kapcsolatot, ami az élethez kötötte. B. egye-nesen úgy fogalmaz, hogy bizonyos értelemben megölte a feleségét, de úgy, írja, mintha ő „tanúja lett volna ennek, látott volna közben, látta volna,

amint embert ölök; és úgy látszott, hogy ezt soha többé nem tudom neki megbocsátani.”²² Nagy európai kulturális mítoszok kavarognak és fordulnak ellentétükbe: a – Nádas Péter szavával – „életre pusztított” Eurüdiké próbálja kivezetni Orfeuszt, akinek a szavai nem egyesülésekért, hanem leválásokért születnek/pusztulnak, és aki nem azért fordul s sötétséghez, hogy adja vissza neki az életet, Eurüdikét, hanem épp azért, hogy vegye vissza, írja vissza önmagába, hangja pedig ne visszhangozzon sem térben, sem időben, hanem épp ellenkezőleg, haljon el, fulladjon bele az éjszaka bársonyának minden hangot elnyelő anyagtalán anyagába. A feleség, aki megformálójaként, életre keltőjeként, Pygmalionjaként tekint B.-re, végül ráébred, hogy „életre keltésének” szerepe az, hogy B. halálát lehetővé tegye, szerelmének célja feláldozni, elveszíteni ezt a szerelmet, hogy B. önfelszámolását elősegítse. Megformálódása és életre kelése B. szempontjából melléktermék: „közös” munkájuk célja a közösség negálása, B. vágyának tárgya pedig a tárgytalanság, a megszűnés volt, minden forma elvesztése a záró ima „sötét vizeiben”. B. menthetetlen: az ewig Weibliche sem válthatja meg, minden egyébtől eltekintve már csak azért sem, mert a szövegben az úgymond „aszszonyi jószág” hangsúlyozottan *nem* örökkévaló: kínos pontossággal jelölve van időbelisége („már nem a feleségem”, „akkor még nem a feleségem”, „a későbbi feleségem, de előbb még a szeretóm”, stb.). A nő az élethez és az anyaghoz köt – ez tette lehetővé az írást eleinte, és ez követelteti B.-vel megtagadását, „megölését” is.

Nincs bennem szeretet, mondja B. még a mű elején – a feleség szerint épp ez az oka annak, hogy B. a menekülést, a szabadságot csak állandó negációként képes felfogni és gyakorolni, s őrá azért volt csak szüksége, hogy állandóan legyen mivel szembeszegezni ezt a tagadást. Még amikor egymás iránti vágyunk minden mást kizáróan, tökéletesen találkozik, akkor is mindig korlátozni foglak odaadásodban, mondja B.²³ Nem gyereket, hanem a közös gyerek *hiányát kell megszülnie* „szerelmük és életük beteljesítéséül”. B. szövege – és mindenfajta önfelszámolás, felszámolódás szövege/archívuma – csak úgy jöhet létre, ha *kizárja* a részvételt és a részvétet, az ellentmondás, a párbeszéd, a vita vagy a katarzis lehetőségét. Nem tanúskodik, mert a titokról nem lehet tanúskodni. Nem *felel*, hiába *válaszol*. „A titok nem hagyja, hogy a másikkal való viszony, az együttlét, vagy a »társadalmi kötelék« bármilyen formája elsodorja vagy elfedje. Még ha lehetővé is teszi ezeket, nem felel nekik, ő az, ami nem felel.(...) Halálnak fogjuk nevezni ezt? (...) Nem látom semmi okát, hogy ne életnek, egzisztenciának, nyomnak nevezzük. És ez nem az ellenkező eset.”²⁴

(Post scriptum a tenger-szőnyeg túlpártjáról:

„Azt hiszem, hogy szeretlek;

lehúnyt szemmel sírok azon, hogy élsz.”)²⁵

Jegyzetek

- ¹ Derrida: Szenvedések. (Passions). In: Esszé a névről. Fordította Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 1995. 30-31.o.
- ² Idézi Bán Zoltán András: Egy újabb fogadtatás. In Holmi 1995/5. 749.o.
- ³ uo. 750.o. (Bán Z. A. megállapítása.)
- ⁴ Ulysse gramophone – deux mots pour Joyce; Paris, Galilée, 1987. 19.o. (id. Angyalosi Ger-gely: Kritikus határmezsgyéén. Alföld, Debrecen, 1999. 23.o.)
- ⁵ Kertész Imre: Kaddis a meg nem született gyermekért. Magvető, Bp., 1990. 32-33.o.
- ⁶ Kaddis...55.o.
- ⁷ Kaddis...95-96.o.
- ⁸ Kaddis... 112-113.o.
- ⁹ Derrida: Szenvedések (Passions) i.m. 35. és 37.o.
- ¹⁰ Természetesen e témák jelentkezését is jó lenne végiglemezni – és jobban illene előadá-som címéhez, mint az efféle általános megjegyzések, ez azonban csak egy előszóban elvi-selhetetlenül hosszú tanulmányban lenne lehetséges.
- ¹¹ Kaddis... 91.o.
- ¹² Kaddis...135.o.
- ¹³ Kaddis...136.o.
- ¹⁴ Kaddis...139-140.o.
- ¹⁵ Kaddis...116-117.o.
- ¹⁶ Derrida: Szenvedések (Passions) i.m. 17.o.
- ¹⁷ Kaddis...8.o.
- ¹⁸ uo.
- ¹⁹ Derrida: Szenvedések (Passions) 16.o.
- ²⁰ Kaddis... 148.o.
- ²¹ Kaddis... 182-183.o.
- ²² Kaddis... 184.o.
- ²³ Kaddis... 140-141.o.
- ²⁴ Derrida: Szenvedések (Passions) i.m. 40.o.
- ²⁵ Pilinszky: Azt hiszem (Pilinszky János összegyűjtött versei. Szerk., utószó: Jelenits István, Századvég, Bp. 1992. 90.o.)

„MINTHA TENGER JÖNNE...” (‘AS IF THE SEAS WERE COMING...’)

Figures of Sympathy, Participation and Outsiderness

“(...) he who writes becomes obliterated whilst behind himself he abandons the archives of his self-obliteration” - Derrida says. Probably, there could be no better way of summing up the dynamics and logic of the *Kaddish*...The activities of B, the narrator, his “grave-digging into the air” is a solitary process that strives to nullify all that is to come and annul all that is past. The archives that are being created have no longer anything to do with B., his ‘artifact’ is a kind of non-intentional by-product that is being preserved, and not an intentional monument that is being created and cherished with the intent of reminding. The title and the ending that call to mind a

prayer reinforce practicality: a prayer is a repeating and repetitive ritual recitation whose objective (invocation) is more important than its textual content.

What are we to do with writing that closes upon itself so categorically? Are we allowed to, should we break in on a ritual? How are we to confront something that, in fact, thematizes the impossibility of confrontation or, more exactly, its being made impossible, and undermines the *socius* via which we could confront it at all – one another or anything? Can we survive if we confront emptiness? These are the questions that this paper tackles; more precisely, it tries to find the question(s) that B. gives such an emphatic and categorical answer in the very first sentence of the novel.

BÁNYAI JÁNOS

A KUDARC, AVAGY A TÚLÉLÉS NARRATÍV FORMÁI*A nyomkereső és A kudarc*

Kertész Imre műveinek, naplóinak, esszéinek, regényeinek *most* „helyzetbe hozott” újraolvasása egyre meggyőzőbben mutat(hat)ja ki, hogy nem formájukkal, hanem tartalmukkal határsértők, mert inkább *mondanak* valamit, és nem *látszanak* valaminek. Amit mondanak befejezhetetlen, csupán az fejezhető be, aminek mégis „látszanak”, a regény, az esszé, az előadás, a napló... Ám a befejezett is folytatódik, a kudarcban például, a mű létezésének, azaz megértésnek kudarcában. Erről (is) szól *A nyomkereső*, de erről alapjában véve Kertész Imre ritkábban emlegetett *A kudarc* című regénye. A mű azonban éppen ezáltal lépi túl *irodalmisságának* szűken vett kereteit, „és egyszerűen az emberi állapotról beszél”, amely viszont mindenkor „a szükségszerűt aláaknázó merénylet”, határsértés és deviancia, tehát egyszerre dicsőséges és szégyenteljes, de nem vigasztaló kudarc. Idézi is Kertész Thomas Bernhard „névtelen tudós”-ának keserű szavait: „Legalább a kudarcra törekedni kell”. Ezen a nyomon halad *A kudarc* főalakjának feljegyzése is: „érzelmeim visszariadtak a kudarc vészes dicsőségétől”.

A kudarcról van tehát szó, mint határsértésről és emberi állapotról. „Egy túlélő helyzete ez, aki megpróbálta túlélni, mi több, értelmezni túlélését... „A túlélő a kor emberi állapotának szélsőségesen tragikus hordozója csupán, aki megélte és elszenvedte ennek az állapotnak a kulminációját: Auschwitzot...” Jean Améryről írja Kertész Imre, hogy „túlélte Auschwitzot, és ha túl akarta élni túlélését, ha értelemmel, vagy mondjuk inkább: tartalommal akarta felruházni, akkor erre, író lévén, csakis öndokumentálásban, az önvizsgálatban, az objektivációban – vagyis a kultúrában látta – volt kénytelen látni az egyedüli esélyt.” Majd hozzáteszi, „ha azt akarta, hogy valóban túlélje, akkor szégyenét jól kellett megfogalmaznia, és amit megfogalmazott, maradandó formába öntenie, azaz jó íróvá kellett válnia.” A kudarcról, mint ennek a kultúrának a tényéről, Améry öngyilkossága beszél.

Máris (ön)ellentmondásba botlottam, az újraolvasás tapasztalata, mely szerint Kertész művei nem formájukkal, hanem tartalmukkal határsértők, és

az író közlésének, mely szerint a túlélőnek szégyenét maradandó formába kell öntenie, ellentmondásába. Azt gondolom most, hogy semmi okom ennek az ellentmondásnak a feloldására, hiszen *határsértésről* beszélek, az irodalom, a regényírtás nyelvi, formai, tartalmi devianciáiról. A „maradandó” formákat pedig éppen ezek, a határsértések és devianciák teremtik. S eközben teljesen érdektelen a tartalom és forma örök konfliktusa, nem is erről beszélek.

Mert Kertész Imre (szó)művészetének éppen lényegét jelenti a formateremtés és a mondás, a valamit mondani, konfliktusának fenntartása, sőt őrzése és ápolása, mert annak a szorongásnak a kifejezésére, mely egyetlen, a sztálinizmus gulág-tapasztalatával is meghosszabbított élményéhez, a holocausthoz „az első pillanattól kezdve” tapadt – „a feledéstől való szorongás” – csak ennek az ellentmondásnak, devianciának, határsértésnek magas hőfokon fenntartott keretében adódik nyelvi és irodalmi, de akár azt is mondhatom poétikai lehetőség. Azért írtam ide némi félelemmel, vagyis elhalasztva a poétika szót, mert a költői szó, vagyis az irodalom teóriája, bármennyire is nélkülözhetetlen az irodalom megértésének műveleteiben, látzólag kitörli a formateremtő határsértésből a tartalom súlyát, a mondás és megmutatás érvényét. Közben meg elkerülhetetlen a poétika szó használata, hiszen irodalmi beszédmódok devianciájáról beszélek, műfajok és szövegszintek közötti határsértésekről, ami egyúttal azt is jelenti, a hagyománnyal és szövegekkel való párbeszédéről, arról a dialogikus állapotról, ami mindenképpen a fentebb már emlegetett emberi állapottal hozható közvetlen, ha nem is azonosítható viszonylatba. A poétika (és a teória) nem oldja fel azt a Kertész Imre egész irodalmi gondolkodás- és beszédmódját meghatározó ellentmondást, aminek alapján őt sokkal inkább a mondás folytán, nem a miként szerint tartja számon a megértés, amit Nádas Péter így fogalmazott meg: „Témája jobbára mindig is eltakarta Kertész Imre szépírói munkáját, s még jó időnek kell eltelnie, hogy ne takarja el.” A zsidóság kiírtására tett európai, tényleg európai kísérlet, és a hozzá tapadó szintén európai kísérlet a feledésre Kertész Imre „témáját” nem a bosszúállás végett, még akkor sem, ha éppen *A kudarcban* írta le: „talán azért kezdtem írni, hogy bosszút álljak a világon”, hanem az „emberi állapot” miatt tünteti ki egyetlenként, és ebbe nem lehet beleszólása az amúgy mindenképpen nélkülözhetetlen teóriának. Még akkor sem, ha a témába, a mondásba ennek folytán már a kezdetektől fogva bele van írva az (irodalmi, poétikai) kudarc. És éppen ennek a kudarcnak adott Kertész Imre „maradandó formát”. Egész életművében, regényeiben, naplóiban, esszéiben, nemcsak *A nyomkeresőben* és *A kudarc* című regényben.

Nem múlhatott a véletlenül, hogy a *Sorstalanság* című regény, majd *A nyomkereső* megbizottjának sikertelen vállalkozása után Kertész Imre ép-

pen *A kudarc* címen ír regényt. Azt az ellentmondást írja meg, tematizálja vagy tárgyiasítja, ami egész irodalmi ópuszában a „tanúságtevő élet” és az irodalom – a poétika, a teória – nem szűnő konfliktusaként tárható fel.

