

Kertész Imre a mai magyar próza egyik legfontosabb, világirodalmi viszonylatban is jelentős, és – nem utolsó sorban – mindmáig az egyetlen irodalmi Nobel-díjas szerzője. Írásművészetének legfőbb – ha nem is kizárólagos – témáját életrajzi élménye, a holokauszt adta. Legfontosabb regénye a *Sorstalanság* (1975), amely Köves Gyuri, egy 14 éves kamasz szemszögéből láttatja a zsidók deportálását, illetve a haláltáborok mindennapjait.

Élelművéről összefoglalást adni egyszerre könnyű és lehetetlen vállalkozás. Az előbbi, lexikonszócikk-szerű bevezető sorok ismerősen csenghetnek az átlagos műveltségű Kertész-olvasó számára is, ám az írói oeuvre korántsem redukálható csupán a *Sorstalanság* című regényre.

Kertész is számos alkalommal tesz kísérletet arra, hogy íróként miként pozícionálja magát. *Mentés másként* (2011) című kötetében a következőképpen: „Ideje volna végre meghatároznom, hogy miféle író is vagyok valójában, magyarul, hogy kinek is írok. Két-három évtizede még a leghamisabb kérdésfeltevésnek gondoltam volna ezt. Kinek is írok? Természetesen önmagamnak – hangzott volna, s hangzik lényegében ma is a válasz. De ma inkább hajlok a belátásra, hogy ebben az »önmagamban« – ennek létrehozásában – bizony igenis szerepet játszottak a társadalmi körülmények. Legalábbis részben körülményeim foglya vagyok, s ez szellemi megnyilatkozásaimra is vonatkozik.” Kertész tehát elsősorban és legfőképpen íróként határozza meg magát, ugyanakkor írásainak témája mindenkor *önmaga*.

A műveinek befogadása körüli dilemmák éppen ezért – történjen akár professzionális közegben, akár nem – leginkább arra vezethetők vissza, hogyan gondolkodunk az (úgynevezett) irodalom és az (úgynevezett) valóság, más szavakkal, *valóság és fikció természetéről*. A modern irodalom azon kontextusában, amelyhez Kertész is kapcsolódik, ez a kérdés alapvetőnek számít.

A klasszikus, jobb híján ábrázoláselvüként emlegetett művészet számára a valóság, illetve a viszonyulásunk a valósághoz, magától értetődőnek tűnik. Az irodalmi szövegek éppen ezért nem is reflektálnak az ábrázolás esztétikai-poétikai dilemmáira. Arra például, hogy akár más nézőpontból, más eszközökkel, más előfeltevésekkel is lehetne. Kertész prózája ezen a ponton tekinthető radikálisnak, innen érthetőek meg sajátosságai. Valóság és fikció számára nem vezethető vissza logikai szembeállításra, amely a valóságot igaznak, a fikciót hamisnak tételezi. Nem ellentétként, inkább *apóriaként tekint erre a viszonyra*, olyan dilemmára, amelyet lehetetlen egyszer és mindenkorra megoldani, lezárni. Ebben az aporetikus konstellációban éppen a *lezáratlanságon* van a hangsúly, a folyamatos mozgáson. A fikció nem ellentéte a valóságnak, hanem egyfajta értelmezése, és fordítva, a valóság, annak tapasztalata, mindaz, amit és ahogyan gondolunk róla artikulálja, szervezi a fikció kereteit, működését. Ennek a mozgásnak a centruma pedig nem más, mint az *én*. Erre utal Kertész, mikor önmagára vezeti vissza saját írásművészetét.

Adódik ezen a ponton egy újabb problematikus kifejezés, az *önéletrajz*, valamint az *életrajziság* mozzanata a szövegekkel kapcsolatban. A *K. dosszié* (2006)

című kötetben Kertész újra és újra visszatér ehhez a fogalomhoz, mégpedig negatív, elutasító módon: „[...] ilyen műfaj nem létezik. Vagy önéletrajz, vagy regény. Ha önéletrajz: akkor felidézed a múltadat, minél lelkiismeretesebben igyekszel ragaszkodni az emlékeidhez, rendkívül fontos számodra, hogy mindent úgy írj le, ahogyan az valóságosan is megtörtént, mint mondani szokás: hogy semmit se tegyél hozzá a tényekhez. A jó önéletrajz olyan, akár egy dokumentum: korrajz, amelyre »támaszkodni lehet«. A regényben viszont nem a tények a fontosak, hanem egyedül az, amit a tényekhez hozzáteszel.” Kérdés mindazonáltal, mi is az, amit Kertész Imre a tényekhez hozzátesz?

