

A láger utáni honvágy és az írás örök szelleme – Kertész Imre: Vázlatok 1958–1963

Lapunk ezen tanulmánnyal emlékezik meg Kertész Imre Nobel-díjas magyar író születésének 95. évfordulójáról

A Kertész Imre Intézet kiadásában *Vázlatok, feljegyzések, tématervek 1958-1963* címen az irodalmi Nobel-díjas magyar író hagyatékának fontos része látott napvilágot 2023-ban. Az esemény ezidáig nem váltott ki különösebb kritikai visszhangot, pedig aligha szükséges különösebben hangsúlyozni, hogy milyen lényeges fejlemény ez a Kertész-filológia történetében. Jelentős állomás abból a szempontból, hogy a szerzői jogok egyedüli birtokosaként a 2020-ban felállt Intézet most először rendezett kötetbe olyan anyagokat, amelyek korábban még nem jelentek meg magyarul, emellett könyv és folyóirat-közlés formájában sem voltak elérhetőek. A könyv kiadástörténetéhez hozzátartozik, hogy a Rowohlt Verlagnál 2022 márciusában már németül megjelent a *Vázlatokban* olvasható napló teljes anyaga és a funkcionális ember portréjáról szóló fejtegetés, kiegészítve 1962 októberéből és novemberéből származó, a *Sorstalanságot* értelmező három szöveghellyel.¹ A magyar kötet, amint az Soltész Márton utószavából kiderül, a berlini Kertész Archivumban őrzött, *Vázlatok* felíratú kéziratgyűjtő 62 lapos anyagát adja közre, amelyben az 1958-tól 1963-ig vezetett napló mellett az író töredékes tématervei lelhetők fel.² Az olvasóközönség ennek köszönhetően most először pillanthat be Kertész életének azon periódusába, amikor megtette a kezdő lépéseket az íróvá válás útján. A korábban publikált kötetek közül a Kertész által, szintén feljegyzésekből összeállított *Gályanapló* (1992) a *Sorstalanság* megírására utaló, 1961-re datált sorokkal kezdődik, a *Vázlatokból* most a megelőző három esztendő anyaga vált hozzáférhetővé. A közreadott szövegegyüttes tehát azért is különösen értékes, mert az írói pályakezdés azon időszakából származik, amelyről elérhető források híján a Kertész művei iránt érdeklődő olvasóknak ezidáig semmilyen tudása, ismerete nem lehetett.

Ha a biográfia összefüggésében próbáljuk meg elhelyezni a kötetet, akkor előzményként mindenképpen meg kell említeni, hogy az első fordulat Kertész életében 1955 tavaszán következett be. Az esemény jelentőségét jelzi, hogy az író maga „egzisztenciális föleszmélésének” pillanataként nevezte meg. Eredetileg a vonatkésések okairól kellett volna cikket írnia, amikor e feladat ügyében látogatást tett a Keleti pályaudvar közelében. Kertész egy vasúti irodaépület L alakú folyosóján lett részese annak a megvilágosodásszerű eksztatikus tapasztalatnak, amikor félelmében a falhoz lapulva a szomszédos folyosón haladó személy lépteit menetelő tömegek visszhangzó vonulásaként vélte meghallani. A *kudarc* című regényében elbeszélte olyan erős hatással volt rá, hogy nem sokkal ezt követően belső emigrációba vonult, s hozzákezdett művészi tevékenységéhez, időrendileg ennek a munkának az első dokumentumait tartalmazza a *Vázlatok* kötet.³

(Az *Én, a hóhér*) Az újdonsült író első vállalkozását az *Én, a hóhér* című regény jelentette.⁴ A munkához a katonai ügyészség börtönében a karhatalmi őrség tagjaként 1952–53-ban szerzett élményei szolgálták önéletrajzi háttérként. A mű különösen fontos volt Kertész számára, legalábbis ezt támasztja alá, hogy a *Mentés máskéntben* arról

olvashatunk, az írói hivatásválasztásban valójában nem Auschwitz és az áldozati létforma megtapasztalása, hanem a tettes börtönőr szerepe játszott döntő szerepet.⁵ Az *Én, a hóhér* főhőse a klasszika-filológus Lipsius, a Harmadik Birodalom tömeggyilkosa, aki a háború utáni perek idején a börtönben emlékezik vissza a parancsa nyomán végrehajtott harmincezer ember lemészárlására. Mindenesetre ma is különös és ellentmondásos elképzelésnek tűnik, hogy a Rákosi-diktatúra börtönőreként szerzett tapasztalatait, amelyek közé emberéletek kioltása bizonyosan nem tartozott, Kertész egy náci tömeggyilkos figurájában tervezte feldolgozni. A történelmi különbségeket elfedő, a totalitárius hatalom tipikus képviselőjének az ábrázolása befejezetlenül maradt, s egész életében kísértette szerzőjét, ezt igazolják többek közt a *Vázlatok* feltűnően gyakori szöveghelei. Az öntelmező műveletek hol öniróniának nevezik a művet, hol az élet „központi értelmének” (39. o.), annyi bizonyos, hogy az alkotói pálya indulását maradéktalanul kitöltötte a könyvvel vívott küzdelem. Ezt az 1955 és 1959 közti időszakot Kertész a „zsenialitás korszakaként” értékelte, amikor hiába rugaszkodott neki kitartóan és macacsul újra és újra, a téma olyannyira kifogott rajta, hogy később sem sikerült formába öntenie. A fiaszó beismerése 1959 tavaszán már nem volt tovább elodázható, ekkorra mindössze egy fejezet készült el, amivel még szerzője sem volt elégedett. S ekkor következett be az életút második fordulata, ennek lefolyásáról igazán a *Vázlatok* alapján kaphatunk képet.