A kudarc 1988-ban jelent meg, majd másfél évtizeddel a *Sorstalanság* első kiadása után. Kertész a *Gályanapló*ban jegyzi fel, hogy „újra meg újra, évek óta mindig újra figyelmeztetni magamat a regénytechnikára: *A kudarc* nem időregény, nem folyamatokat ábrázol tehát, hanem stádiumokat; nem pszichológiai módon bánik főalakjával, ellenkezőleg, ugrásszerű stádiumokat kell teremteni, Swedenborg szavával: állapotváltozásokat. És ezzel vissza lehet térni a nagy és erős kifejezéshez, a naturalizmus és a pszichológiai motívumszövögetés komolykodó, ám kisszerű és meghaladott közjátéka után.” Kertész itt „regénytechnikáról” beszél, vagyis a „szakma” – a regényírás – művészetének szabályairól. Nem mond sokat ezekről a szabályokról, de amit mond meghatározó jelentőségű. Az „ábrázolást” említi, akkor amikor a gyakorló teória és kritika igyekszik mindenképpen elkerülni ezt az idejétmúlt és ügyefogyottnak tekintett fogalmat. Regényét nem „időregénynek”, hanem állapotregénynek (?) mondja, amely sokkal közvetlenebbül kötődik a helyhez, mint az időhöz, mert a helynek inkább van „szelleme”, az „elbeszélés szelleme” értelmében, mint az időnek, még akkor is, ha – ahogyan *A nyomkereső* visszatérve az egykori láger, tehát szenvedéseinek színterére megtapasztalja – a színhelyeket intézményesítik, vagy ahogyan *A kudarc* végén áll „– Sziszüphosz – és a munkaszolgálat –, igaz, örök; de nem halhatatlan a szikla. Göröngyös útján, annyi görgetés után végülis elkopik...” S éppen a helyhez, a színhelyekhez kötődő ábrázolás, az időtlen időig görgetett szikla elrendelt kopása vezet(het) vissza a „nagy és erős kifejezéséhez”, közkeletű és szintén divatjamúlt szóval, a nagy elbeszéléshez, hogy a holocaust „mitikussá emelt színterét... a zarándokok meglátogathassák, amint meglátogatják például a Golgota dombját”. (*A gondolatnyi...* 64. old.)

Érdemes még hozzáadni a „regénytechnika” eme, szóhasználatában mindenképpen hagyományosnak tűnő kifejtéséhez Kertész Imre egyik későbbi interjújában elhangzott mondatát, miszerint: „Ha már elhatároztuk, hogy regényt írunk, elhatároztuk azt is, hogy a regényírás törvényszerűségeihez tartjuk magunkat, kivált, ami a nyelvet, a nyelvi megformálást illeti.” (uo. 167. old.) Másszóval, a téma elfedheti (egy időre) a szépíró munkáját, de csak addig, amíg ki nem derül, hogy a szépíró munkájának függvénye a téma kifejezésének, keményebben fogalmazva: az ábrázolásnak erőssége, ezért tartja magát a szépíró a regényírás nyelvi, és talán nem csak nyelvi, törvényszerűségeihez. Ez így biztos állítható, de ha megkérdezzük, melyek is a regényírás nyelvi, a nyelvi megformálást illető törvényszerűségei, akkor zavarba jövünk, főként ha eközben az ábrázoláson (és kifejezésen) túlmenően aligha mondhatunk mást, legfeljebb a téma és a mondás (megformálás)

feloldhatatlan ellentmondására hivatkozhatunk, ami viszont a szépírói, az irodalmi kudarc előjele: ezt az előjelet tematizálja és írja meg, ábrázolja, említettem már, de most megismétlem, nem függetlenül *A nyomkereső* megbízottjának sikertelen nyomkeresésétől *A kudarc*.

A kudarc két részből áll, egy hosszú, az első kiadásban 125 könyvoldalt kitevő bevezető részből, majd a 391. oldalig a regény kilenc fejezetéből. A két részt rejtélyes, mítoszt teremtő és Sziszüphosz mítoszára utaló kerettörténet fogja egybe, mert regénytechnikaig jól elhelyezett előrejelzések után a regény befejező részében derül ki, hogy Köves, a regény főalakja, azonos azzal az öreggel, aki a bevezető részben egy könyv – *A kudarc* című végül regénynek minősülő könyv – írására készül, miután már kezében van egyik korábbi (az első) könyvét – feltehetően a *Sorstalanság* címűt – elutasító cégjelzéses kiadói levél. *A kudarc* végén „Köves megírta regényét”, amely nem ez a regény, nem *A kudarc*, hanem egy másik, bizonyosan a *Sorstalanság*, amely persze „kinyomtatásra alkalmatlannak minősített”. Ezért is mondható *A kudarc* „állapotregénynek”, hiszen itt nem idősíkok épülnek egymásba, és nincs jelentősége az időbeli egymásutánnak. Az idősíkok át-szólnak egymáshoz, dialógikus viszonyokat teremtenek egymásközt. A korábban írott *Sorstalanság* a későbbben írott *A kudarc* idejébe épül be, hiszen ez utóbbi regény azzal ér véget, hogy Köves, azaz az öreg, a két azonos regényalak, befejezte a regényt, melynek megírása végett nem fogadta el – ezúttal Köves – Sziklai nevű barátjának, bizonyosan 1956-ot idéző, menekülésre hívó szavát „ebből a minden reményt megtagadó városból, ebből a mindenre rációzó életből”, mert csak egyetlen nyelvet ismer, amelyen a megírásra váró regény megírható, hiszen ha másik nyelvet választana, elfelejtené a regényt. A nyelvhez való ragaszkodás a regényhez való kötődéssel ér fel, még akkor is ha megismert belső konfliktusa és ellentmondása folytán a regényírás mint öndokumentálás és önvizsgálat eleve kudarcra van ítélve.

A kudarc ezáltal kerül dialogikus kapcsolatba mind a *Sorstalansággal*, mind *A nyomkereső*vel. Ennek a dialógikus viszonnak pontos leírása *A kudarc* hosszú bevezető fejeztében található. Az öregnek mondott regényalak könyvet készül írni, mert a könyvírás a foglalkozása, – többször megismétlődik ez az ironikus, önironikus megjegyzés – „minthogy egyéb foglalkozása nem volt”. Ezért előszedi feljegyzéseit, ekkor kerül elő a regénykeretet teremtő kódarab is, Sziszüphosz elkopott sziklájának maradéka. A „szürke színű” dossziében talál rá, nem véletlenül persze, egy hosszú szövegre, amely nyilván az első regény, minden bizonnyal a *Sorstalanság* című után készült és a kudarcot, nem a regény, hanem a regényírás kudarcát fogalmazza meg. Ennek a belátásnak azonban nincs köze ahhoz, hogy a kiadó a regényt kinyomtatásra alkalmatlannak tartja. A bevezető fejezetbe ékelt regényről szó-

ló szövegben – „önidézet” – áll, hogy „ez, végeredményben, egy történet: bővíthető, kurtítható, és nem magyaráz meg semmit, mint általában a történetek. Történetemből nem tudom meg, mi történt velem: márpedig erre volna szükség.” Ugyanezen feljegyzésekben áll az is, hogy „amíg emlékeztem, nem tudtam regényt írni; amint pedig elkezdtem regényt írni, megszűntem emlékezni.” Még meggyőzőbben szól a regényírás, a regénytechnika kudarcáról a következő rész: „egy regény – már pusztán a természeténél fogva – csakis akkor mondható regénynek, ha közvetít valamit. Én is közvetíteni akartam, nem mást – különben nem írtam volna regényt. Közvetíteni, a magam módján, a magam eszméi szerint, közvetíteni a számomra lehetséges anyagot, az én anyagomat, önmagamat... Csakhogy valamire – talán természetsszerűen – nem gondoltam: önmagunk számára sohasem közvetíthetjük önmagunkat. *Engem* nem a regénybeli vonatom vitt Auschwitz felé, hanem a valóságos.” A kudarc része tehát az is, hogy az „öndokumentálásban” esélyt látó szerző nem léphet dialogikus viszonyba saját szövegével. A regény már nem az, amire az én emlékezik. Élesen elkülönül egymástól a regény mint forma és az emlékezés mint az én önvizsgálata. Az emlékezetben a valóságos vonat tart Auschwitz felé, és ez nem a regénybeli vonat. Arra bizonyíték ez, hogy *A kudarcot*, a regényt, átszövő szövegek közötti dialogikus viszonyok nem tartalmazzák az emlékezet és a regény közötti dialógust, hanem csak az önmaguk közöttit, mégpedig éppen azért, mert válaszolnak egymásnak, az én szövegére az idegen szövegek, a fordításra az eredeti szöveg, a regény a regény kiadását elutasító hivatalos levélre, mégpedig olyképpen, hogy „a dialogikus válasz megszemélyesít minden megnyilatkozást, amelyre reagál.” (Mihail Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. 228. old.) Másszóval, *A kudarc* című regény az emlékezőnek, a túlélőnek azt a személyes, de egyben „szépirói” kudarcát tárgyasítja, amely – a kudarc mint olyan – arról szól, hogy a regénnyé formált öndokumentáció a kultúra részévé vált, a kultúrává valójában – ezért írhatta le Kertész Imre ezt a kivételesen tartalmas provokációt: „a holocaust mint kultúra”.

Két tárgy jelzi a kerettörténetet, az első részben az öreg (első) regényének kiadását elutasító kiadóhivatali levél, amely a regény végére ismét előkerül, valamint – és nyilván ez a fontosabb, de egyben rejtélyesebb is – az öreg papirosait tartalmazó „szürke színű” iratgyűjtő dosszién „mintegy nehezékül, egy úgyszintén szürke – noha sötétebb szürke – kódarab”, „egy szabálytalan formájú kódarab, amiről semmi megnyugtatót nem mondhatunk”, „lévén, hogy e kódarab, a még meglévő vagy már lekopott éleivel, sarkaival, hegyeivel, legömbölyedéseivel, rovátkáival, repedéseivel, kiszögelléseivel és horpadásaival olyan szabálytalan volt, amilyen szabálytalan csakis egy kódarab lehet, amelyről sosem tudhatni, hogy levált darabkája-e egy nagyobb köegységnek, vagy ellenkezőleg, egy nagyobb köegység meg-

maradt darabkája, mely nagyobb köegység azonban – akár hegynek a szikla – bizonyára megint egy nála is nagyobb egységnek volt a része”. Ez az a kódarab, amivé az örök Sziszüphosz sziklája „annyi görgetés során végülis elkopik és Sziszüphosz egyszerre azon kapja magát, hogy szórakozottan füttyűrészve réges-régen már csak egy szürke kódarabot rugdal maga előtt a porban.”

Ez a semmi – „szürke színű” – kódarab Sziszüphosz lába előtt a porban és az öreg, akinek könyvírás a foglalkozása, papirosait tartalmazó – szintén szürke, csak világosabb szürke – iratgyűjtő dossziéján funkciója szerint szorosra fogja *A kudarc* szövegvilágát, keretet teremtve több egymáshoz csak lazán kapcsolódó szöveg és szövegtöredék számára, ugyanakkor semmi színével a regény egészére rátelepszik, mindent ellep és beárnyékol, miközben a regény jelentésszintjeibe beépíti a mítoszt, egyben a mítosz sokféle, egész bizonyosan azonban a Sziszüphosz mítosz Camus-tól származó legismertebb interpretációját, ahogyan *A kudarc* utolsó előtti bekezdése meg is fogalmazza: „Sziszüphoszt – hangzik a mese – boldognak kell elképzelnünk. Minden bizonnyal.” Camus értelmezésének az ironia felé fordított nem közvetlen idézése, az idegen beszéd bevezetése a szövegbe, azonban már annak a szövegek közötti dialógikus viszonynak a jelzése, amely párbeszéd Kertész regényének alapvető meghatározója. Ez a dialógikus viszony „áthatja a megnyilatkozás egészét” és „megszemélyesít minden megnyilatkozást”. (Bahtyin, 228. old.) A regénybe ékelt szövegek mint idézetformájú megnyilatkozások megszemélyesítését Kertész regényformálásában az is jelzi, hogy a regényszöveg főalakját Kövesnek hívják, barátját, aki menekülésre szólítja Sziklainak, egy harmadik regényalakot, akinek a felolvasását Köves meghallgatja, majd egy levélformájú önidézetben tovább is írja, Bergnek hívják... A regénybeli névadás aligha lehet független a kerettörténet kódarabjától, minek folytán az egész regényen átragyog a sziklát örökké görgető mitikus hős alakja, aki már nem görgeti, csupán a porban rugdalja a kódarabbá koptatott követ. Ilyen értelemben *A kudarcot* akár a mítosz interpretációjának is lehet tekinteni. Mert a kudarc nem Köves, vagy Sziklai, vagy Berg, azaz „a megmaradtak személyes problémája”, mivel a mítosz paródikus értelemezése az egész regényt áthatja, miként „a holocaust hosszú, sötét árnyéka az egész civilizációra rávetül”, Vagy ahogyan Kertész Imre egyhelyütt Kierkegaardot idézve mondja: „Vereségében leli meg győzelmét a hívő”.

