

Kecskés Tamás Hunor

Identitás, trauma, idő – az elbeszélői perspektíva Kertész Imre *Sorstalanság* című regényében

A *Sorstalanság*ban Köves Gyuri oly módon közvetíti a 20. század „botrányát”, mintha az a világ legértelemszerűbb dolga lenne: a *természetesen* szó 82-szer, a *beláttam* pedig 20-szor fordul elő a regényben. Gyuri a körülötte zajló események és összefüggések legtöbbször máshogy értelmezi, mint ahogy azt a körülötte lévő konszenzus teszi. Ez a másként értés két különválasztható, de egyszerre érvényesülő mozzanatban ragadható meg: 1.) másként működik a figyelm; 2.) más skálán mozog dolgokhoz társított érzelmi viszonyulása. Az olvasó, aki minden esetben a konszenzus cinkosa, ehhez a Gyurihoz kötött látásmódon keresztül értesül az eseményekről, és történelmi tudásának köszönhetően jön rá arra, hogy tulajdonképpen a kiszolgáltatottság, dehumanizáció és a tömeggyilkosság új, a végletekig megtervezett rendszerének működését szemléli. A regény egyik különös hatását a másként szemlélő figyelem fenntartásában érhetjük tetten – amiből az olvasó akkor is felismeri a pszichikai-teszt fenyegetettség helyzeteit vagy kihallja a felnőttek beszédéből az ideologikus beállítódást, amikor az elbeszélő szenvtelen-nyugodtan marad. Ebben a perspektívában a legtöbb dolog és legtöbb emberi cselekvés egyenértékű egymással. Nem is olyan meglepő, hogy Goethe fája egy koncentrációs táborban zöldell.¹

A regény másik különös hatása abban áll, hogy időben közelinek érzünk minden elmesélt epizódot, és olybá tűnhet az olvasó számára, hogy egy-egy esemény éppen most történt meg. Az elbeszélt események és az elbeszélés ideje kényszeresen közel állnak egymáshoz: „*Ma nem mentem iskolába.*” (5.) vs. *Aznap nem mentem iskolába.* Egy filmes példával élve: a kamera az elbeszélő, és a szereplő a színész. A *Sorstalanság* elbeszélője időben olyan közel próbál lenni az eseményekhez, mint amilyen közel van a *Saul fia* kamerája Saulhoz. Ez még a regény elején nem válik szembetűnővé, hacsak abban nem, hogy az elbeszélőnek némi körülményeskedésre ad okot. De hamar kiderül, hogy az elbeszélés szigorú kronológiai rendben halad előre: nagyon ritkán fordulnak elő visszaemlékezések vagy előre utalások. Ahogy közeledünk a koncentrációs táborhoz, egyre világosabbá válik, hogy a történések leírásának módja is a linearizált figyelem és idő kronológiáját követi. Például Gyuri egy-egy jelenet leírásakor helytelen megfigyelést tesz, de ezt rögtön utána pontosítja – ahelyett, hogy a helyes megfigyelést közölné legelőször.

Kecskés Tamás Hunor (1992) – doktorandusz, Hungarológiai Doktori Iskola, Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár kecskes.tamas.hunor@gmail.com

¹ „Táborunk közelében – tudtam meg – a művelődés szempontjából nevezetes város, Weimar fekszik, melynek híréből otthon én is tanultam már, természetesen: itt élt és alkotta műveit egyebek közt az az ember, kinek „*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?*” kezdetű költeményét magam is könyv nélkül ismerem, s kinek – mint hírlík – saját keze által elültetett s azóta törzsokössé terebélyesedett, emléktáblával ellátott és mitőlünk, raboktól kerítéssel óvott fája is van valahol a táborunk területén – így beszélük.” Kertész Imre: *Sorstalanság*. Bp. 2002. [Eredeti megjelenés éve: 1975.] 161. (A továbbiakban: az idézetek után az oldalszám zárójelben.)

Az elbeszélés mintha a tapasztalás ground zerójából szólna: a megtapasztalás és megértés legelső lépéseit is közvetíti, még akkor is, ha azt elsőre rosszul dekódolta.

Az elbeszélő másként szemlélő figyelme és az elbeszélés időbeli közelségének látszata olyan attribútumok, amik csak közvetetten kapcsolódnak Köves Gyurihoz mint szereplőhöz. Félreolvasásához vezet, ha Gyuri tulajdonságaiként tekintünk a regény elbeszélési technikájának kidolgozott szabályrendszerére. A *Sorstalanság* legelső olvasói éppen ezt a hibát követték el, és egy pszichológizáló olvasat keretében értelmezték a regényt: „»Kéziratát kiadónk lektorai elolvasták, egybehangzó véleményük alapján regénye kiadására nem vállalkozhatunk. Úgy véljük, élményanyagának művészi megfogalmazása nem sikerült, pedig a téma iszonyatos és megrázó. Hogy mégsem válik az olvasó számára megrendítő élménnyé a regény, elsősorban főhőse enyhén szólva furcsa reakcióin múlik. Azt még érthetőnek találjuk, hogy kamasz hőse nem fogja fel azonnal, mi is történik körülötte (a munkaszolgálatosok behívása, a sárga csillag kötelező viselete stb.), de azt már nem tudjuk megmagyarázni, hogy a koncentrációs táborba érve miért látja »gyanusnak«, a kopaszra nyírt foglyokat. [...] Magatartása, visszas megjegyzései taszítják és sértik az olvasót, s bosszankodva olvassa a regény befejezését is, hiszen a regény főhősének eddigi magatartása, részvétlensége nem ad alapot arra, hogy erkölcsileg ítélkezzen, felelősségre vonjon (pl. a házukban lakó zsidó családnak tett szemrehányásai). [...]»²