(*A vígjátékírás örömei és frusztrációi*) A *Vázlatok* olvasója számára a könyv elején, az 1958 novemberével induló dátumozott bejegyzésekből felettébb borús kép rajzolódik ki. A művészi keserűség forrásaként felfogott lassúság, a nyomorúságként leírt élet, a halál sürgető követelése és a sors által kikényszerített írói élmény mind közvetve vagy közvetlenül kilátástalanságot, személyes krízist sugallnak. A pesszimista önábrázolás folyamatában 1959 márciusában minden előzmény nélkül következik be hirtelen pozitív változás. Amint megtudhatjuk, Kertész az önvizsgálat penitenciáját róta magára, mert „élete legkülönlegesebb és legkövetkezetlenebb kalandjába bonyolódott”, amikor februárban három röpke nap alatt „gyorsan és üzletiesen” megírta élete első vígjátékát, a *Csacsifogatot*. Az „eseitelenség szabadságával”, „felhőtlenül” végzett gyors munka „szenzációs meglepetésül” szolgált számára, nemcsak elvarázsolta és lebilincselte fantáziáját, hanem váratlan örömmel ajándékozta meg a regénnyel való sínylődés hosszú hónapjai után: „E nyomasztó súlytól, a terméketlenség szerencsétlen konstellációjától szinte egy csapásra szabadított meg ez az együgyű és ártatlan – és ártalmatlan – munkácska (...)” (14. o.) Az első teljes, a maga elkészült mivoltában minden korábbi próbálkozás felett diadalmaskodó darab a maga könnyedségével a feloldozást jelentette a nagy mű iránti görcsös erőfeszítés kötelezettsége alól. De miért is fontos ez az önvallomás, miben áll a jelentősége számunkra – adódik a kérdés. Nos, elsősorban annak bizonyítása okán, hogy a mind ez idáig csak mellékfoglalkozásként és kényszerű pénzkeresetként számon tartott vígjátékírás sokkal nagyobb jelentőséggel bírt Kertész íróvá válásának folyamatában, mint az korábban feltételezhető volt. A *Csacsifogat* ugyanis visszavonhatatlanul az első sikert jelentette, ami elhozta az elzárkózás sötétjébe a külvilágból származó elismerés első fénysugarait, s ez új megvilágításba helyezte az *Én, a hóhért* és a vele folytatott küzdelmes éveket. A *Vázlatok* 1958–59 telén keletkezett feljegyzései összességében abba a döntő átalakulásba engednek bepillantást, hogy a kizárólag regényfikcióra összpontosító meddő szépírói törekvés mellett minden előzmény nélkül miként kap teret a naplóírói, valamint a vígjátékírói kifejezőmód. Az írói repertoár hirtelen kibővülése rövid időn belül ment végbe, ami jelzi, hogy milyen alapvető változások zajlottak le ekkor az alkotói munka tekintetében.

Amikor egy évvel később, 1960 februárjában Kertész hasonló helyzetben a *Bekopog a szerelem* szövegkönyvén dolgozik, már nyoma sincs az önfeledt sikerélménynek, s minden a visszajára fordulni látszik. Az első alkalom euforikus hangulata helyébe a fenygető idegösszeomlás és a feladatra való alkalmatlanság érzete lépett. Amíg az elkészült szöveg átdolgozását barátjára, Kállai Istvánra testálja, ő maga a munka végeztével nehéz szívvel arra az elhatározásra jut, hogy időlegesen feladja az *Én, a hóhérra* irányuló rögeszmés fáradozásait. A döntés mögött nyilvánvalóan a vígjátékírói kalandok álltak, a *Vázlatok* tanúsága szerint ezek a remélt célokkal ellentétes következményeket váltottak ki, nem hogy katalizátorai nem lettek, hanem teljesen megakasztották a regényírói lendületet. Kertészre gyakorolt hatásuk jelentősége mindenekelőtt az elidegenedés mint alkotói tapasztalat kiváltásában ragadható meg, amelyek, ahogy azt maga az író konstatálta, „ahelyett, hogy felszabadítottak volna, ellenkezőleg, kissé elidegenítettek tőle” (39. o.). Az *Én, a hóhér* megírásának kudarcára tehát a szerelmi témájú vígjátékok tettek végérvényesen pontot.

(*Siker és kudarc együttállása*) Az idegen másság mindig feltételezi az ismerős saját megjelenését, az alkotói krízis, miközben elnyelte az *Én, a hóhérra*, új döntéshelyzetet teremtett. Kertész 1960 márciusában tudósít arról, hogy meghozta, mint évtizedekkel később kiderült, élete legnagyobb hatású és legjobb döntését: felhagyott a tömeggyilkos Lipsius vallomásával, hogy helyette megírja „a saját mitológiámat, a deportáltatásom történetét” (38. o.). Az új témaválasztás a *Sorstalanság* fogantatásának pillanatát jelöli, a „saját mitológia” megtalálását, amelynek világrahozatala tizenhárom évet vesz majd igénybe, s 1973 májusában zárul le. A maga torzó voltában az *Én, a hóhér* az írói kudarc tanúságának a hordozója, amely az írói fejlődés szerves részét képezte, ahogy Kertész fogalmazott: „sorsom egyik felétől, megismeréseim első összegzésétől csak ennek a munkának a befejezésével szabadulhatok” (39. o.). A regényből elkészült töredék később a címében is sokatmondó *A kudarc* (1988) kompozíciójába épült be. Kertész sorsának másik fele ekkor, 1960 márciusában emelkedett ki a felejtés mélyéből, hogy évek múltával művé formálódva, *Sorstalanság* címen a magyar irodalomban példátlan írói sikert reprezentáló regényként érje utol a világhír. A sorstalan tömeglétből az alkotó munka révén visszanyert saját sors az érem két oldalaként integrálta magába a kudarc és siker tapasztalatát. Mindebből jól látható, hogy indulásakor Kertésznél miként épült be kudarc és siker dialektikája az írói egzisztencia belső szerkezetébe.