A kudarc első, bevezető része több, egymással dialógikus viszonyban álló szövegből épül fel, de ezek közül egyik sem tekinthető explicit szerzői szövegnek, mert minden szövegszint személyhez kötődik, szubjektivizálódik abban a dialógusban, amelybe belép. Nem valakinek a szövege, hanem mindig egy idegené, aki a másik szubjektum szövegével létesített

dialogikus viszonyban nyeri el jelentését és formáját. Ez nem a szövegek köziség ismert formáinak egyike, hanem a szövegek közöttiségnek nem verbális, a megértés határain túlra mutató viszonylata. Nem azt mondja csupán, ami benne van, hanem utal valami másra, a témán – a mítoszon, a holocauston, az ötvenes éveken – túl a szépíró munkájára, a kudarcra például. Ennek a csupán szövegek dialógusára, idősíkok egymásba építésére alapított narrációnak egyetlen lehetséges formáló elve a harmadik személyű elbeszélés. Ami a távoltartás egyik leggyakoribb grammatikai formája. Arra is szolgál, hogy kiiktassa a szövegből az elbeszélőt, hiszen a regényben szerzők szerepelnek, a főalak foglalkozása a könyvírás, a regény végére Köves elkészül egy regénnyel, ami nem ez a regény, Sziklai vidám jeleneteket ír és rendez, ide Köves is bedolgozik, amíg – rövid időre – állása van soha meg nem jelenő újságcikkeket ír, a magányába elzárkózó Berg hosszan írja egy soha be nem fejezhető szöveg kezdetét, aminek folytatására majd alkalmasint Köves vállalkozik, Köves hivatali főnöke novellát ír és olvas fel neki, majd állásából éppen azért bocsájta el, mert Köves megértette, vagy csak megérthette a novella személyes vonatkozásait. Levelek, novellák, szövegrészek, feljegyzések, idegen nyelvű szövegek és fordítások, hosszú idézetek Köves kedvenc könyvéből... Mind sorra már befejezett és megformált megnyilatkozásokból épül fel *A kudarc*, melynek egészére kimondatlanul is rávetül a mítosz szövege és mintázata, pontosabban a mítosztörténet paródiája. A harmadik személyű elbeszélés távolságtartó beszédmódja biztosítja ezen eltérő helyzetekben és eltérő időben keletkezett szövegek dialógikus viszonyát. „Bennük – idézem Mihail Bahtyin szavait – a szó *kétféle* irányultságú – egyszerre irányul a beszéd tárgyára, mint a többi közönséges szó, és a *másik szóra*, az *idegen beszédre*. Ha nem tudunk az idegen beszéd e második kontextusának létezéséről, és úgy fogjuk fel a stilizációt vagy a paródiát, mint közönséges, csak a tárgyra irányuló beszédet, épp a jelenség lényegét nem értjük meg: a stilizációt stílusnak tekintjük, a pródiát pedig egyszerűen rossz műnek.” (Bahtyin, 229. old. Kiemelések M.B.)

*A kudarc*ba beemelt, beidézett, az egyes szövegrészekbe külön is beékelte idegen szövegek ezt a „kétféle irányultságot” mutatják. Mindig valakinek a szövegei, ez a valaki, a harmadik személyű grammatikai alakzat nyomán, nevesített is, ám a szövege, amit ír egyszerre irányul önmaga tárgyára és a másik szövegére. Valójában csak ebben a dialogikus helyzetben létezik, a helyzet teremti meg az értelmét. Az a novella, amit Köves főnöke felolvas egyszerűen rossz novella, a felolvasást hallgató Köves rossz novellának is érti, és majd csak később, egy figyelmeztető szóra hozza kapcsolatba egy másik szöveggel, az elbocsátásának tényét, de körülményét nem közlő irattal, ezen túlmenően pedig a regényben leírt élethelyzet – emberi állapot – szövegével. Ezen dialogikus kapcsolódások nyomán derül majd ki, hogy

Köves főnökének novellája nem egyszerűen rossz novella, hanem a novella paródiája, az irodalom, pontosabban az irodalmiaskodás paródiája. Lényege tehát nem a novella megértésében mutatkozik meg, hiszen önmagában nincs is mit megérteni rajta, hanem ezen dialogikus viszonylatok felfejtésében. Ugyanez mondható el a Köves regényének kiadását elutasító hivatalos levélről, amely önmagában korrekt módon közöl egy tényt, az elutasítás tényét, ám amikor az eutasítás dialogikus viszonyba lép Köves regényével, amit nem ismerünk, mert szövege *A kudarc* című regényen kívül van, időben megelőzi azt, holott a regény arról (is) szól, hogy Köves befejezte azt a – nyilván a *Sorstalanság* című – regényt, akkor lesz a hivatalos nyelvhasználaton túl is értelmezhető, mégpedig a hatalmi arrogancia másik nevéként. Ugyanennek a hatalmi arroganciának a működését láthatjuk Köves főnöke parodisztikus novellájának végső hatásában. Egészen különleges dialogikus helyzetet teremt *A kudarc* első részébe ékelt idegen, német nyelvű szöveg, és annak fordítása, amit Kertész az öreg kevés, de biztos pénzszerzéseként mutat be, holott lényege szerint a fikció beékelése ez a közvetlen valóságképbe, a szomszéddal való civakodás, az anyával és a feleséggel való köznap beszélgetés, a huszonnyolc négyzetméteres szobában való tevé-vevés, a mindennapi vesződéségek leírásába.

Külön kell említést tenni *A kudarc* első és második részének dialogikus viszonyáról. Az első rész az öreg mint szerző alakjának ábrázolásával, mindennapjainak leírásával, emlékeinek, és mások, főként a feleség emlékeztének beemelésével, saját és idegen szövegek sorozatos idézésével, korábbi regényírói tapasztalatok és elutasítások fenntartásával a regényírásra való felkészülés bemutatása. És valóban. Az első rész végén írja le az öreg a regény címét, *A kudarc*. És azt, hogy Első fe. De csak eddig jut, mert közben megszólal a szomszéd rádiója és ezért félbe kell szakítania a gépelést. Majd kezdődik a regény, amelynek Köves a hőse, aki egy hosszú repülőgépen megtett utazás után megérkezik egy neve nincs városba, amely kísértetiesen hasonlít(hat) arra a városra, ahonnan elindult, hiszen itt, ebben az idegen városban elég jól tájékozódik... Ennyi elég ahhoz, hogy az első rész valóságával szemben itt, a regény városában a fikció világa táruljon fel. És ezen semmit sem változtat az a tény, hogy ebben az idegen – fiktív – városban minden ugyanúgy történik, ahogyan ott, abban a városban történhetett, amit Köves elhagyott. Később arra is fény derül, hogy Köves, miként az első részben az öreg, regényírásra készül. A regény végére el is készül a regénnyel, amelynek sorsa azonos lesz a felkészülés fejezetében megismert regény történetével. Az öreg és Köves alakja itt találkozik, valójában abban a dialogikus viszonyban, amelyben létezésüket a másokra irányultság biztosítja. A második rész erős stilizáltsága az első rész több stílust egymásba ékező sokszínűségével szemben kimunkáltabbnak látszik, az első rész gyakori

időeltolódásaival szemben a második egyenes idővezetése mutatkozik meg, ám ezek az eltérések nem regénytechnikai különbségek, hanem egymásba ékelődve fogalmazzák meg az irodalom, az elbeszélés, a teória és a poétika kudarcát az emberi állapotok leírásának igényével szemben.

A regénytechnikának (és regényírásnak) *A kudarc*ban tárgyiasított kudarc értelmét a mítosszal, egészen pontosan a sziszüphoszi mítosszal létesített dialogikus viszonyban nyeri el, voltaképpen a nyelvben, abban, amit Kertész Imre „a regényírás törvényszerűségének” mond és „a nyelvi megformálást illeti”.

Ennek a *nyelvi* megformálásnak Kertész Imre egész írásművészetét átható tényezője az élet és irodalom ellentmondásának feloldhatatlansága, vagyis a kudarc, amit mindenki, aki írásra adta a fejét megtapasztal. De másra író nem is igen vállalkozhat. Hiszen a megkísértett kudarcban dicsőül meg.

*A nyomkereső*nek más a tapasztalata. A kisregény hőse az egykori munkatábor színhelyén „képtelen bensőleg azonosulni egykori önmagával s a hellyel, ahol szenvedett.” Ezért, amikor visszaindult a megváltozott színhelyről, ahol semmit sem talált úgy és olyannak, ahogyan és amilyennek az emlékei őrizték „a holnapi nappal kezdődő tengeri út vázlatos költségvetésébe temetkezett.” Határsértéssel, ha úgy tetszik grammatikai devianciával: *kettősponttal* ér véget a regény. Nem ponttal, nem kérdő- vagy felkiáltójellel, ahogyan általában a regények véget érnek, hanem esetleg felsorolást, de mindenképpen folytatást bejelentő írásjellel, kettősponttal. Valahol folytatódik tehát a regény, de már nem ebben a szövegben. Innen kezdődően már csak a nyaralás költségvetése lenne olvasható ha volna értelme. De mint-hogy nincs ezért csak utal a befejezés a költségvetésre, ám ez az utalás ismét dialogikus viszonyt teremt egy mindenképpen holnapi, de nem verbális alakú szöveg és a sikertelen emlékező helyszínelés szövege között. Másfajta kudarc ez. Nem az íróé, hanem a regényhősé. De le lehet-e így választani, ilyen határozottan, ám a teóriával összhangban arról a szerzőről, arról az elbeszélőről a regényalakot, aki minden írásában az irodalom és az emberi állapot örök és igaz konfliktusával irodalmi és nyelvi határsértések, műfaji és nyelvi devianciák egész sorát elkövetve küzd meg?

FIASCO OR NARRATIVE FORMS OF SURVIVAL (THE PATHFINDER AND FIASCO)

On reading the two novels by Imre Kertész the theoretical question arises: what is it that compels the writer who does not experiment with literary forms but creates under the spell of wishing to say something significant to confront the problem of literary form. Doing so – just like all the important

„A DEMOKRÁCIA KULTÚRA”

„Magánembernek születtem, túlélőnek maradtam, legfeljebb műfordító vagyok, még valamelyest. Elhárítottam utamból a magyarországi sikeres író szégyenletes egzisztenciáját” – olvasom Kaddis egy meg nem született gyermekért című regény elején. Német nyelvterületen művei az utóbbi időben a sikerlistán előkelő helyet foglalnak el. Milyennek ítéli meg a sikeres európai író egzisztenciáját?

Hát ez a siker mindenképpen idézőjelbe teendő. Tudniillik ezek nem olyan könyvek, amelyeket százezerszámba vásárol a nagyközönség, hanem ez a sikernek egy nemesebb formája. Valóban fölfigyeltek a könyvre, minden nagy német lap recenzálta. Egyetlen rossz kritikát sem kaptam. Ha ez sikernek tekinthető, akkor ilyen értelemben valóban a Kaddisnak, mondjuk így, „sikere volt”. Hogy mennyien olvasták, azt valószínűleg nem tudom, mint ahogyan a prózaíró általában ezt nem szokta tudni, mert el van vágva természetszerűen a közönségétől. Legnagyobb kételyekkel fogadom az ilyen szavakat, hogy siker – ezzel szemben nagyon örülök minden személyes, hangsúlyozom: személyes megnyilatkozásnak egy olvasó részéről, aki ezt a könyvet valóban szereti. Aki ezt a könyvet valóban szereti, az nem fog a szerzőhöz fordulni, úgyhogy ez egy paradoxon önmagában véve, szerző-siker viszony értelmében. Hogy milyennek találom az európai sikeres író helyzetét? Hát itt ismét ezt a különbséget szeretném tenni, hogy a siker lényegében mindig egy szűk kört jelent. Valóján, mint minden esetben, két figura van: vagy valóban, úgymond, tényleg sikeres az író, s valamilyen okból felkapják a könyveit, és sajtónyilvánosságot teremtenek számára, vagy nem. Amennyiben ez az előbbi helyzet megtörtént, én azt hiszem, nem változtat lényegében az író helyzetén, hacsak az író nem hagyja magát manipulálni. Természetszerűen a sikernek valószínűleg ára van. Ezt az árat azonban nem kötelező megfizetni, kiváltképpen ha az ember nem egy nagy nyelvterületen él, ha elrejtőzhet például Budapesten, ahol az ilyen veszélyek egyáltalában nem fenyegetik. Akkor tulajdonképpen élvezheti – megmondom kicsodát – a viszonylagos függetlenséget, anyagi értelemben, mert hiszen

* Az interjút – melynek szerkesztett, de az előbeszéd spontaneitását is őrző változatát a Kertész-konferencia és Kertész-számunk szerves részének tekintjük – Vickó Árpád, az Újvidéki Rádió szerkesztője készítette 1993. július 25-én Budapesten, s két részben 1993 szeptemberében hangzott el az Újvidéki Rádió Elmélet, vita, gyakorlat című műsorában

írásból megélni a világon sehol sem lehet, mármint regényekből igazán, de Magyarországon ma, azt hiszem, végképpen nem. Másfelől az én esetemben van egy másik motívum. Ezt nagyon óvatosan említeném. Én némileg visszafogott elégedettséggel figyelem, hogy egy nagy nyelven meg lesz, hogy így mondjam, mentve mindaz, amit én írok. Mert magyar nyelven mindez eléggé kétséges.

Ezt hogy lehet érteni?