Kertész Imre írásművészetének poétikai karaktere több szálon is kapcsolódik a magyar irodalomtörténet *prózafordulat*ként aposztrofált szakaszához. A jelenséghez kapcsolódó irodalomtörténeti és -elméleti vitákat jelen beszédhelyzetben csupán jelezve szeretném felidézni Balassa Péter egyik kifejezését, amelyet ugyan a Kertész által beszédesen elhallgatott Mészöly Miklós kapcsán említ, ám messzemenően érvényesnek tekinthetünk. A (narratív és tematikai) *személyességről* van szó, valamint a hozzá kapcsolódó *nyelvkritikai attitűdről*.

Kertész Imre prózája úgy érvényteleníti a valóság és a fikció dichotómiáját, hogy mindkettőt alárendeli az elbeszélői nézőpontnak. A klasszikus, ábrázoláselvű irodalom felől érkező olvasó számára ez abban jelent nehézséget, hogy ez a próza felfüggeszt minden magától értetődőséget a valósággal kapcsolatban. A világ nem a maga egyetemes és megfellebbezhetetlen igazságában férhető hozzá a regény számára, hanem egy meghatározott perspektívából, abból a nézőpontból, ahonnan az az elbeszélő számára abban a pillanatban látszik. Az *elbeszélői nézőpont* a regény meghatározó poétikai mozzanatává, és mintegy témává is válik. A személyesség – és ezt Kertész Imre számos esszéjében, önéletrajzi vonatkozású szövegében hangsúlyozza – nem azonos az önéletrajziséggel. A regény nem az életrajzi szerző (Kertész Imre) ún. megélt életvalóságát (Auschwitz, Zeitz, Buchenwald) dokumentálja, hanem éppen azt demonstrálja, hogy a „tapasztalatokhoz”, az „élményekhez”, a „traumához”, csak és kizárólag a fikció segítségével férhetünk hozzá. A szerző ugyanúgy, ahogyan az olvasó.

A fentebb jelzett nyelvkritikai attitűd itt lép működésbe, amennyiben az irodalmi szöveg azt is tematizálja, hogy mennyire alkalmatlan a hétköznapi, a valóság leírásának, ábrázolásának eszközeként felfogott és használt nyelv. Számos alkalommal említi ezt a problémát Kertész. A *számozott nyelv* című esszéjében ekképpen: „Látjuk tehát, hogy a Holocaust elviselhetetlen terhe apránként kialakította a Holocaustról való beszédnek azokat a nyelvi formáit, amelyek látszólag a Holocaustról szólnak, miközben még csak nem is érintik annak valóságát. [...] Legtöbbször – s lélektanilag ez nagyon is érthető – az Auschwitz előtti nyelven, az Auschwitz előtti fogalmakkal akarják rekonstruálni Auschwitzot, mint hogyha még mindig érvényes lenne a 19. századi humanista világkép, amelyet csak egyetlen történelmi pillanatra tört meg a felfoghatatlan barbárság...”

Az író erősen foglalkoztatta az a vád életművével kapcsolatban, hogy annak egésze *egyetlen téma*, egyetlen esemény, egyetlen trauma körül ventilál. Esztétikája, poétikai gyakorlata ugyanakkor éppen amellet érvel újra és újra, hogy ez mennyire nem lehetséges másként.