A *Vázlatok* kapcsán arról is meggyőződhetünk, hogy a deportálás tárgyválasztásának a zenés vígjátékok mellett a *Bűn és bűnhődés* elmélyült elemzése képezte a közvetlen előzményét. Kertész egyik nagy olvasmányélménye volt 1959 márciusában az előző évben a Szépirodalminál új fordításban kiadott háromkötetes nagyregény. Az író összevetésében az *Én, a hóhér* hőse Raszkolnyikov inverz megfelelője, utóbi története Dosztojevszkijnél a megtérő „eleven léleknek” a vallás szelleme által az élethez való visszatalálását szemlélteti. Miközben nem rejtette véka alá fenntartásait a *Bűn és bűnhődés* egyes fejezeteivel kapcsolatosan, a cselekmény befejezése könnyes katarzist váltott ki Kertészben. A két regény közös problémáját abban látta, hogy az igazságszolgáltatás előtt a tettük miatt bűnhődő gyilkos főszereplők útja az önmegismerésben kulminál: Raszkolnyikov „az időhöz kötöttség szórakozott és mechanikus örlődésébe meg akarta pillantani végre önmagát, magára kellett ismernie borzalmas módon, hogy megtalálja a dolgok értelmét”. (32. o.) A bűnében feleszmélő Lipsius és Raszkolnyikov, a két Täter ('tettes') hőstípus közti hasonlóság felfedezése határvaló jelentett Kertész írói fejlődésében, miután ezzel végleg lezárta a tettes-regény

megírására irányuló törekvéseit. Ezt követően olyan új regénytípust kellett kitalálnia, amelynek főszereplője nem bűnelkövető, ezáltal nem a bűn, illetve a bűnös személye áll a történet középpontjában.

A munkanaplóból nagy vonalakban nyomon követhető, hogy szerzője milyen műnek képzelte el új „*táborregényét*”. Nem kevesebbet remélt tőle, mint a „*sors humanizálását*”, azt, hogy utólag értelmet ad a kamaszfiúként koncentrációs táborban eltöltött hónapoknak. Annak ellenére sem szándékozott azonban követni a lágerregények konvencióit, hogy a saját önéletrajzi emlékezetét vette kiindulópontul. Az először a *Vakáció a táborban* címmel megírni tervezett epikai munkának az egzisztencialista regények szolgáltak mintaképként, de az előzetes tervek szerint azok férfias filozófiai spekulációit a személyes élmény hitellességéből táplálkozó lírának kellett volna helyettesítenie. Kertész nyilvánvalóan nem elégedett meg egy dokumentumértékű beszámolóval, s a KZ-könyvek színvonalát úgy akarta meghaladni, hogy az olvasói tapasztalatnak a haláltábor „*vonzó és életveszélyes varázsa*” (41. o.) is része legyen. A naplószöveg konkrétan említi Thomas Mann *Varázshegyt* mint epikai modellt, hozzá hasonlóan kellett volna „*egy füledt, rémülettel és betegséggel és halállal terhes atmoszféra ezoterikus varázsát*” (40. o.) megteremteni a regényben. Bár nem igényel hosszas indoklást, hogy elfogadjuk, Kertész valóban eredeti koncepcióval rukkolt elő, amikor a holokauszt ábrázolását a koncentrációs tábor ezoterikus varázsának esztétikai elvére és saját líraként felfogott élményeire kívánta alapozni, a *Sorstalanság* poétikája végül mégsem ennek az írói vízióknak a jegyében készült el.

(*A muzulmán*) A *Vázlatok* nem hagy kétséget afelől, hogy a *Sorstalanság* megírásában a muzulmán-élmény feldolgozásának alapvető szerepe volt. A tervezett regény 1960 decemberében már a *Muzulmán* munkacímet viselte, s a kézirat lezárásáig ezen az író nem is változtatott; régóta köztudott, hogy a Szépirodalmi Kiadó szerkesztőjének, Gondos Ernőnek a javaslatára lett végül a mű címe a *Sorstalanság*. A *Muselman* név, amint az többnyire ismert, a lágerekben mindenki által kiközösített, halál küszöbére jutott foglyokra vonatkozott. A muzulmánt mint egy szélsőséges, a végstádiumra jellemző emberi létállapot alanyát a koncentrációs táborok teremtették meg. Az auschwitzzi szemtanú Jean Améry úgy emlékezett meg róla, mint aki a többi rabtól eltérően feladta a küzdelmet, „*nemcsak szellemét veszítette el, de a szó szoros értelmében el is embertelenedett*”.⁶ A modern biopolitika paradigmatis helyeként a rendkívüli állapotot már normaként működtető láger abban volt új, hogy a holokauszt kreatúrájának a „*puszta életre*” (zoé) redukálta a létmódját: „*A tábor, amennyiben lakóit megfosztották jogi státuszuktól és teljes egészében puszta létté redukálták őket, egyúttal a legabszolútabb biopolitikai tér, amely valaha megvalósult, ahol a hatalommal szemben minden közvetítés nélkül, csak a puszta élet áll.*”⁷ A lágertársadalom törvényei szerint a muzulmán nem tartozott a betegek közé, mivel egészséges fogolyként tartották számon, nem vehette igénybe az egészségügyi szolgáltatásokat: ő volt a legutolsó „*biopolitikai szubsztancia*”, amelyet a gázkamra előtt még biológiai cezúrával elő lehetett állítani.⁸ Kertész 1960. március 19-ére datált feljegyzése nem mindenben követi a muzulmánleírások konvencióit, így például rendhagyó módon nem csupán az élőhalott fogoly végletes testi leromlottságáról beszél, hanem egy transzcendentális „*csodálatos belső élmény*” birtokosaként is feltünteti. Aki mégis elsősorban az emlékezet miatt különleges figura, különösen, mert a *Vázlatok* lapjain az író saját KZ-élménye alapján beszél arról, milyen volt muzulmánként lenni a lágerben.