Úgy lehet érteni, hogy tulajdonképpen én egy meghatározott problematikával foglalkozom. Ezt úgy szokták mondani: holocaust, koncentrációs tábor stb. És ez egyfelől valóban így van, tehát a realitása is igaz, de ez egy eszmekör, ahogy egyik tanulmányomban neveztem: egy szubkultúra. Ez a szubkultúra a világ nagy európai országaiban, nagy nyelveiben jelen van. Magyarországon azonban nincs jelen. Magyarországon nem dőlt el még az a kérdés, hogy ezzel az etikailag traumatikusnak tekintendő világélménnyel hajlandó-e foglalkozni a magyar szellemi közélet, vagy nem hajlandó. Én ezt nem látom még eldöntöttnek, és a mostani tendenciák – annak ellenére hogy én nagyon jól érzem magam, és nagyon elégedett vagyok a fogadtatással, amellyel itt találkozom – távol állnak attól, hogy ezt a problematikát sajátjuknak tekintsék, hogy ezt az erkölcsi traumát a magyar tudat, a magyar szellemi tudat, ezt befogadja, és a dolog méretének megfelelően foglalkozzon vele. Ezért bizony én eléggé fontosnak érzem, hogy nagy nyelveken is megjelenjenek a könyveim.

Kiváló műfordítóként is tartja Önt számon a magyar irodalmi közvélemény. A műfordításról, egy helyen, mint valamilyen menedékről, objektív bódulatról szól. Ez hogyan értelmezendő? És továbbá: ha a műfordítás munka, mi lenne az írás?

Ne felejtse el, hogy ezeket a sorokat, amelyeket az előbb idézett a *Kaddisból*, a 80-as évek közepének szellemi szituációját tartalmazzák. Azt akarom mondani, hogy ezekben az időkben az író még nem volt szabad – hogy így fejezzem ki magam –, mert nem tudom, hogy az író mikor szabad, de egy diktatúrában biztos, hogy abszolút nem. Tehát 85-ben, amikor bódulatnak nevezem a műfordítást, akkor ezen azt értem, hogy itt aztán igazán úgy érezhetem, mintha egyfelől szellemi tevékenységet végeznék, anélkül, hogy saját alkotószféráimat ez érintené. Itt erről van szó. Tehát egy ilyen pótkielégülés a műfordítás. Én ezt így értem. De ugyanakkor nem szégyenletes, az ember nem ébred belőle macskajajjal föltétlenül. Úgyhogy amellettel teljes egészében le tudja kötni az ember idejét és a fogalmazókész-

ségét, én a műfordítást azért sosem tekintem ekvivalens dolognak az eredeti dolgok megalkotásával, de kétségtelen, hogy eljátszik az ember vele. Én szeretek fordítani szabad időmben. De most nincs szabad időm, tehát nemigen fordítok.

Herdernek tulajdonítják a valahová tartozás gondolatát, de Herder nemzetfogalma alapvetően nem agresszív jellegű, csupán kulturális önmeghatározást jelentett. Herder Volksgeist-jéből azonban Harmadik birodalom született, vagy lett. Mi formálta át a herderi kulturális önmeghatározás igényét nacionalista intoleranciává, agresszióvá?

Ez aztán egy nagy kérdéscsoport. Én elsősorban azt hiszem, hogy itt Kelet-Európáról vagy Közép-Európáról van szó. A kis népekről van szó, nem azért, minthogyha a nagy népek nem lennének nacionalisták és agresszívek, hanem inkább azért, mert ennek az eltorzult és eltorzító válfaját leginkább Kelet-Európában érzékelnénk az elmúlt, mondjuk: nem is mondanám az elmúlt negyven évben, hanem az elmúlt 70-80 esztendőben. Beleveszem a náciizmust is, noha kétségtelen a náciizmus az elvakult nacionalista agresszió legvadabb formája, de tulajdonképpen Kelet-Európában ez a betegség, hadd nevezem betegségnek, gyógyíthatatlannak látszik. Nem tudom egészen pontosan miért. Nyilván sok rendezetlen dolog van itt, de elsősorban azt hiszem, hogy valamiféle önmagába fordulás, önvizsgálat hiányzik itt nekem, leginkább, önismeret – mondjuk így. A következőre gondolok, mondjuk Magyarországból indulok ki. Márai Sándornak van egy csodálatos mondanása, 1972-ből, amely így hangzik: „A hazugság sosem volt még olyan történelemformáló erő, mint az utolsó negyven esztendőben.” Ha csak a szellemi jelenségből indulunk ki, akkor azt figyelhetjük meg, hogy ezek a népek, a magyarság is, egy hamis képet formál magáról. A magyar történetírásban azt figyelhetjük meg, hogy az önvizsgálat, és vele együtt a tisztánlátás pillanatai mindig a katasztrófa idején következnek be. Gondolok itt Szegfű Gyula 1942-es, vagy 43-as, cikksorozatára a *Magyar Nemzetben*, amikor már fülíg voltunk a reménytelen és kiútalan világháborúban, belátja, hogy ez tévedés volt. De az előző ideológiája azt szolgálta, hogy végül is becsúszunk, belekeveredünk a világháborúba. Ez így van sorozatban. Van az embernek egy különös perverzítése, aminek egyszer érdemes lenne – ennek én szeretnék egyszer – utána járni, hogy az ember szereti magát mindig áldozatnak látni. Nem tudom, milyen gyönyörűség vagy kéjmámor van ebben a dologban, de ez így van. Ha megfigyeli, hogy ez a pillanat, amit most élünk 1993-ban, eléggé jellegzetes pillanat. Pontosán négy év telt el a rendszerváltás óta. Most változatlanul és szakadatlanul a hivatalos – a hivataloson valami bonyolultabbat érték, de mondjuk úgy, hogy egyfajta hivatalos –

történetírás változatlan azt bizonygatja, hogy a magyar nép úgyszólván nem is volt jelen az elmúlt negyven év alatt, és tulajdonképpen semmi felelősség nem terheli. Ez most már egészen visszamegy Jány Gusztávig, akit rehabilitálni akarnak. A legnagyobb döbbenetemre azt kell tapasztalnom, hogy a hamis kép, az önmagunkról alkotott hamis kép, az odáig terjed, hogy amikor valaki szerencsés szavakkal bevallja, hogy ő belügyi alkalmazott volt, hogy a titkosrendőrséggel működött együtt, akkor ez tulajdonképpen egy bizonyos örömteli felszabadulást kelt általában az emberekben, minthogyha valamiféle cinkosságot kínálnának itt, minthogyha azt mondanák, hogy se-baj, nem az a baj, ha valaki titkos ügynök volt, szégyellje magát az, aki nem volt, mert hiszen ilyen volt a szituáció. Ez egy olyan hamis ideológiai nyálka, nem tudok mást mondani, ami azt tükrözi, hogy ki fog alakulni lassacskán megint egy hazug és hamis történet szemlélet, amely igazolni fogja, és hősies magatartásnak fogja ábrázolni mindazt, amit jobb lenne világosan, tisztán, önvizsgálattal, mi több, önbírálattal feltárni. Én azt hiszem, hogy eltértem egy kicsit, elkanyarodtam itt, de tulajdonképpen ebből fakad az agresszió, nos abból fakad a nemzeti agresszió, amikor a szomszéd nemzet, aki ugyanúgy megteremti a maga hazug ideológiáját, ami ütközik a mi hazug ideológiánkkal, és ez nem vezethető le tisztázással, hanem csakis agresszivitással. Csakis ütközéssel, ami olyan mértékig tud fokozódni, olyan pszichológiai helyzetet teremt, amely a beszűkülést hozza maga után. A pszichikai beszűkülés pedig azért olyan nagyon veszedelmes, mert egy strukturális beszűkülést követel úgyszólván, vagyis egy diktatórikus, egy újabb, harmadik utat. Nem Európa, Nem Ázsia, nem tudni micsoda. Minden esetre egy zárt társadalom lehet belőle.

Nem gondolja, hogy a lét elviselhetetlenségének okait egyrészt abban is lehetne keresni, hogy süllyedőfélben van az egészről való tudás. Hogy a nagy hajótörésben minden egész összetörött – ami oda vezetett, hogy mind kevésbé tudjuk megérteni egymást.

Igen, ez kétségtelenül így van. A kultúra már régen véget ért – mint tudjuk –, de most úgy néz ki, hogy a civilizáció is kezd véget érni, apokaliptikus jelek láthatók mindenütt. A társadalmak elvesztik a lelki egyensúlyukat, most éppen Közép-Európa, hogy úgy mondjam, mérlegnyelve, Németország, lelki egyensúlya látszik megbillenni. Úgyhogy nagyon sötét fellegek tornyosulnak.

Volt már példa arra, hogy a politikai és a gazdasági egyformaság megfér az etnika-kulturális sokféleséggel. Mint ahogyan ez az Osztrák-Magyar Monarchiában, ha nem is maradéktalanul, megtörtént. A jelen

időben is próbálkoznak, nem kis esélyekkel egy hasonló, persze modernebb elveken alapuló társadalom kialakítására Nyugat-Európában. Véleménye szerint az igazán demokratikus viszonyok között, az univerzálisan alkalmazott emberi kisebbségi, ökológiai jogokkal, légiesített átjárható határokkal a kisebbségi helyzet, vagy akár a kisebbségi érzés kifejezetten akár előnyös is lehetne a többség óhatatlan önteltségével szemben?

Én a kisebbséget, minden nemzetiségen túl, egy általános emberi helyzetre vonatkoztatnám, és akkor azt mondanám, hogy minálunk, mondjuk a Rajnán innen, az ember természetes helyzete kisebbségi helyzet. Ezzel azt akarom mondani, hogy az ember mindenképpen, a szellemi ember, mindenképpen egy negatív helyzetbe szorult, tehát tagadni kénytelen. Azért tartom fontosnak kihangsúlyozni e szellemi kisebbségi helyzetet, mert úgy veszem észre, hogy az etnikai kisebbség ugyanúgy két csoportból áll, mint az etnikai többség. Nevezetesen: áll egy konstruktív, demokratikus érzelmű, és áll egy pusztító, dekonstruktív, egy nagyon jellegzetesen nemzeti, agresszív rétegből. Mindenféle etnikai kisebbségben, többségben ezt a két csoportot megtaláljuk. Ennek a feloldási módja a demokrácia lenne – szerintem. De hát mi a demokrácia? Manapság úgy használjuk ezt a szót, a demokráciát, mint azelőtt a szocializmust: vagyis ha eljön a szocializmus, akkor minden rendben lesz, vagyis ha eljön a demokrácia, akkor az mindent megold. Nem erről van szó. Arról van szó, hogy a demokrácia az nem jön el. A demokrácia nem egy politikai rendszer, a demokrácia kultúra. Ez nem egy értékmínősítés. Egész egyszerűen arról van szó, hogy a polgári kultúrából szervesen a demokratikus struktúra fejlődött ki. Ez Nyugat-Európában és az Amerikai Egyesült Államokban egészen természetes fejlődési irány, nem tudott más kifejlődni, míg Kelet-Európában, az ismert történelmi hátrányok következtében, nem a demokrácia fejlődött ki szervesen. Az, hogy mi fejlődik ki szervesen, annak most vagyunk a tanúi. Természetesen, az szép, hogy a kelet-európai országok a demokráciát tűzik ki célul. De miféle demokrácia lesz az, amit majd demokráciának fognak nevezni, minden bizonnyal, ha csak közbe nem jön valami, azt majd meglátjuk. Mert szerves fejlődésről van szó. Nem lehet átugrani stádiumokat, és mi most egy stádiumot élünk. Ebbe bele tartozik a nemzetiségkérdés megoldása, ebbe a stádiumba, egy borzalmas, egy szörnyű megoldást már láttunk, ez Bosznia, Jugoszlávia. Ez az egyik változata, aminek sajnos tanúi vagyunk, és ami a legmélységesebb elkeseredéssel tölti el az embert. De lehetséges egy másik változat is. Ennek még nem vagyunk a tanúi, de kibontakozóba lenne. Lehet, hogy a normális eszmecsere, amely lassan a megértés, egymás szempontjainak méltánylása felé vezet, és ebből kifejlődhet egy olyan természetes kezelése a nemzetiségi kérdésnek, mint Svájcban, ahol három nyelven beszél-

nek. De az utat meg kell csinálni, ehhez konstruktív ész kell. Ehhez türelem kell, és nagyon-nagyon sok kitartó munka.

Önt mindig is elsősorban az erkölcsi konfliktusok érdekelték. A jó és a rossz ősidők óta a filozófia alapkérdése, a rosszat rendszerint mint egyfajta deviációt kezeli. Ön szerint azonban a jó az, ami deviáns, ami eltér a racionális természetes állapottól. Azokkal szemben, akik azt állítják, hogy Aushwitzra nincs magyarázat, Ön szerint, amire tényleg nincs magyarázat, az nem a rossz, hanem ellenkezőleg – a jó.