Ennek az esztétikai-poétikai gyakorlatnak a lényege Kertésznél abban a radikálisan új szemléletmódban (elbeszélői perspektívában) ragadható meg, amely a holokauszthoz való értelmezői hozzáférést nem valamiféle meglévő, már birtokunkban lévő tudásként írja le, hanem olyan tapasztalatként fogja fel, amely mindenkor kérdésesként, problematikusként aposztrofálja a megértendőhöz való viszonyunkat. Ez azt jelenti, hogy nincs a holokausztnak egy olyan, egyszer és mindenkorra érvényes ábrázolási módja, illetve „jelentése”, amely univerzális érvénnyel bírna. Ez a belátás olyan konkretizációk (szövegek, filmek, képregények, képzőművészeti alkotások stb.) lehetőségét feltételezi, melyek között csupán esztétikai különbségek realizálhatók, érték- vagy ismeretelméletiek nem. Példaként említhető Roberto Benigni *Szép az élet* (*La vita é bella*, 1997) című filmje, amely bürleszk-elemek felhasználásával tematizálja a holokausztot, vagy Art Spiegelman életrajzi ihletésű holokauszt-képregénye (*Maus*, 1986), melyben a zsidókat egérként, a németeket macskaként, a lengyeleket disznóként stb. ábrázolja.

Azt természetesen nem állíthatjuk, hogy ezek az alkotások Kertész Imre műveinek hatására születtek, de azt igen, hogy értelmezésük, a holokauszt-irodalomban, illetve -művészetben betöltött helyük, szerepük megítélése nem lehetséges nélküle.

A holokauszt-irodalomban végrehajtott esztétikai-poétikai fordulat eredetét a német filozófus, Friedrich Nietzsche (1844–1900) gondolkodásában lelhetjük fel, aki fontos szerepet játszik Kertész életművében, hiszen a *Tragédia születése* című nagy hatású könyve az író fordításában jelent meg másodszer magyar nyelven 1986-ban. Kertész talán leginkább önéletrajziként aposztrofálható kötetében, az 1992-ben megjelent *Gályanapló*ban például közvetlenül is reflektál a *Sorstalanság* nietzschei-ánus vonatkozásaira.

Nietzsche a *Tragédia születése* című tanulmányban amellet érvel, hogy maguk a görögök sem voltak sokkal közelebb saját világuk megértéséhez, mint mi az övékhez, s ezért volt szükséges egy *közbevetett valóság* megalkotása a művészet eszközeivel. Ez a – Nietzschevel szólva: apollóni – maszk voltaképpen elfedte azt, ami hozzáférhetetlen, és felruházta egy olyan képpel, amely a világot felismerhetővé, érthetővé, modern kifejezéssel élve: olvashatóvá teszi.

Kertész hasonló módon érvel esszéiben, amikor a *Sorstalanság* esztétikai-poétikai karakterét Auschwitz ábrázolásának, illetve ábrázolhatóságának kérdéséhez kapcsolja. A *Hosszú, sötét árnyék* című, 1991-es előadásában azt a kérdést veti fel, vajon mi a szerepe az irodalomnak a holokauszt ábrázolását illetően. Az előadás felidézi Adorno sokat idézett (és sokszor félreértett) bon-motját arról, hogy „Auschwitz után többé nem lehet verset írni.” Kertész úgy módosítja ezt a kijelentést, hogy „Auschwitz után már csakis Auschwitzról lehet verset írni.” Az író, amikor Auschwitz létét esz-

## BÖHM GÁBOR: KERTÉSZ IMRE - A HOLOKAUSZT ESZTÉTÁJA

tétikai kérdésként veti fel, arra utal, amivel a *Sorstalanság* című regényének főhőse is szembesülni kénytelen: hogy a mindennapi nyelvhasználat képtelen ábrázolni azt a tapasztalatot, amit az „Auschwitz” jelölővel illetünk.

„Van itt egy kimondhatatlanul súlyos ellentmondás: a holocaustról, erről a felfoghatatlan és áttekinthetetlen valóságról egyedül az esztétikai képzelet segítségével alkothatunk valóságos elképzelést” – mondja Kertész említett szövegében, és ezzel Nietzschevel összhangban azt is állítja, hogy a valósághoz fűződő esztétikai viszony nem kevésbé illetéktelen, mint a morális, a historiográfiai vagy a jogi. Kertész Imre világirodalmi szerepe éppen ebben ragadható meg. Abban a művészi programban, vagy inkább abban a magatartásban, amely az ábrázolás lehetetlenségét és szükség-szerűségét egyszerre tartja érvényesnek.



Arthur THIELE (1860–1936)