A vággyal átítatott holokausztemlékezet mindenekelőtt „*beteges gyönyörűség*” (46. o.) forrása. Az elfeledett múlt képeinek felidézése során Kertész rémülten tapasztalta saját magán, hogy milyen patológikus élvezettel képes elmerülni ezekben a „*fizikai fájdalomtól*

szublimált, tisztán a lelki benyomásokra vonatkozó emlékfoslányokban” (46. o.). Az időbeli alásüllyedés a múltba azért veszelés művelet, mert hasonlít a táborban átélt tapasztalathoz, ahogy az apatikus *Muselmann* – engedve az önfeladás édes mámorának – elveszti az egyéniségét. Amikor a csontsovány rab teljesen elszakadt a külvilágtól, önmagába visszahúzódvá a szeme egyedül befelé lát, értelmének kikapcsolása után agyában ekkor már csak összefüggéstelen „*emlékfoslányok nyüzsgönek*”. Az egzisztenciájától, azaz saját emberi mivoltától megfosztott muzulmán úgy jut el a halál határáig, hogy az egyéniségét megsemmisítő önfeladás „*beteges gyönyörében*” egészen Isten közeléig jut. A *Vázlatok* muzulmán-leírásának filológiai érdekessége, hogy Kertész később majdnem szó szerint megismételte a *Lét és írás* 1965. március 19-i szöveghelyén. Az egyetlen markáns különbség, hogy az öt évvel későbbi gondolatmenet zárásában a muzulmán a buddhista nirvána-tapasztalat alanya-ként jelenik meg: „*Ember soha nem lehet közel annyira önmagához és Istenhez – talán helyesebb lenne inkább Buddhát mondani. A 'kialvás', a nirvána itt úgyszólván a maga laboratóriumi tisztaságában tanulmányozható.*”⁹ A muzulmán Kertész számára kétrécű jelenség, egyszerre az emlékeibe öntudatlanul elmerülő lelki határhelyzet alanya, másrészt a kioltódás transzcendens tapasztalatának hordozója. Az író rajta keresztül éli újra a teljes önelvesztés regresszív vágyát, a sorstalan létforma halállal terhes ezoterikus varázsát, amelyben az emlékezet jelene és múltja egybeolvad és személytelen abszolút idővé alakul át. A muzulmán nemcsak a vágyat és emlékezetet egyesíti magában, de abszolút léttel bír: a minden külsőtől leválasztott immanencia figurája. Az egzisztenciafilozófia fogalmával szölvá, az Önmagaság (*Selbstheit*) megtestesítője, hozzá mint halálhoz mért léthez képest különböztethető meg egymástól az ember autentikus és inautentikus létmódja. A lét abszolút bensősége ugyanakkor feltételezi a visszatérést a külső világba, ami a túlélés kezdőpillanata is egyben.

A legszélőségesebb halálközeli ontológiai tapasztalatnak a *Vázlatokban* nem a muzulmán az alanya, az ezoterikus varázsnak alávetett vegetáló fogolyban a „*meleg emlékezet*” még tartja a lelket. (49. o.) A „*teljes elidegenülés mindentől*” a legvégső stációban megy végbe, ekkor a „*belső sivárság*” és a „*néma fekvés*” mellett az ember lassan elkezd neheztelni a sorsra amiatt, hogy nem halt meg. Az áldozati létet beteljesítő boldog halál helyett így jön létre a holokausz sajátos, a túlélés nyomasztó súlyával terhelt egzisztenciális idegenségtapasztalata. A muzulmán létforma túlélése nem élhető meg pozitív módon, miután az életben maradó képtelen úgy visszaemlékezni múltbeli, minden emberi méltóságától megfosztott helyzetére, hogy ne öntse el a szégyen egykori önmaga miatt.

(*Honvágy a halálba: az ontológiai jelenlét*) Kertész a következő szófordulattal adta vissza a *Sorstalanság* alapélményét, amelyből a mű megszületett: honvágy a halálba. A regényírás kezdőpontja a koncentrációs táborba való visszatérés vágya, Buchenwaldba, ami az egyszerű igazság alfája és omegája. A túlélőt a honvágya szóllítja vissza a lágerbe, az egyetlen olyan helyre, ahol a halál az otthona lehet. A német romantikában a honvágy még filozófiai jelentéssel bírt, ez készítette arra az egyént, hogy képes legyen bárhol a világon otthonra találni, amint azt Novalisnál olvashatjuk: „*A filozófia tulajdonképpen honvágy – ösztönzés arra, hogy mindenütt otthon legyünk.*”¹⁰ Kertész esetében ezt a formulát úgy fogalmazhatjuk újra, hogy nála az írás tulajdonképpen honvágy a halálba – ösztönzés arra, hogy a lágerben élőhalott muzulmánok legyünk.

A halál utáni honvágnak a lágerbeli szubsztanciális igazság a tárgya: „*S a honvágy, mely ezt az írást sugallta, a változó világok igazságából való menekülés a Buchenwaldban felismert állandó igazság mozdulatlan világosságába.*” (95. o.) A regénytemaként és regényformaként definiált halálvágy az „*átélt igazságból*” fakad, abból a sötét szabadságból,

„amit csak a halál adhat”. (78. o.) Mivel a megélt igazság önmagában életellenes, ezért jelenthette Kertész számára a *Sorstalanság* megírására ösztönző belső készletét a halál után érzett honvágy. A szerzői koncepció szerint az élet és a halál dialektikáját a cselekményben egy átlagos lélek története szemléltette volna, ahhoz hasonlóan, ahogy az Hans Castorppal történik a *Váráshegyben*. Kertész azonban világosan el is határolta regényét Thomas Mann művétől, mégpedig a „*halál benső átélése*” (80. o.) alapján: a *Zauberberg* világában az élet a tudat megvilágításában jelenik meg a szellem számára, nem pedig a saját testben megtapasztalt halálon keresztül. Bár mindkét perspektíva már az élet problémáját tudatosítja az emberi megismerés számára, annyiban mégis különböznek, hogy amíg Thomas Mann számára a szellem kritikai instanciaként mondott ítéletet az élet felett, addig Kertésznel a szellem trónfosztásával az élet önmagában fejezi ki saját kérdéses mivoltát.