Hát igen. Adhatok egész egyszerűen civilizációs magyarázatot is erre. Nem lenne sok értelme, de azért megpróbálom. Arról van szó, hogy tényleg átváltott a világ. Tehát egy pillanatig nem kétséges, hogy mindenben valamiféleképpen, mindenféle struktúrában, és mindenféle tevékenységünkben, igyekeztünkben, mindenféle építményeinkben valahogyan a rossz került előtérbe. Valahogyan az erkölcs is, mondjuk az üzleti életben, a karrierben, a politikai akarat megnyilvánításában. Tulajdonképpen azt lehet mondani, hogy a rossz el van fogadva. Valamiféle félszegség az, hogy ha valaki, úgy-mond, rendes ember. Nem tudom, hogy ez miért történt így. Illetve lehet tudni, de nem lehet ebből semmiféle általánosságra következtetni. A tény azonban az, hogy olyan struktúrákat hoznak létre, kiváltképpen a diktatúrában – tehát Auschwitz is egy ilyen abszolút extrém stádium –, ahol a struktúra természetesen a rosszat váltja ki, a rosszat hívja létre, és a rossz válik természetes dologgá. Ilyen körülmények között valóban irracionálisnak tűnik a jó egy-egy felvillanása. Valóban, mint ahogyan régen, amikor Isten teremtményének hitték a világot, és Istent természetesen a jó képviselőjének képzelték, a rossz tűnt irracionális, nehezen megérthető, és mindenképpen elvetendő dolognak. Ugyanígy amióta ugye Isten nem létezik, úgy tűnik hogy a világ egy demiurgosz teremtménye, de ez a demiurgosz mi vagyunk, az emberi tömege. Ez mindenütt a rosszat hívja létre, a rosszat teszi a dolgok mozgatójává, és a jó megjelenési formái tűnnek érthetetlennek. Meg kell mondanom: már-már büntetendőnek.

A megrázó holokauszt-irodalom, valamint a tudományos kutatások eredményei ellenére napjainkban a nacionalizmus és a rasszizmus térhódításával világszerte mind többen vannak azok, akik hisznek a holokausztot tagadó történetírásnak, publicisztikának. Ezt sokféleképpen lehet magyarázni, de Ön szerint valójában miről van szó?

Valójában ugyanarról van szó, ez ugyanakkor a dolognak a másik oldala. Tehát a holokausztot tagadó irodalom arra gondol, hogy vannak, akik azt

mondják, hogy Auschwitz nem létezett. Hát akik olyan fontosnak érzik tagadni Auschwitzot, azok nyilván ugyanolyan fontosnak érzik Auschwitzot, mint akik a valóságát bizonyítják. Ez tulajdonképpen ugyanannak a traumának a másik oldala. Igazából közönséges hülyeségnek tartom. Auschwitz nemléte bizonyíthatatlan, a létére viszont számos bizonyíték van, sajnos. Erről nincs mint mondani. Erről tényleg csak azt lehet mondani, hogy akik Auschwitzot tagadják, azok valójában elismerik ennek a dolognak a teljes és totális elfogadhatatlanságát. Az igazi baj a totális közöny lenne – mondjuk. Ami megint – én azt hiszem hogy legalább is jó darabig – lehetetlen. Nézze, az egész tényleg úgy működött, mint egy klasszikus trauma. Vagyis amikor a dolog, hogy úgy mondjam, felszínre bukkant, amikor a tünet működött, ez közvetlenül a háború utáni egy-két-három esztendő, akkor az egész világ tele volt ennek a megrázkódtatásnak a tényeivel, a dokumentumaival. Utána következik egy elfojtásos időszak, egy jó néhány évtized. Mondjuk úgy, a hatvanas évek végéig, a hetvenes évek közepéig, amikor úgy tűnt, hogy a kérdés fel van dolgozva, dokumentálva van, a dolog történelmi tény – tulajdonképpen azonban egy szűk népcsoportot érint, főként a zsidóságot, a lengységet, azokat az embereket, akiket ott megkínóztak, megöltek – és a túlélőket. Lassan azonban ellenállhatatlanul a felszínre tört ennek az erkölcsi élménynek a feldolgozatlansága, és megkezdődött a széles európai tudatba való integrálása. Németországban lezajlott egy nevezetes vita, amely tulajdonképpen arról szólt, hogy egyszeri eset-e az Auschwitz és a holokauszt, avagy valamiféle történelmi szükségszerűség következménye. Ez így ostobaságnak hangzik, de a lényege az, hogy az egész német szellemi élet megmozdult, megmozdult vele együtt az egész világ történeti és szellemi közvéleménye, és voltaképpen azóta is egyre nyilvánvalóbb az, hogy az Auschwitz-élmény – ez világélmény. Nem a németeknek, nem a zsidóknak, nem a lengyeleknek, nem a cseheknek, nem a franciáknak, vagy azok töredékeiknek a töredékélménye, hanem világélmény, olyanfajta erkölcsi megrázkódtatás, amely egészen mély nyomokat fog hagyni a következő generáció erkölcsi életében is, de amely valami módon, azt kell mondanom, megtisztító erővé válhat a következő évtizedek folyamán. Hogy hogyan és mint, az rejtélyes, mint ahogyan a nagy erkölcsi események rejtélyes módon történnek mindig. De ma már a holokausztnak kultúrája van, egy nagy és széles kultúrája, jelentős és nagyszabású irodalma, zenéje és képzőművészete. Egy olyan kultúrája, amely talán ebben a széteső civilizációban még a legegységesebbnek, és mondjuk a legkultikusabbnak mutatkozik. Nagyon érdekes. Tehát ez a kultúra kétségkívül azt jelzi, hogy az élmény erős, és jelen van. Azért mondtam az előbb, hogy Magyarországon élve, és ezzel a dologgal foglalkozva, ezzel a kultúrával foglalkozva, felettébb kérdéses hogy sikerül-e a magyar tudatban ezzel helyet foglalni, mert minthogyha itt még nem ismerték volna föl, hogy

tulajdonképpen az európai kultúrához való csatlakozásnak az egyik nagyon fontos része éppen a holokauszt feldolgozási módja. Éppen abba a kultúrába való bekapcsolódás, amely a holokausztot egy sokkal szélesebb, sokkal nagyobb szabású szellemi áramlattá teszi. Ezt föl kell ismerni, és akkor el kell kezdeni tisztázni a magyar részvételt, illetve a nem-részvételt, el kell kezdeni tisztázni a magyar történelmet. Ez elvezethet, igenis, elvezethet az igazság felismeréséhez, vagyis olyan történelmi tisztánlátáshoz, ami például a németeknek nagyon jót tett. Legalább is a nyugat-németeknek, Kelet-Németországban ez a tisztázás nem történt meg.

A Kaddis a meg nem született gyermekért című regényében a munka mint megmentő, mint menedék jelentkezik, sőt, mintha a szabadságnál, a szeretetnél, a boldogságnál is felsőbbrendű kategória lenne. Olyannyira, mintha a munka lenne az ideális szellemi létforma. De mi lenne a dolgunk?

Valójában ez kétfenekű kérdés, mert egyfelől természetes, hogy az író számára az írás a munka, az a boldogság. Tulajdonképpen a boldogságnak eme pótléka a boldogság. A másik dolog az, hogy mit jelent a munka terápiakusan. Akkor, ha az embert egy réges-régi mély és feldolgozatlan vagy feldolgozhatatlan lelki sérelem érte, hiszen minden művész abból táplálkozik – lehet mondani –, illetve, ha az ember elviselhetetlen körülmények között él, állandóan, szakadatlanul elviselhetetlen benyomások érik, és elviselhetetlen nyomás nehezedik rá. Nálam mind a két helyzet szerencsésen megvolt. Ért gyerekkoromban egy súlyos trauma, és megvolt a napi elviselhetetlenség is, nevezetesen a magyarországi szocializmus, ami tényleg elviselhetetlen volt számomra. Ezekből kifolyólag számomra a munka tényleg, mindig a szó szoros értelmében vett szabadságot jelentette. Tehát, amikor leültem az íróasztalomhoz, és írhattam, akkor ez tett is volt egyúttal. Tett a magam számára, természetesen, mert felszabadultam általa, és mert tulajdonképpen gyógyítottam is magamat általa. Valójában egész biztos, hogy így kezdtem el írni. Ez volt az alapmotívum, ez volt a vezérmotívum. Most már nem foglalkozom ezzel a problémával. Arról gondolkodom, író lettem volna-e, ha nem érnek azok a traumatikus élmények, amelyek értek. Ez természetesen egy teljesen terméketlen kérdés, csak egy életem van. A másik életemmel nem tudom kipróbálni. A másik életemmel, amely valahol Svédországban vagy Svájcban, egy normálisabb világban zajlott volna, 16 éves korom óta, hogy az is végül beletorkolt volna-e az íróságba, ezt nem tudom. De itt számomra mindenképpen felszabadító és megtartó folyamat volt a munka.

Egy helyen a szabadságot az üresség, az unalom, másutt pedig a sóhaj, az eszme és az abszolútum fogalmaival fejezi ki. Létezik-e egyáltalán szabadság a valóságban?

Természetesen nem létezik. Természetesen a kérdés így állandóan föltehető, de megoldatlan, tehát konkrét szabadság nincs. Nem is tudom, melyik angol esszéista, valószínűleg Hume vetette el egyáltalán a kérdés feltevését – értelmetlenség a szabad akaraton gondolkodni. De természetesen szabad akaraton másfelől állandóan gondolkodni kell, vagyis a szabadság egy olyan... a németnek van egy jó szava: *werden*. Tehát a szabadság egy állandóan keletkezésben levő kategória, állandóan törekvéseink sarkcsillaga. Tehát valahol mindig ott van a távolban, és mindig afelé törekszünk. Egy pillanatban fölrémlik előttünk a szabadság gesztusa. Meg is tesszük ezeket a gesztusokat, de természetesen determinációink szorításában.

Az elit kultúra tulajdonképpen a férfi kultúra. Vagy az ön szóhasználatában az apakultúra története. A rémuralom minden esetben apauralmat jelent – olvashatjuk egyik regényében. Képesek-e a nők egy önálló kultúrát kialakítani? Elég erős-e már a női princípium, hogy hatalomra kerüljön? Miben nyilvánul meg egyáltalán az Ön viszonya a nők, a női princípium iránt?

A kérdésben benne foglaltatik a válasz. Tehát ha a női princípium hatalomra kerül, akkor már nem női princípium. A hatalom az uralom princípiuma, természetesen lehetnek női személyiségek uralomvágyú és hatalomvágyú személyiségek. De a női princípiumot abban jelöljük meg, hogy elnyomottak. Végeredményben. Tehát a női princípium más, a másság princípiuma. Annak ellenére, hogy a társadalmat nők és férfiak egyaránt alakítják, de mégis a női princípiumban, nagyon érdekes, nemcsak férfiak számára, én azt hiszem, hogy a nők számára is, a másság jelenik meg, tehát az egyfajta vigasznak a momentuma, az emberi szférának egy kevésbé frusztrált változata. A nő és a férfi az két más fajta tulajdonképpen, szóval két más természet. És ez nagyon rendben van így – azt hiszem. Nem tudok az ilyen dolgokhoz hozzászólni, hogy egyenjogúság, feminizmus. Ezek örültségek természetesen, illetve van a mélyén valami, ami nem örültség, nevezetesen tényleg a nők minden társadalomban, minden európai, minden fehér társadalomban – legalábbis amit én ismerek, nem ismerem a különféle emberfajták szokásait –, kétségkívül az európai társadalomban a nők mindig elnyomottak voltak. Ez biztos. Sosem élhették ki nyilvánvalóan a maguk, még a női princípiumból következő önmegvalósításukat sem. De az ilyesmi, mint női egyenjogúság, ezek politikai kérdések, amelyekhez én nem értek.

Nem is arra gondoltam. Hanem a női és férfi princípiumra mint a rossz és a jó princípiumaira. Ön apakultúráról beszélt, aminek eredményei egyértelműen oda vezettek, amiről az előbb is beszéltünk, hogy a rossz lett a normális, a természetes. De ha esetleg a női princípium kerülne, ha nem is hatalomra, de mondjuk így, fölénybe, megváltoztathatná a világot?

De női princípium szerintem csak addig női princípium, amíg nem kerül hatalomra. Ez az uralomféle princípium ez van, és ez történetesen egy apa-princípium, egy férfiprincípium. Apaprincípium mindenféleképpen az uralom elve. A paternalista zsarnokság elve, amelyet mindazonáltal a női princípium meg-megtör. Tehát, ha most lefordítjuk politikára a dolgot, akkor úgy nézne ki, hogy ez az apaelvű uralom, vagy társadalom, ez tökéletesen működik az olyan kis egységekben, mint mondjuk egy maffia, vagy az olyan nagy egységekben, mint egy diktatúra. Ez minden esetben a férfiprincípium, az apauralomnak a tökéletes kifejezése, a diktátorral egyetemben, akit a nép általában apjaként, bölcs atyjaként, félisteneként ünnepel. A demokrácia ez már megtört, azt lehet mondani, hogy ott már érvényesül inkább a női princípium, mégpedig úgy érvényesül, hogy kétségbe vonta az uralom, a teljes uralom jogosságát, és ezt el is ismerték. Tehát fölmerült egyféle szégyenkezés a korlátlan uralommal szemben, amelyeket engedmények követtek. Úgyhogy itt sokkal inkább érvényesül a női princípium, hangsúlyozom: addig, amíg a női princípium kizárólagossá nem válik, és uralomra nem kerül, mert akkor nyilván a férfiakat nyomná el – azt hiszem, voltak is ilyen témájú fantasztikus regények.