A honvágy témája a *Sorstalanság* nagyszerűen megírt zárójelenetének is része, ami azt jelzi, hogy a *Vázlatok* e tárgyat érintő gondolatmenetei nem mentek veszendőbe a munka során, hanem hozzájárultak a mű végleges formájához. A jelenet a regény olvasói számára ismerős, ahogy Köves Gyuri várakozva megáll a téren, az utca végtelenbe vezető messzeségében felfedezi a lila báránnyelűvel tarkított bíborszínű eget, s a tábori vacsoraidő jellegzetes órájában a „*szelíd, alkonyati téren*” megrohanják az emlékek: „*Az a bizonyos jellegzetes óra volt ez – még most, még itt is felismertem –, legkedvesebb óráim a táborban, s valami éles, fájdalmas és hiábavaló érzés fogott el utána: a honvágy. Egyszerre minden megelevenedett, minden itt volt és föltolult bennem, mind megleptek furcsa hangulatai, megremegtettek apró emlékei. Igen, egy bizonyos értelemben ott tisztább és egyszerűbb volt az élet*”.¹¹ A halál árnyékában tisztább és egyszerűbb élet lenne tehát Buchenwald időtlen szubsztanciális igazsága. Az emlékező túlélő retrospektív nézőpontja a koncentrációs tábor igazságát mint a múlt kivételes, felejthetetlen helyszínét idézi meg, ily módon tárva fel a honvágy és az emlékezés közti szoros kapcsolat lényegét.

Kertész „*az életben való jelenlét*” (79. o.) kifejezéssel ragadta meg az ember világbeli létezését, amely a halál benső élményén alapul. A jelenlét kérdése manapság a kortárs humántudományi diskurzusok egyik legtöbbet tárgyalt problémái közé tartozik, ezért indokolt Kertész állítását kontextusba helyezni. A felszín mögötti mélység jelentésének kinyerésében érdekelt hermeneutikai értelmezéssel szemben Gumbrecht például kifejezetten az érzéki felfogás számára a térben szubsztanciaként adott tárgy anyagi jelenlétének vizsgálatát javasolta új elméleti alternatívaként. A jelentéshatások és a jelenléthatások oszcillálásában megképződő esztétikai élménynek ekkor az a feltétele, hogy a jelentés létrejövését az őt hordozó médium anyagi effektusaival összefüggésben gondoljuk el.¹² Kertész ezzel szemben fenntartotta a ráismerés bizonyosságát elhozó szellemi jelentés elsőbbségét, miközben a szellem megértő mozgását összekapcsolta az írás által megteremtett jelenléttel. A megismerés első belső fázisában a szubjektum a világgal azonosuló szellem útján eljut a dolgok mélységi centrumába, ahonnan szemlélve úgy tűnik, mintha „*minden mozgás és minden lét a világon belőlünk és saját létünkől fakadna*” (94. o.). Az individuum az immanenciában lesz Önmaga, ami azt jelenti, hogy „*ekkor és csakis ekkor, tudjuk az életet*”. (94. o.) A második fázisban az írás révén kifelé fordul a megismerés iránya: „*Számomra az írás nem más, mint kontaktus a saját énemmel. Az írás az a közeg, amelyben jelenlétünk testet ölt, és kapcsolatokat talál a világgal.*” (94. o.) Az írás által a világba kilépni és testi jelenléttel bírni benne azt jelenti, mint meghaladni a külső nélküli bensőként adott Önmagasságot, a saját énnel való érintkezés megteremtésével egyidejűleg kapcsolatot létesíteni a világgal. Az én színrevitelével együtt jön létre a világ, benne az alkotó immanens jelenlétével. A *Vázlatokban* az írás az élet

hüvös és derűs formája, ami „moralitás és becsvágy nélkül való, s nem kíván mást, mint hirdetni a pusztá jelenlétet”. (95. o.) Kertész tehát anélkül, hogy médiumtechnológiai értelemben kezelte volna az írást, a jelenlét egy új módját dolgozta ki, az írás mint a világbeli jelenlét létesítésének elgondolását. Az írás által megformált mű ennek jegyében akkor hiteles, „ha jelenlétünk és mélyen megismert ényünk valóságát teremtjük meg benne” (95. o.), a mélységbeli Önmagaság és a felszíni jelenlét összetartozása a mű közvetítésével jelenik meg a világ nyilvánosságában. Az anyagi világnak mindig van tehát egzisztenciális visszakapcsolása az immateriális szellemi valósághoz, a világ centrumában a mű megalkotott léte mint spiritus mundi foglal helyet.

(Az erkölcsileg indifferens művészet meghaladása és Camus hatása) Kertész 1961 novemberében, a *Doktorkisasszony* készítése közben azt tűzte ki célul, hogy regényét minden külső elvárástól függetlenül, kizárólag belső igényeinek megfelelően dolgozza ki. A feladat teljesítéséhez a vígjátékok elidegenítő külső hatásaival szemben először újra vissza kellett találnia saját középpontjába, Önmagához: „A regényt magamból kell írnom, saját centrumomból haladok kifelé, de amióta befejeztem a vígjátékot, nem voltam képes magamra találni. Most azért jöttem, hogy magamra találjak, s írjak.” (111. o.)

A *Vázlatokban* rögzített gondolatok a vígjátékírás és a regényírás közti éles, egymást kizáró ellentétet alapulnak, a külső ábrázolás és a benső kifejezés szembeállítása a mechanikus és plasztikus megjelenítés különbségében fejeződik ki. A valódi művészet ismérvének Kertész a plaszticitást tartotta, úgy vélte, a dráma műfaja (ideértve a tragédiát is) nem tekinthető művészetnek, nem több mint „bűvészet”. (106. o.) Az alkotómunka gyakorlása közben azonban ez a megkülönböztetés érvényét veszti, miután a vígjátékíró azt veszi észre magán, hogy a találó fordulatok és a sikerült megoldások ugyanazt az örömet váltják ki belőle, mint amelyet regényírás közben tapasztalt. A „művészgerjedelem” „vaksága és erkölcsi megbízhatatlansága” komoly, gyötrelmes dilemmaként jelentkezik, miután kikezdi azt az alapvető szerzői meggyőződést, hogy a regényírói munka magasabb rendű, mint a pénzkereset érdekében végzett könnyű színházi darabok létrehozása. A színházi világ szélsőséges kritikája a tragikus világnézet és a dráma legmagasabb kifejezési formára vonatkozó nézet sommás elutasításában is megjelenik, valamint a Nietzsche tragédiaelméletét megelőző megállapításban, miszerint „a zene az egyetlen, ami jóváteheti a drámák és tragédiák elviselhetetlen óbégatását”. (112. o.) Kertész színdarabokhoz fűződő ambivalens viszonya kapcsán érdemes megemlíteni, hogy a 2003-ban megjelent *Felszámolás* című regénye eredetileg szintén színházi műnek készült, úgy tűnik tehát, hogy a színjátékírás nemcsak a korai periódusban jelentett alkotói kihívást az író számára, hanem pályája csúcán is tovább kísértette.

Kertész munkanaplója 1962 júniusában zárul. Az elvégzett munka összegzése meglehetősen szerény eredményeket tud felmutatni, az eltelt huszonhat hónap során mindössze másfél fejezet készült el a regényből. S az is tulajdonképpen márciusban keletkezett, amikor az író végre rátalált a mű alaphangját meghatározó „keresett stílusra”: „Rájöttem az egészen szűkszavú, hihetetlenül célratörő, valami megfoghatatlan, elég zavaros és nagyon extrém hatásra, amely egy stílusosan rendkívül finom, szubtilis egységen alapul. Ezt a technikát tekintem véglegesnek az egész regényt illetően – nem álltatom magam: Camus-tól, a Közönyből tanultam, de úgy, hogy ezalatt magam is kitaláltam, mintha új lenne (...).” (116. o.) Kertész 1957-ben vásárolta meg a *L'Étranger* (1942) Gyergyai Albert nevéhez fűződő magyar fordítását, amely saját bevallása szerint a *Halál Velencében* után a „második halálos csapást” jelentette számára.¹³ Az idézett megállapítás abból a szempontból különösen fontos,

hogy egyértelműen kiderül belőle, a *Sorstalanság* művészi megformálásában a *Közöny* felől érkezett a döntő esztétikai hatás. A változás igazi áttörést jelentett, mégpedig elsősorban a tekintetben, hogy az *Én, a hóhér* kudarca után az emlékezésben felidézett élményanyagtól nem vezetett közvetlen út az önmagában esztétikailag hiteles műalkotás megteremtéséig.¹⁴ Kertész kételyektől, megtorpanásoktól tarkított felfedezőútja a magára eszmélésnek az L alakú folyósón megtapasztalt eksztatikus tömegélményétől így ívelt egészen 1962 márciusáig, amikor sikerült az első maradandó, valódi irodalmi művészi értékű, ma is a *Sorstalanság* részét képező mondatokat papírra vetnie.

A *Vázlatok* igazi újdonsága, hogy sokáig azt a Kertészt láthatjuk benne, aki még nem a holokauszt tanúságtevőjének író szerepében szólal meg, hanem azon a ponton áll, ahol nekiveselkedve az emlékezetmunka nehéz feladatának, igyekszik rátalálni önmagára mint holokauszt-túlélőre. Kezdetben még egyáltalán nem úgy tűnik, hogy a naplóíró valaha is eljut regényírói küldetésének teljesítéséig, és sikerül majd művészi formát kölcsönöznie élménymúltjának. Épp ezért kell hangsúlyozni, ahhoz, hogy ez a sorsdöntő fordulat bekövetkezzen, Albert Camus műve kellett. A *Közöny* jelentőségét ennél fogva nem lehet alábecsülni abban, hogy Kertésznek sikerült megtalálnia saját elbeszélői hangját és egyedi nyelvi stílusát. Számára az egzisztencialista irodalom adta meg a döntő lökést az íróvá váláshoz, segített neki átlépni a művészet küszöbén, hogy ezzel a lépéssel ő maga is nagy formátumú folytatója legyen az egzisztenciafilozófiai irodalomnak és gondolkodásmódnak.

(*A funkcionális ember portréja*) Kertész 1963 karácsonya és szilvesztere közt vetette papírra az eredetileg saját használatra készült *Első vázlat a funkcionális ember portréjához* című írását. A *Sorstalanság* közben született alkotói számvetés a *Vázlatok* legfontosabb szövege, amelyből megismerhetjük az író emberképét, illetve gondolatait az írói munka céljáról. Mindenképp figyelmet érdemel, hogy Kertész egy „új humanitás” megteremtésének jegyében az élet felmutatását várta az írásról, s ennek a tanúsításnak az alapját, az ipsiszeitás megismerése, „az önmagunkról való mélyseges tudás” (130. o.) jelentette. Az írás általi önalkotás és a műnek tanúságtételként való megformálása tehát már az induláskor világos megfogalmazást nyert, ez az egzisztencialista individuum-felfogás alapszerkezetét tekintve gyakorlatilag konstans eleme maradt az írói világgépnek. Részletes fogalmi analízis helyett a következőkben csak arra próbálok meg rámutatni, hogy Kertész az emberi ittlét két ellentétes „szellemi” módozatát az *improduktív struktúrafunkció* és az *alkotó egzisztencia* egymást kizáró pozíciói révén vázolta fel, e poláris szerkezeten belül az első feladása automatikusan implikálja a második elfoglalását.