Térjünk vissza az úgynevezett aktuális társadalmi valósághoz. A demokráciáról szólva Szokratész megállapítja: mindenekelőtt, ugyebár, természetes hogy itt a polgárok mind szabadok, az állam csak úgy duzzad a szabadságtól, és a szabad beszédétől. Ebben a szabad beszédben egy árnyalatnyi gúny érezhető, amellyel Szokratész a demokráciának ezt az ajándékát szemléli. A hirtelen demokratizálódott, vagy demokratizálódottnak mondott világban sokan beszédkényszerben szenvednek. Van-e okunk arra, hogy Szokratészhez hasonlóan fenntartásaink legyenek a szabad beszéddel szemben?

Én nem a szabad beszédet, mondjuk, elvileg ítélném el, ezt semmiképpen sem tenném, mert örülök neki. Ellenben azt tartanám fontosnak megvizsgálni, hogy ki az, aki szabadon beszél, sőt, ki az, aki szabadon üvöltözik. Voltaképpen ennek a veszélye jelen van. Mindenképpen üdvös egyébként, hogy most 40 év hallgatás után mindenki szabadon kifejezheti a véleményét. A rettenetes az, hogy ha ismét elkezdődne a monopolizálás. Tehát,

mint ahogy ez már például a rádiónál, televíziónál észrevevesszük Magyarországon, itt most már korántsem beszélhet mindenki például a rádióban, televízióban szabadon, csak azok, akiket behívnak. Az pedig most már nyilván meg van válogatva, és az is meg van szabva, hogy miről beszélhet szabadon. Tehát amíg ez megfelelően kiegyensúlyozott, addig én nem bánom a szabad beszédet, csak a túl sok úgynevezett szabad beszédből az szokott keltezni, hogy egy hang, amely legjobban üvölt, felülkerekedik, és minden többi más hangot elnyom, és ez már baj. Ennek a veszélye fennáll. Egészen addig, amíg intézményes garanciák nincsenek arra, hogy ez ne történhessen meg. Azt azonban meg kell mondanom, hogy szerintem a szélsőjobboldali beszédből, hogy úgy mondjam, elég volt. Annak is meg kell szólalnia, mert van, létezik, de amikor elkezd hujjogni és dominálni, abban én nagyon sok, hogy is mondjam, mit látok: a szónak egy magasabb értelmében vett illetlenségét látom. Tehát tulajdonképpen, ha az ember egy társaságban van, ahol beszélget, ott azért a beszélgetésnek a formáit be kell tartani. Az nem jó, hogy ha a társaság egyik gonosz és neveletlen tagja a többi bunkóval fejbe veri. Ez nem szokás, ilyenektől a belépéskor el kell venni a bunkót, és meg kell követelni a tisztességes társalgást, a tisztességes társalgási formákat, mint ahogy általában a nyugati társadalmakban ezt meg is követelik. Hiába hivatkoznak itt nálunk olyan büszkén arra, hogy: lám, lám a demokráciákban is vannak náci – igen, vannak. Ezeknek azonban be kell tartaniuk a törvényeket, be kell tartaniuk a formákat, ha bekerülnek a parlamentbe, be kell tartaniuk a parlamenti formákat is, amint azokat túllépik, eljárnak velük szemben. Dehát ezt itt nálunk még nemigen tapasztaljuk.

Üdvös lenne-e a közéletben egyfajta öncenzúra, úgy, ahogy azt Balassa Péter értelmezte?

Nem tudom. Nem tudom, mi értendő itt öncenzúrán. Mindenesetre pillanatnyilag kaotikus korban élünk, nem ártana minél több értelmes beszéd. Tulajdonképpen vissza kellene fogni az indulatokat, és mondok önnek valamit: magam tapasztaltam a múltkor, hogy mentem az utcán, és szembe jött valaki, akit igaz, hogy csak egészen futólag ismerek, ismertem, akiről tudom, hogy homlokegyenest ellenkező nézeteket vall mint én, mi több, szerintem káros nézeteket vall, és elmentünk egymás mellett, anélkül, hogy akár ő, akár én köszöntünk volna egymásnak. Engem utána, megmondom őszintén, mélységes szégyenérzet fogott el. Ezt nem lenne szabad. Köszönni kell. Azt kell mondani: jó napot kívánok, meg kell várni, hogy a másik is jó napot kívánjon. Lehetőleg kezét kell fogni, lehetőleg kell váltani néhány szót, és később lehetőleg beszédbe kell elegyedni. Ezek a kulturális formák. Ezek a kulturált formák. Nem kell abból kiindulni, hogy engem ez az ember

most agyon akar verni, vagy hogy én agyon akarom verni őt. Nálunk deformált az érintkezés, az emberek közötti érintkezés deformált, agresszív, ugyanolyan, mint a nemzeti érzés. Agresszív, más ellen irányuló, felsőbb-ségre törő, kizárólagos, nagyon rossz. Tehát az öncenzúra olyan értelemben lenne jó, hogy nem a mondandót kell cenzúrázni, hanem a módot, a stílust, ahogyan azt előadják, és meg kell gondolni, meg kell fontolni, hogy vajon termékeny dolog-e az, amit én elő akarok adni, teremtő módon akarom-e előadni és felhasználni a gondolataimat, és akkor... talán, talán, talán.

Másrészt a 20. század folyamán Európában a demokrácia nem volt képes megvédeni magát a diktatúrákkal szemben. Mivel magyarázná azt a tényt, hogy az összes modern diktatúra a világnak ezen a részén született?

Ehhez történésznek kellene lenni. Na most az, hogy a demokrácia nem volt képes megvédeni magát, ezt én tagadnám, ezzel én vitatkoznám. A demokrácia nagyon is meg tudta védeni magát. Gondoljon csak a második világháborúra, gondoljon csak a második világháborút követő évtizedekre, ahol a Lajtán túlra azért nem tudott hatolni a szovjet diktatúra. Tehát a demokrácia nagyon értette a módját, hogy megvédje magát, más kérdés, hogy közben mennyiben maradt demokrácia, de még mindig jó Churchill mondását eszünkbe idéznünk, hogy a demokrácia nagyon rossz dolog, de ennél jobban nem ismerünk. Tehát én úgy találom, hogy a demokrácia abszolút mértékben meg tudta védeni magát, sőt, azt mondhatnám, hogy az eddigi történelem mindig azt tanúsította, hogy a diktatúrák megbuktak a demokráciákkal szemben. Ezt tanúsította Hitler állama, s ezt tanúsította Sztálin állama, és végsősoron Lenin állama is. Na már most, hogy miért itt alakultak ki, ez aztán egy nagyon-nagyon mély kérdés. Én a magam részéről titokban azt gondolom, de én nem értek ehhez, én dilettáns vagyok, én nem vagyok történész, fogalmam sincs, alig merek ilyen objektív tudományos dolgokról nyilatkozni. nekem titkos gondolatom mindig az volt, hogy ebben a kérdésben a legborzalmasabbak a felbomló Osztrák-Magyar Monarchia bomlás-termékei voltak. Ezek olyan mérgező anyagok, gázok és mindenfélék, amelyekből tulajdonképpen – ezt titokban megmondom, abszolút magánvéleményként, s nyilván abszolút dilettáns vélemény is – még maga a náciizmus is levezethető. Az osztrák-magyar területet egy kicsit bővebben értelmezem, nem véletlen egyébként, hogy Hitler osztrák volt. Valahogy mindez itt benne volt a levegőben. Talán onnan ered az egész, hogy az Osztrák-Magyar Monarchia önmagában torz szülemény volt. Nem tudott közösséggé fejlődni. Megtartotta az abszolutisztikus formát, a királyságot, bizonyos nemzeti-ségek elnyomásán alapult, és egészen egyszerűen nem volt egy olyan szelepe, amelyen keresztül kisüvitettek volna a rossz nacionalizmusok, hanem

benn maradtak ebben a fázékban, egy gazdasági közösségnek, egy normális együttélésnek, egy termékeny együttélésnek az egészséges leparlódásaként. Nagy örömmel tapasztaltam aztán, hogy Bibó Istán is valahogy így gondolkodik, tehát ő is tulajdonképpen innen eredezteti a náci diktatúrát. Az orosz kérdés az természetesen egészen más, hogy ott miként, és hogy miért van, illetve volt diktatúra, és még nem tudjuk, hogy most mi lesz, fogalmunk sincs, az más kérdés. Az orosz szakértők azt mondják, hogy tulajdonképpen ott mindig két áramlat: a nyugati és a keleti áramlat viaskodott egymással, és hát Nagy Pétertől kezdve egészen természetes dolog, hogy a nyugati áramlatok mindig diktatórikusan érvényesülnek, mindig a társadalom egészen szűk rétegét érintik, sosem tudnak mélyre lehatolni, egészen az orosz paraszt lelkéig. A lelkéig lehatolni, ami azt jelenti, hogy másképp is lehet élni. Tulajdonképpen arról van szó, hogy Nyugat-Európában – mint már mondtam – a szerves fejlődés eredménye a demokrácia, ott lehatolt a lelkeig. Tehát a gazdasági érdekek, hogy úgy mondjam, lehatoltak a lelkeig. Nem azt jelenti, hogy ezek a lelkek Isten szempontjából nézve másfélék, vagy jobbak, mint a keleti lelkek. Egészen egyszerűen arról van szó, hogy egy magatartási normává vált a politikai fejlődés, ez a magatartási norma egyúttal egy gondolkodásmóddhoz vezetett, ami sokkal befogadóbbnak, szélesebbnek és türelmesebbnek látszik, mint a miénk. Azért, mert a tér is nagyobb, nagyobbak a mozgás lehetőségei, az emberek nem érzik ketreche zárva magukat, és amikor ütköznek az érdekeik, akkor sem látják ezt élet-halál kérdésnek, tehát mindig van egy harmadik megoldás, azonkívül hogy az egyik ember fejbe veri a másikat vagy sem. Van egy harmadik megoldás. Nem kell fejbe verni, esetleg el lehet menni egymás mellett szóttanul.

Tizenvalahány évvel ezelőtt a Gályanaplóban azt írta, hogy egy mű megírása, itt, ebben a helyzetben, „humoros, komikus cselekedet”. Azidőtájt Konrád György is úgy vall a regényírásról itt, Budapesten, mint valamilyen „felettébb kalandos vállalkozásról”. A regényírás mai helyzetéről kérdezném. Miben látja Ön annak főbb problémáit?

Én azt hiszem, hogy a mi helyünk, a pillanatnyi Magyarország, nem a művészet terepe. Én úgy veszem észre, hogy a szellemi érdeklődés csökkenőben van. Csökkenőben a szépirodalom iránt, kiváltabbképp amióta a szépirodalom nem tudja nyújtani azt, amit a diktatúrában nyújtott, vagyis nem tud a titkos gondolatok kielégülési terepévé válni, hanem az, ami – szépirodalom. Ez pedig senkit sem érdekel manapság, én azt hiszem, vagy legalábbis is egyre kevesebbeket érdekel. Ez nagy baj. Megmondom, hogy miért baj. Azért baj, mert fogyatékoság. Tehát tulajdonképpen egy népnek a művészete, a nyelve, az mégiscsak az illető nép vitalitásának egyféle meg-

nyilatkozási módja. Tehát arról van szó, hogy egy olyan világban, ahol tulajdonképpen nincsenek magas eszmények, ahol tulajdonképpen a vallásosság is csak formalitás, mert én úgy veszem észre, hogy akik tegnap sűrűn a pártirodára jártak, azok ma templomba járnak. Ez alapján véve nem minőségi fordulat. Én nem veszem észre, hogy hirtelen elmélyült ebben az országban a hit azáltal, hogy az egyház megkapta a maga természetes és szélesebb körű szerepét. Tehát egy országban, ahol valójában eszményhiánnyal, tudati zűrzavarral küszködünk, egy ilyen országban nagyon szükséges a művészet, mert én azt mondanám – és itt Nietzsche-t idézném –, hogy a művészet a nép tulajdonképpeni metafizikai cselekvése. Tehát én azt hiszem, hogy ha ki tudna alakulni egy normális kapcsolat a művészet és a közönséges emberek között, az nagyon fontos lenne, mint ahogy nagyon fontos volt a múlt századi magyar irodalom egészen döntő tudatformáló szerepe, amikor egészen fontos, egészen lényeges dolgok dőltek el, hogy úgy mondjam, az irodalomban. Tehát a szépirodalom tulajdonképpen egy nagyon-nagyon fontos szférája egy nép életének, csak ez valahogy ma nincs fölismerve, és nem tudom, hogy hol van a hiba. Nyilván a körülményekben, nyilván az általános kiábrándultságban, az általános csalódottságban, amely az írókat, művészeket ugyanúgy érinti, mint a közönséget, az embereket.

A Gályanaplóból kitűnik, és ezt a kritika már megjegyezte, hogy világnézeti gyökerei a háború utáni francia egzisztencializmus világába nyúlnak. Felfedezték továbbá Máraihoz fűződő szellemi rokonságát. Utalnak Márai stílusának hatására is, de mit tanult Nietzschetől és Kafkától?

Nagyon sokat. Legújabbban azt tanultam Kafkától, ez egy csodálatos dolog, hogy egészen fiatalon egy erdei tisztáson Nietzsche-t olvasott fel hangosan egy lánynak. Ez számomra egy nagyon fontos motívum, mert egy kontinuitást jelent. Hát Nietzsche-től nagyon sok mindent lehet tanulni, csak hogy az a helyzet, hogy itt nem lehetett tanulni. Nietzsche nálunk tiltott író volt. Amikor először Nietzsche-szövegfoszlányokat találtam, már nem is tudom, hogy hol, valamikor az ötvenes években, idézet formájában, engem már az a pár szó olyan mértékben felizgatott, hogy alig vártam, hogy az eredetivel találkozzam. Nem beszéltem olyan jól, hogy németül olvassak Nietzsche-t, nem is tudom, hogy hol juthattam volna Nietzsche-könyvekhez. Elég az hozzá, hogy 56 után, amikor számos könyvtárat eladtak, miután sokan kimentek az országból, az antikváriumokban föl lehetett fedezni Nietzsche-t, akinek gondolkodásmódja számomra úgy volt rendkívüli, hogy rendkívüli módon találtam meg benne azt, amit magam is sokkal kevésbé rendkívüli módon gondoltam. Tehát valahogy bennem volt, valahogy Nietzsche benne volt a lelkemben. Nem is tudom elképzelni másként, nem is tudnám interp-

retálni a jelenségeket másként, mint Nietzsche gondolataival. A stílusa, az viszont egészen fenszemes, egészen óriási, nagyszabású, úgyhogy az első pillanattól kezdve izgatott, hogy ezt valamiképpen magyar nyelvre átültetve lássam. Hát hogy aztán én is részese voltam ennek, mert ugye lefordítottam, úgy adódott, a *Tragédia születését*. Nagy lehetőséget láttam benne. A kezemben volt Fülep Lajos fordítása, láttam, hogy a fordítás igen kiváló, nagyszerű munka, csak sajnos a nyelvet, Nietzsche nyelvét – nem sikerült áttennie, áthoznia magyarra. Én ezzel próbálkoztam a gondolatokon és a filozófián túl, és talán sikerült. Azt mondják legalább is. Na most, ami Kafkát illeti, Kafka számomra alapvető fontosságú. Azt is meg kell mondanom, hogy nagyon későn jutottam hozzá. Ez a magyar elkésettség. Nálunk nem volt szabad olvasni, nem volt szabad kiadni. Én tulajdonképpen az első Kafka-könyvet az idegen nyelvű könyvesboltban vásároltam, valamikor a hetvenes évek elején, németül. Hihetetlenül drága volt, legalábbis viszonylag. Több mint 200-250 forint. Hatalmas pénz volt, amikor 20-30-40 forintos könyvek voltak, és nekem nem is volt pénzem. Na már most a bökkenő az volt, hogy nem értettem, mert nem tudtam még annyira németül hogy teljesen zavartalanul és élvezettel olvashassam. Úgyhogy hát Kafkán tanultam németül – mondhatni. Nagyon érdekes élmény volt. Én, hogy úgy mondjam, a bátyámat fedeztem fel benne, mert rendkívülinek találom, és hát később fedeztem fel a részleteket. Szép magyar fordításban megjelentek *A per*, *A kastély* és az elbeszélések, de hát főképp *A per*- és a *A kastély*-részleteknek, ezek az abszolút zseniális részletek, ezek a képek, ezek az írói víziók, és azoknak a nyelvi megjelenítése – szóval, Kafka páratlan. Alapvető író a 20. században.

Susan Sontag jó néhány évvel ezelőtt egy sajátos lelkületű, specifikus közép-európai irodalomról írt és beszélt. A latin-amerikai irodalom térhódítása után közép-európai irodalmi dominációt jósolt. Az Ön véleménye szerint létezik-e, kialakult-e ilyen értelemben vett irodalmi közép-európaiság, és ha igen, miben látja Ön ennek főbb jellegzetességeit?

Ehhez én nem tudok hozzászólni, mert nem vagyok irodalomtudós, és az olvasási volumenem az utóbbi időben inkább csökkent, inkább mindig ugyanazokat a könyveket olvasom, semmint újabbakat. De az kétségtelen, hogy a közép-európai író tud valamit, amit a nyugat-európai író esetleg nem tud. Minden esetre megélt valamit, amit a nyugat-európai író nem élt meg. Már most a kérdés az, hogy ezt fel tudja-e dolgozni. Sok kelet-európai író és sok orosz író fel tudja dolgozni, és meg is látja, meg is találja ebben a hivatását, tehát fontosnak érzi. Én azt hiszem, hogy olyan tudati és tapasztalati mélyrétegeket tud itt felszínre hozni az irodalom, ha képes rá, amilyeneket régen, a 19. században, mondjuk az orosz irodalom, például Doszto-

jevszkij. Nemcsak arról van szó, hogy Dosztojevszkij zseni volt, mert természetesen zseni volt, de emellett olyan fajta anyagismerete is volt, amilyen a nyugat-európai életben nem létezett. Együttal a feldolgozási módja világszinten zajlott, tehát világélménnyé tudta tenni azt a bizonyos orosz élményt. Ugyanez történt egyik-másik latin-amerikai íróval, aki világszinten tudja ezt megfogalmazni. És hát ha a kelet-európai irodalom is, ha a kelet-európai írok is saját élményeiket olyan formába tudják önteni, amely a Nyugat számára nemcsak elfogadható, hanem amely gazdagítja is a nyugati kultúrát, akkor azt hiszem, hogy valóban arról beszélhetünk, hogy a kelet-európai, illetve a közép-európai irodalomnak van sajátos, egyéni íze, világa, tere, lelke. De miért kell nekünk a nyugati kultúra szemszögéből megítélnünk állandóan a mi irodalmunkat? Tulajdonképpen az is elég lenne, ha nagy és alapvető magyar élményeket, a magyar írók a magyar értelem számára, és a magyar tudat számára tudnák megfogalmazni. Az alapvető kérdés azonban az, hogy a magyar tudat ezt be tudja-e fogadni, el tudja-e fogadni, képes-e magába zárni és kultúrát teremteni belőle. Másodrangú kérdés, hogy a nyugat-európai vagy az amerikai szellemi élet mit szól ehhez. Elsődleges mégiscsak az, hogy a mi tudatunkat tudjuk tágítani, és hogy a mi közönségünkhöz tudjunk szólni.

Térjünk vissza beszélgetésünk legvégén az íráshoz. Milyen újabb regénytervek érlelődnek Kertész Imre íróasztalán, céduláin?

Pillanatnyilag inkább egy drámát szeretnék írni. Ez valóban terv még csak, noha jegyzetek vannak hozzá. Vannak hozzá cédulák. Meg is született már egy-két oldal belőle, de nem szívesen beszélnék róla, mert tervekről az ember nem tud beszélni, éppen azért, mert még csak tervek. Vagy pedig ha túl szép tervek, akkor ellocsogja őket, és akkor már nincs értelme, nincs kedve megírni. Szóval egy drámát akarok írni, amely ma játszódna, itt játszódna. A fordulat hangulatát tükrözné, és amely végeredményben a túlélés kérdésével foglalkozna. Ebben az igen-igen kényes szituációban, amikor az ember hirtelen ráébred arra, hogy 40 év áll mögötte, és ő szabad lett, ami egyszerre teher is.

AZ ÉRTELMEZÉS SZÜKSÉGESSÉGE

Tanulmányok Kertész Imréről, szerk.: Scheibner Tamás és Szűcs Zoltán Gábor. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2002. 217 l. (Dayka Könyvek 1)

2002. november közepén már lezajlott a 2001. december elején tervbe vett Kertész-konferencia Újvidéken, amikor kezünkbe került az első, 2002. április 11-12-én rendezett Kertész Imre munkásságáról szóló konferencia előadásainak, az előszó szerint, „szerkesztett – a legtöbb esetben – kibővített változata”. A konferencia teljes anyaga azonban nem került a kötetbe, mert néhány ott elhangzott előadás szövege más kiadványokba jelenik vagy jelent meg máris. Ettől függetlenül a kötetbe sorolt írások zöme bizonyítja, Kertész Imre műveinek van magyar recepciója, még akkor is, ha a Kertész-értelmezők és -olvasók nem tudnak egymásról, mintha mindenki magának és külön-külön fedezte volna fel az író munkáit. Az újvidéki tanácskozás résztvevői többsége nem tudott az áprilisi konferenciáról, nyilván annak résztvevői sem tudhattak a tervbe vett „határon túlról”, minthogy a most készült (hevenyészett) Kertész-bibliográfiák sem hallottak Kertész „határon túli” nem is oly kései és talán nem is mellőzhető recepciójának dokumentumairól. Jó volna, ha ennyiben is maradna, vagyis ha nem kerülnének elő éppen most nagy számban eddig rejtőzködő és titkolódzó Kertész-szakértők...

Az értelmezés szükségessége tíz tanulmányt tartalmaz, a szerkesztők eligazító előszavával, és közli Radnóti Sándornak a Nobel-díj után készült utószavát. Szellemes és elegáns megoldás, a könyv már a díj odaítélése után jelent meg, a kötetbe foglalt írások azonban korábbiak, éppen ezért a megjelenés ideje az értelmezéseket az irodalmi interpretációknak kijáró nem túl nagy érdeklődés felfokozásával más megvilágításba helyezi. Ebben a megváltozott fényben aztán az értelmezések szándékuktól eltérő olvasatot (is) kaphatnak, mely olvasatokat nem is mindig az irodalom iránti érdeklődés vezérli. Radnóti Sándor utószava éppen azért oly fontos, mert a kötet tanulmányait az irodalom keretében tartja és felmenti a kulturális vagy publicisztikai aktualizálás amúgy, a „helyzetbe hozottság” folytán elkerülhetetlen, terhe alól.

Ezt annál is inkább fontos hangsúlyozni, mert *Az értelmezés szükségessége* írásai Kertész Imre műveit értelmezik a díj odaítélése előtt, ami valamennyire könnyebb helyzet, mint amilyen a novemberi tanácskozás résztvevőinek helyzete volt, hiszen ők már a díj odaítélésének, sőt a díj híre a magyar irodalmi életben majdhogynem ambivalens fogadtatásának ismere-

tében értelmezték Kertész Imre műveit. Az áprilisi konferencia a Kertész-kultusz kialakulása előtt „tárgyilagosabban” interpretálhatott, a novemberi a gyorsan születő kultusz körülményei között „polemikusabban”, miközben nem is nagyon védhette ki magát a publicisztika hullámverésétől. Talán éppen ezen nem elhanyagolható különbség miatt érdemes a novemberi konferencia szövegei közlése végén, amolyan függelék formájában elidőzni *Az értelmezés szükségessége* írásai mellett. Tanulmányköteteket, főként eltérő érdeklődésű szerzők tolla alól kikerült írásokat nem olvasunk folyamatosan, sokkal inkább csapongva, lapozgatva, vagyis az olvasói érdeklődésre támaszkodva. Ennek az olvasói szokásnak ellenében most írásról írásra haladunk, aminek indokltsága a kötet szerkesztésének elvében található. A kötet szinte minden írása említi a *Sorstalanságot*, de az első négy írás, Kaposi Dávidé, Kalocsai Kataliné, Kovács Béla Lóránté és Proksza Ágnesé közvetlenül Kertész Imre remekművével foglalkozik, a következő kettő, Schein Gábor esszéje és Vári György tanulmánya Kertész életművének egészére érvényes szempontokat fogalmaz meg, majd két írás következik, Vaderna Gábor és Teslár Ákos munkája, *A kudarcról*, azután Molnár Sára ír a *Jegyzőkönyvről* és végül Margócsy István Ottlikot és Kertészt összehasonlító, főként a *Jegyzőkönyvre* és *Az angol lobogóra* hivatkozó tanulmánya „a megfogalmazás kalandjáról”. A kötet logikus elrendezése készíti az olvasót, szokásaitól eltérően ezúttal a folyamatosságra, mintha regényt, vagy monográfiát olvasna fejezetről fejezetre.