Kertész művészetéről kifejtett gondolatait a valóságvesztés személyes tapasztalata inspirálta. A művészi ábrázolás tekintetében ez azt jelenti, hogy annak tárgyaként a valóság degradált módon, „zavaros sors és összefüggéstelen élmény” formájában jelentkezik. A valóság Kertész számára elsősorban a kultúrát mint szilárd „szellemi és anyagi létformát” jelenti, ennek jellegzetes szubjektuma a funkcionális ember, aki a modern társadalmi szervezetekben egzisztáló individuumot jelöli. A szervezetek funkcionáriusaként az egyént az anyagi jólét kényelmes látszatbiztonsága veszi körbe, ez a tragédiát kizáró élethelyzet a sors helyett a funkció megélésén alapul. Az „ember veszélyeztetettség nélküli élete” mindazonáltal nem nélkülözi a szellemi tevékenységet, ez különbözőteti meg a – leginkább Camus regényhősré, Merseault-re emlékeztető – közönyös, halálra szánt elidegenedett embertől, aki minden szellemi érdeklődését elvesztette. A funkcionális ember szellemi élete viszont egyoldalúan kizárólag egzisztenciájának öngazdálkodását szolgálja, a fennálló világhoz való permanens alkalmazkodását, simulékony

beilleszkedését. Kertész állásfoglalása szerint a művész számára a sorstalan létnek ez a valóságvesztett módozata nem képezheti ábrázolás tárgyát, erre csak akkor kerülhet sor, ha egy krízis alapjaiban rendíti meg a funkcióközpontú struktúra fennállását. A valódi művészet ekkor talál rá tárgyára, az „*emberi lét veszélyeztettségére*”, a valóságos élet élményének feltárulása kiveti a „*saját funkcióját élő*” individuumot, hogy az ember visszanyerhesse az önmeghatározás szabadságát és spontán kapcsolatát az egyszerű öntudattal. Alapvető változás megy végbe ezzel, amennyiben a „*funkcionális egzisztencia*” nem rekeszti ki többé a társadalomból az önmagát megalkotó és elbukó tragikus ember-típust. Kertész felfogására jellemző, hogy az alkotó művészt nem ironikus vagy komikus jellemként, hanem eleve tragikus létformaként definiálta, ami abból a szempontból némileg meglepő, hogy a tragédia műfaja korábban milyen vehemens kritikai elutasításban részesült. Az egzisztenciális szabadságát visszanyert művész tehát rátalál a valóságos életre mint az ábrázolás tárgyára, melynek ő maga áll a középpontjában.

Kertész legfontosabb felismerése szerint a tragédia lehetőségétől megfosztott funkcionális ember sajátos létállapota a sorstalanság kategóriájával írható le. Ez azt az egyént jellemzi, aki „*saját sors nélkül, amely számára munka tárgyát képezhetné*” (122. o.), nem képes produktív módon élni. Mindenképpen fontos jelezni, hogy a „*saját sors*” nem csupán az önvonatkozás értelmében identitásmeghatározó szubjektív belső élményvalóságnak, a tulajdonképpeni-autentikus létmódnak a jelölője. Az elsajátítás aktusában ugyanis a sors a munka tárgyaként is adott, abban az objektív értelemben, ahogy az önmagán végzett munka képezi a mindenkori művészi ábrázolás tárgyát. Egyedül a művész éli a valóságos életet, minthogy ő az egyetlen veszélynek kitett alkotó, „*aki sorsát önkifejezésnek fogja fel, és ekként munkálkodik rajta*” (125. o.). A kollektív sorstalanság meghaladása a sors elsajátításával történik meg, ezzel veszi birtokba a művész a saját sorsát, amely alkotómunkájának kizárólagos tárgya. Az elsajátításban az egzisztencia tárgyfüggetlen önvonatkozásában az ember visszanyeri Önmagát, akit aztán az írói munka tárgyaként ábrázolhat az elkészült műben. A műalkotás szubsztanciáját az alanyt és tárgyat egybekapcsoló sors képezi: a kétirányú folyamat során az író megalkotja saját sorsát (emlékezetbeli élménymúltját) mint az ábrázolás tárgyát, s ezzel párhuzamosan elveszti, kiüresíti emlékezőként adott individuális élményanyagát. Az emlékezés élményszubjektuma így alakul át *a mű megírása közben az emlékezet eltárgyasított élményévé*: a mű egzisztenciális igazsága ezért írható le úgy, mint a saját sors értelmében vett emberi lét végessége. Kertész irodalmi műalkotásaiban az élményvilág egymásba fordított alanya és tárgya egzisztenciális destrukciónak van alávetve, ez teszi lehetővé, hogy az élményélet a maga teljességében és véges jelentésében tegyen szert szubsztanciális jelenlétre. Amiként *A kudarc* zárásában látható, amikor a sziszifuszi író végez a művével, s a sziklából csak egy kezében szorongatott kavicsdarab marad, ő maga is holtan fordul le a székéről, beteljesítve ezzel tragikus sorsát. Ez az alkotói önprezentáció az írás által létrehozott ontológiai jelenlét: a halandó élményélet mint írói egzisztencia és az ábrázolás tárgyaként felfogott saját sors a mű szubsztanciájaként megragadva – a regény epifániája. Az író mint alkotó a mű létrehozása közben tehát gyakorlatilag felszámolja élményéletét, elpusztítva önmagát, hogy az elkészült mű a maga testamentáris igazságában felmutathassa az önpusztító-alkotó halandó életet a maga tragikus-egzisztenciális igazságában.

Kertész úgy látta, hogy az írói munkát a művészet „*örök szelleme*” irányítja, ennek „*a saját magányától szenvedő művészetnek*” egyedüli tárgya maga az élet, amely tudatában akar lenni önmagának. Ha a művészet tárgyát az élményélet tudata jelenti, akkor az önmagában tárgyfüggetlen egzisztáló alanya egyedül a haláltudat lehet, ebben a halálhoz

mért viszonyban az irodalmi mű az élet létértelmét az ember véges világon belüli jelenléteként határozza meg. A *Vázlatok* fontos dokumentum abból a szempontból, hogy megmutatja: Kertész milyen szellemi erőfeszítések és vívódások révén jutott el addig, ahol a nagy mű, a *Sorstalanság* első sikerült sorai megszülethettek a papíron. A Kertész Intézet által kiadott kötet azonban nemcsak egy mű előkészületeinek, keletkezéstörténetének első fázisát foglalja magában, hanem emellett arról is szól, hogy saját egzisztenciáját átformálva Kertész miként adta fel a funkcionális ember lakályos otthonosságát, s vállalta fel a magányos író kockázatos létformáját. Épp ezért önéletrajzi szöveggént olvasva a *Vázlatokat*, leginkább arról győződhetünk meg, hogy milyen utat kellett megtennie Kertésznek, amíg szembenézve múltjával, a saját sorstalanságát tette meg az írás egyetlen ábrázolásra érdemes tárgyává, megalkotva ezzel az emberi egzisztencia szubsztanciális jelenlétét magában az irodalmi műalkotásban.