Kaposi Dávid *Narratívátalanság* című alapos és részletekbe menően is pontos dolgozata a „kulturális sémák”, illetve a „holokauszt-narratívák” és a *Sorstalanság* összevetése, melynek egyik zárómondata – „A holokausztot elbeszélő emlékezőnek ugyanis kulturális keretek özőnével, s így magával a közösséggel, ezen keresztül pedig önmagával kell megküzdenie” (50-51. old.) – a tanulmány szerzőjének nehézségéről (is) szól, arról, hogy a *Sorstalanság* nem emlékirat, nem emlékezés, hanem regény, miből következően a tanulmány szerzőjének nem (csak) a „holokauszt-emlékezések” kulturális keretével, hanem a regény kulturális és poétikai keretével is meg kell küzdenie, azzal a nem elhanyagolható körülménnyel, hogy a *Sorstalanság* „igazsága” nem dokumentaritásából következik, hanem éppen abból az „igazságát” relativizáló tényből, hogy regény. Az „aktualitás türannosza” az emlékezések műfaji kereteiben láttathatja a *Sorstalanságot*, holott helye a fikciók műfajai között van, minthogy eredetileg is fikciónak (regénynek) készült és nem memoárnak. Kaposi Dávid tanulmánya az önmagával való szembesülés jegyeit is tartalmazza, hiszen az emlékezés „kulturális sémáit” valamint az „Auschwitz-interpretációkat” elemezve állandóan „poétikai sémákba” ütközik, amelyek részben meg is gátolják a nem irodalmi narratívák értelmezésében. A „narratív pszichológia” nem várhat értelmezhető tárgyat,

illusztrációs anyagot a fikciós narratíváktól. Ezért tekintheti Kaposi a „narratíva és antinarratíva ‘játékát’” (45. old.) a *Sorstalanság* meghatározójának. Kaposi Dávid tartalmas küzdelmét a fikciós poétikai sémával Kalocsai Katalin *Még létre sem jött, mikor már elveszett* című dolgozata elkerüli, mert a *Sorstalanságot* regénynek veszi ugyan, de benne a főszereplő Köves Gyuri „identitásának alakulását” vizsgálja „egy szélsőségesen fenyegetett helyzetben”. Köves Gyuri identitásaváltásának és -válságának pontos leírását Kalocsai Katalin, Örkényt idézve, a stílus kérdése felé mozdítja ki, a groteszk látás és az ironikus beszédmód felé. Megfigyeléseit Kertész Imre egyik nyilatkozatával támasztja alá: „az irónia korunk realizmusa”. Kovács Béla Lóránt szintén Kertész Imre remekművét értelmezi. Dolgozatának címe: *Az időbeliség tapasztalatának módosulásai Kertész Imre Sorstalanság című regényében*. A szerző szerint az idő tapasztalatának változása a regényben „véelhetően sokkal alapvetőbb, mint az, ami a szereplő térbeli meghatározottságait illeti”, (72. old.) amiből logikusan következik, hogy Auschwitz és a táborok világa „nem lezártult múlt, hanem élő jelen”, (74. old.) ami viszont Kertész Imre *A Holocaust mint kultúra* című írásának gondolatmenetével függ össze. Proksza Ágnes *Döntés és ítélet* című *Sorstalanság*-elemzése, arra mutat példát, hogy a regény olvasatról olvasatra változó „kulcsjelenetei” miként határozzák meg a narráció értelmezhetőségét, főként azt, hogy a „mindmáig jelen idejű” holokausztról „logikai képtelenség róla utólag” „az éppen általa érvénytelenített humanista vagy racionalista tradíció - megmaradt - eszköztárának segítségével ítélni.” (86. old.) Ezért tekintheti a szerző a „döntés és ítélet” kettősségét a *Sorstalanság* kulcsproblémájának. S így lesz – Proksza Ágnes szerint is – az idő tapasztalata, ahogyan Kovács Béla írja, „szóval alapvetőbb” kérdése a regénynek, annyira alapvető, hogy „kulcsjelenetei” is hozzá viszonyítva értelmezhetők.

Az értelmezés szükségessége legtöbb tanulmánya a *Sorstalanságra* figyel, mert a regény felépítésében, anyagának elrendezésében, nyelvi alapítottságában, az elbeszélés és az elbeszélt idő lezáratlan elválasztottságában, a beszéd és elbeszélhetőség válságában nem a múltat, hanem a mindenkori jelent meghatározó létfilozófiát és „kultúrát” véli felismerni. Ennek változatlan jelenvalóságát és lényegéhez tartozó végső feldolgozhatatlanságát tehetik, tehették a tanulmányok szerzői az értelmezés mint önértelmezés „kulcsproblémájává”. A *Sorstalanság* itt említett értelmezései a regényt látatják, és ezzel együtt minden interpretáció kiiktathatatlan „befejezetlenségét” is. A *Sorstalanság* értékét bizonyítja értelmezéseinek befejezetlensége, illetve a regénybe (és a regényre) írt „folytonos újraértés lehetősége”, ami „a *záchor* (Emlékezz!) bibliai, ószövetségi eredetű etikai parancsát segíti elő”. (Vári György, 133. old.) De ugyanezen befejezetlenség és a „folytonos újraértés” meg nem szüntethető lehetősége szól az értelmezés (a megértés) nélkülözhetetlenségéről is.

Schein Gábor *Összekötni az összeköthetelent* című szép esszéje előzi meg a kötetben Vári György már idézett *Cselekményesítés, történelmi tapasztalat és a fenséges művészete* című tanulmányát. Azért (is) lehet a két írást együtt említeni, mert Schein Gábor hivatkozik Vári munkájára a *Sorstalanság* retorikai elrendezéséről szólva. Metaforikusan „a pokol és az idill közti billegés retorikai alakzatait” az ironia kettős meghatározottságában mutatja meg, majd megállapítja, hogy „e nyelv minduntalan leleplezi saját retorikus torzításait, esztétikai konstrukcióját, uralhatatlan mozgása semmilyen jelentésben nem rögzíthető.” (116. old.) A minduntalan leleplezett, a pokol és az idill közt billegő nyelv jelentésének rögzíthetetlensége indokolja, „természetesen” – e szó adja, Schein Gábor szerint, a „Sorstalanság nyelvének mintegy esszenciáját” (117. old.) – Schein Gábor esszéjének „billegtetését” (is) a metaforikusság és a fogalmiság között. A tűzről, a tűz árnyékáról, a tűz eltakaríthatatlan maradványáról, a hamuról, a krematóriumok kéményéből felszálló „fojtogató, keserű szagról” szól miközben az emlékezés kultúrájáról, Kertész műveinek műfaji besorolhatóságáról, arról, hogy az egyik oldalon az „egyértelműen regényként meghatározható *Sorstalanság*”, a másikon az „esszéként definiálható előadások” (117-118. old.) állnak és közöttük helyezhető el a naplóként jegyzett *Gályanapló* és a *Valaki más*, de a *Kaddis* is. Schein egyrészt azért tartja fontosnak a műfajiság kérdését, mert szerinte az olvasói döntés e művek műfajiságát illetően „lényegesen befolyásolja az értelmezést” (117. old.), másrészt azért, mert „az Auschwitzról szóló szellemtelenítő beszéd rögzíthetetlenségét leginkább (Kertész) műveinek az esszé felé való eltolódása veszélyezteti”. (117. old.) Azért idéztem Schein Gábor írásának éppen ezt a félmondatát, mert ebből is jól látható, hogy az interpretációkban amúgy igencsak kárhozott metaforikus (esszeisztikus) beszéd nem zárja ki az értékelést, még akkor sem, ha jól tudjuk, az értelmezés nem jár feltétlenül együtt az értékeléssel, bár – „természetesen” – le sem választható róla. Vári György tanulmánya a „narrativista történetelmélet”, Hayden White „narrativizmusának” bírálata nyomán közelíti meg a *Sorstalanság* és a történelem összefüggéseit, vagyis a holokauszt, mint értelmezését önmagában hordozó „egyetlen történelmi esemény” (121. old.) „cselekményesítésének” (szép)irodalmi lehetőségét. Kertész nevezetes *Hosszú, sötét árnyék* című írását értelmezve állítja Vári, hogy „a holokauszt narrativizációjára egyetlen trópus sem alkalmas, ezért nem lehet nyelve.” (125. old.) Majd „a *Sorstalanság*ot a fenséges kategóriájába transzformáló poétika” két „a regény implicit önolvasásában” tematizált eljárását, a „metanarratív és metafiguratív” eljárást mutatja be. (128-129. old.) Vári György írásának megkülönböztető jegye, hogy kritikával fordul a Kertész-művek, elsősorban a *Sorstalanság* recepciója felé. Ebben arra is bizonyítékot lehet találni, hogy a recepció idézése mellett bíráló ér-

telmezése miként mozdíthatja ki állandónak vélt helyéből a kanonizálódott ítéleteket és magyarázatokat.

Vaderna Gábor *A lehetséges egyetlen regény* és Teslár Ákos *Élni és (újra)élni* című dolgozatában egyaránt *A kudarcot* interpretálják. Vaderna Szirák Pétert idézve állapítja meg, hogy az élet és az irodalom szálai *A kudarcban* szétbogozhatatlanok, ezért szerinte „az olvasó nem tudja eldönteni”, hogy a regénybe épült történetek – Köves története, az öreg története és Kertész Imre története –, „mely pontokon gabalyodnak össze, és hol szakadnak ismét szét.” (137. old.) Ugyanakkor fontos megfigyeléseket közöl Camus Sziszipusz-interpretációja és Köves – Kertész „regénybeli regényének” hőse és narrátora – abszurd világlátása intertextusáról. Majd megállapítja, hogy „Kertész regénye az elbeszéltség folytonos hangsúlyozása révén az elbeszélhetőség lehetőségeit mindvégig szem előtt tartó eljárások segítségével építkezik.” (148. old.) Teslár Ákos *A kudarc* 1988-as első kiadásának fűlszövegét értelmezve fejti ki, hogy a regény és az élet „felcserélése” „miért és hogyan *nem* működik.” (152. old.) *A kudarc* központi témájának a *Sors-talanság* megítélését tartja és ezáltal a két regény közötti fontos eltérésekre figyelhet fel, miközben nem törli el a két regény közös szemléleti, elsősorban erkölcsi indíttatását. A fogolylét poétikája címen Molnár Sára Kertész Imre *Jegyzőkönyv* című elbeszélését és Esterházy Péternek a *Jegyzőkönyv*-höz tartozó, mert azt továbbbíró *Élet és irodalom* című elbeszélését elemzi körülmekintően és alaposan filozófiai és világirodalmi összefüggéseket megkapcsolatokat is feltárva. Kertész Imrének már korábban számontartott Kafka- és Camus-kapcsoltait Csehovra való utalással egészíti ki Molnár Sára, fenntartásait is jelezve, hiszen a *Jegyzőkönyv* dőlőbetűs idézetének – „*Lelkemre és becsületemre mondom, Kátya, nem tudom*” – forrására utal ugyan Kertész a *Hamburgi esszé*ben, de a mondat a jelölt helyen Csehovnál nem található... Ami nem lehet feltétlenül ok arra, hogy lemondjunk a Csehovkapcsolatról, hiszen egy teljesebb idézetpoétika értelmezhetővé tehetné Kertész idézésmódját.

Margócsy István Ottlik Géza elbeszéléscímére – *Minden megvan* – írja rá a maga dolgozatának címét: „Minden nincs meg”. (Az idézőjel Margócsy Istváné.) Ennyiből is jól látszik, dolgozata Ottlik-Kertész párhuzamot fogalmaz meg egy aligha vitatható teoretikus nézőpontból. Margócsy állítása szerint mintha „Kertész a ‘minden nincs meg’ alapállásából írná, Ottlikkal szemben szinte vitairatként is ható írásait.” (206. old.) Ebből következően az Ottlik-Kertész kapcsolatban „az irodalom nagy tréfáját” ismeri fel, nevezetesen azt, hogy „két nagyon különböző világlátás, mikor megfogalmazza magát, mikor művé írja magát, nagyon sokban nagyon közel kerül egymáshoz. S e közeledésnek oka alighanem éppen az, hogy mindkét író elsősorban ‘világnézeti’ íróként tartható számon: ők nem történeteket akarnak írni

(hisz az amúgyis lehetetlen lenne!), hanem megjeleníteni, egy írásműben, mintegy totális modellként, a világ teljességét.” (209. old.) Margócsyval „egyetértésben vitatkozva” azt gondolom a *Minden megvan* és a *Jegyzőkönyv* „szituációja” valóban szinte azonos - országhatár, vámosok, rendőrök, kihallgatás, jegyzőkönyv - mégis alapvető különbség van a két elbeszélés között. A *Minden megvan* „szituációja” a nyelv, az anyanyelv újrafelfedezése, visszavétele egy sértő és bántó, majdnem gyilkos szituációban, míg a *Jegyzőkönyv* éppen a nyelvtől, a hivatal nyelvétől elszenvedett csapást tematizálja úgy is mint a nyelvből való száműzetés „teljességét”. A *Minden megvan* a visszavett nyelvről, a *Jegyzőkönyv* „a száműzött nyelvről” szól... Ennek ellenére valóban vállalni lehet a „minden nincs meg” paradoxonát. Az intertextus útjai kifürkészhetetlenek, bár – ha nem is nagyon messzire – követhetők is.

Kertész Imrétől, azaz *A kudarc*-ból tudjuk - Radnóti Sándor utószava is felidézi –, hogy „az író” – nem írok most ide nevet, mert az élet és a regény nem cserélhető fel és nem is helyettesíthető be, úgyis tudjuk kiről van szó – „egy hivatal L-alakú folyosóján megtudta, hogy regényt kell írnia”, s innen kezdődően csak a regényírás, az egyetlen regény gondolata foglalkoztatja, a „sorstalanság” gondolata. Radnóti Sándor tette fe, Kertész Imre után, másokkal együtt, azt a kérdést, hogy „elbeszélhető-e a sorstalanság? Van-e története, vagy csak történettelensége van?...” (213. old.), melyre az író válasza a válaszadás irodalmi műfajainak – regények, elbeszélések, naplók, esszék, előadások – folytonos újraértelmezésére készlet. Ennek a készletnek fontos dokumentuma *Az értelmezés szükségessége*. Ezért oly pontos a kötetnek a *Jegyzőkönyvből* vett mottója: „...értelmezésre, éreztem, mindenképpen szükségem lenne.”

Az áprilisban tartott Kertész-konferencia „természetesen” polemikus válasz a mottóra, és – a kötet tanúsága szerint – „Kertész írói és gondolkodói radikalizmusával” foglalkozott. Próbára téve az interpretáció meg az irodalomkritikai gondolkodás szótárát és az írónak az irodalmi hagyományban való különállását kanonizálta. Közben azt is bizonyította, hogy minden ellenkező híreszteléssel szemben van értelme az irodalmi konferenciázásnak, mert – ahogyan Jacques Derrida írta a névről szóló esszéiben – „A konferencia egy hely, ahol azért találkozunk (egy rendez-vous, egy szünetgőga, ahová azért megyünk, hogy összegyűljünk), hogy odaforduljunk egymáshoz.”

BÁNYAI János