IRODALOM

- Agamben, Giorgio: *Ami Auschwitzból marad: az archívum és a tanú: homo sacer III.* Ford: Darida Veronika. Budapest, 2019, Kijárat Kiadó.
- Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. A szuverén hatalom és a pusztító élet.* Ford: Csordás Gábor. Budapest, 2023, Typotex Kiadó.
- Améry, Jean: A szellem határán. Ford: Blaschik Éva. In uő: *Túl bűnön és bűnhődésen. Esszék. Egy letepert ember kísérletei a felülkerekedésre.* Budapest, 2002, Múlt és Jövő Kiadó.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *A jelenlét előállítása: amit a jelentés nem közvetít.* Ford: Palkó Gábor. Budapest, 2010, Ráció – História Litteraria Alapítvány.
- Kertész Imre: *Sorstalanság.* Budapest, 1975, Szépirodalmi Kiadó.
- Kertész Imre: *A kudarc.* Budapest, 1988, Magvető Kiadó.
- Kertész Imre: *K dosszié.* Budapest, 2006, Magvető Kiadó.
- Kertész Imre: *Mentés másként.* Budapest, 2011, Magvető Kiadó.
- Kertész, Imre: *Heimweh nach dem Tod. Arbeitstagebuch zur Entstehung des Romans eines Schicksallosen.* Ingrid Krüger – Pál Kelemen (szerk.). Hamburg, 2022, Rowohlt Verlag.
- Kertész Imre: *Lét és írás.* (é. n.) In *Közép- és Kelet-európai Történelem és Társadalom Kutatásáért Alapítvány, Kertész Imre Intézet, Kertész Imre hagyaték,* 27/8. t. 4–5. o.
- Müller, Lothar: *Das Wunder des Romans.* (2022) In Imre Kertész: *Heimweh nach dem Tod. Arbeitstagebuch zur Entstehung des Romans eines Schicksallosen.* Ingrid Krüger – Pál Kelemen (szerk.). Hamburg, 2017, Rowohlt Verlag.
- Németh Tamás: Lót-variációk. Adalékok egy Kertész-téma természetrajzához. *Pannonhalmi szemle,* XXV. évf. (2017) 1. sz. 92–99. o.
- Novalis: *Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99.* (1960) In uő: *Schriften.* Bd. 3. Paul Kluckhohn – Richard Samuel (szerk.). Stuttgart, Kohlhammer Verlag.
- Soltész Márton: Utószó. In *Vázlatok, feljegyzések, tématervek 1958–1963.* Budapest, 2023, Kertész Imre Intézet, 179–203. o.

JEGYZETEK

- | | | |
|---|--|---|
| 1 | Imre Kertész: <i>Heimweh nach dem Tod.</i> 3 <i>Arbeitstagebuch zur Entstehung des Romans eines Schicksallosen.</i> Ingrid Krüger – Pál Kelemen 4 (szerk.), Hamburg, 2022, Rowohlt Verlag. | Kertész Imre: <i>A kudarc.</i> Budapest, 1988, Magvető Kiadó, 390–393. o. |
| 2 | Soltész Márton: Utószó. In <i>Vázlatok, feljegyzések, tématervek 1958–1963.</i> Budapest, 2023, 5 Kertész Imre Intézet, 183. o. | Németh Tamás: Lót-variációk. Adalékok egy Kertész-téma természetrajzához. <i>Pannonhalmi szemle,</i> XXV. évf. (2017) 1. sz. 92–99. o
Kertész Imre: <i>Mentés másként.</i> Budapest, 2011, Magvető Kiadó, 68. o. |

- 6 Jean Améry: A szellem határán. Ford: Blaschik Éva. In uő: *Túl bűnön és bűnhődésen. Esszék. Egy letepert ember kísérletei a felülkerekedésre.* Budapest, 2002, Múlt és Jövő Kiadó, 26. o.
- 7 Giorgio Agamben: *Homo Sacer. A szuverén hatalom és a puszta élet.* Ford: Csordás Gábor. Budapest, 2023, Typotex Kiadó, 245. o.
- 8 Agamben: *Ami Auschwitzból marad: az archívum és a tanú: homo sacer III.* Ford: Darida Veronika. Budapest, 2019, Kijárat Kiadó, 74–75. o.
- 9 Kertész Imre: *Lét és írás. (é. n.)* In *Közép-és Kelet-európai Történelem és Társadalom Kutatásáért Alapítvány, Kertész Imre Intézet, Kertész Imre hagyaték, 27/8.* t. 4–5. o.
- 10 „*Philosophie ist eigentlich Heimweh – Trieb überall zu Hause zu sein.*” Novalis: *Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99.* In uő: *Schriften.* Bd. 3. Paul Kluckhohn – Richard Samuel (szerk.). Stuttgart, 1960, Kohlhammer, 434. o.
- 11 Kertész Imre: *Sorstalanság.* Budapest, 1975, Szépirodalmi Kiadó, 332. o.
- 12 Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítása: amit a jelentés nem közvetít.* Ford: Palkó Gábor. Budapest, 2010, Ráció – História Litteraria Alapítvány, 89. o.
- 13 Kertész Imre: *K dosszié.* Budapest, 2006, Magvető Kiadó, 190. o.
- 14 Lothar Müller: *Das Wunder des Romans.* In Imre Kertész: *Heimweh nach dem ...* i. m. 122. o.