A dolgozat hipotézise, hogy Kertész Imre *Sorstalansága* elsősorban nem formai-szerkezeti, nyelvi-poétikai vagy műfajtranszfigurációs újítások következtében válik izgalmassá, mint a 20. századi regény fejlődéstörténetében számos más alkotás. Regényében a narrációs technika az, ami radikálisan újat hoz az irodalmi elbeszélésbe – ez által válik képessé még a traumatikusnak minősülő eseményekről is közvetíteni. Annak érdekében, hogy a dolgozat pontosan meg tudja határozni, mit ért elbeszélői perspektíva alatt, a narratológia módszertanához fordul segítségért.

Mieke Bal egyik törekvése, hogy rendet teremtsen azokban a szerinte reflektálatlanul kidolgozott tipológiákban és ezek fogalomkészletében, amelyek az elbeszélés nézőpontját hivatottak vizsgálni. A „nézőpont” és „narratív perspektíva” mellett ugyanis a „narratív szituáció”, „narratív nézőpont” és „narratív mód” terminusok szintén használatban vannak.³ „Bármikor, amikor egy esemény bemutatása történik, ez az esemény mindig egy bizonyos »vízió« [vision] keretében történik. Kiválasztatik a nézőpont, a dolgok egy bizonyos látásmódja, egyfajta [szem]szög, legyen szó »igazi« történelmi tényről vagy fiktív eseményről.”⁴ Szerinte egy ponton túl, a nézőpontot definiálni próbáló terminusok inadekváttá válnak, ugyanis „[n]em tesznek különbséget a vízió között, amelyen keresztül az elemek bemutatásra kerülnek, és a hang kiléte [identity] között, amely verbalizálja a víziót. Egyszerűbben fogalmazva: nem tesznek különbséget aközött, aki lát, és aközött, aki beszél. Mindazonáltal a fikcióban és a valóságban egyaránt lehetséges, hogy egy személy egy másik vízióját fejezze ki. Ez a nyelv egyik alaptulajdonsága [key feature], és mindegyre meg is történik. Ha nem teszünk különbséget e két különböző ágens között, akkor nehéz megfelelően leírni egy olyan

² Kertész következő nagyregényében, *A kudarcban* idézi a kiadói levelet, amelyben a *Sorstalanság*ot kiadásra alkalmatlannak minősítették. Kertész Imre: *A kudarc*. Bp. 1988. 64–65. A dokumentum ezen a hivatkozáson külön is elérhető: <https://librarius.hu/2015/04/14/igy-utasította-el-kertes-sorstalansag-cimu-regenyet-a-kiado/> [A dolgozat online hivatkozásainak utolsó letöltési dátuma: 2022. 07. 26.]

³ Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto 1997.

⁴ Uo. 142. „Whenever events are presented, they are always presented from within a certain ‚vision.’ A point of view is chosen, a certain way of seeing things, a certain angle, whether ‚real’ historical facts are concerned or fictitious events.”

szöveg technikáját, amelyben valami láttatott – és [a mód között, amely által] a vízió elbeszélte.”⁵ Továbbhaladva gondolatmenetében Bal a *fokalizáció* terminus bevezetését ajánlja. Bali értelemben a focalizáció „látásmód”, a látó ágensnek és annak a viszonya, ami látszik. Ez azt is jelenti, hogy mindig tételeződik egy focalizáló pont, ahonnan a különböző elemek látszanak. Ez a pont egybeeshet egy szereplővel, vagy kívül lehet azon. Amikor egybeesik az elbeszélés egy szereplőjével, akkor azt szereplőhöz kötött focalizációnak nevezzük, ami Bal szerint részleghajlást és korlátozást eredményez.⁶ A *Sorstalanság* esetében a focalizáló pont, mint ahogy azt korábban elmondtuk, mindig adott: Köves Gyuri.

Mivel a *Sorstalanság* vízióját biztosító ágens, tehát a focalizáció látásmódját meghatározó szereplő Gyuri, és a víziót verbalizáló ágens szintén ő maga (hiszen a regény elbeszélője következetesen E/1-ben nyilvánul meg), ezért azt állapíthatjuk meg, hogy ez a szereplő beszél el a történéseket. A legegyszerűbben úgy mondhatjuk, hogy Köves Gyuri az elbeszélő. Ez így igaz is. Mieke Bal alapján mégis külön fogjuk kezelni a focalizáló ágens és a verbalizáló ágens, Gyurit *mint szereplőt* és Gyurit *mint elbeszélőt*. Ugyanezt elmondva a narratológia nyelvén: nem tévesztjük össze a focalizáció irányát meghatározó ágens és a valamilyen módon focalizált élményanyagot feltáró ágens – még akkor sem, ha a nyelvben történő kódolás során, az E/1 használata miatt a kettő egymást fedni látszik. A két ágens különválasztása semmivel sem volna könnyebb vagy nehezebb, ha a regény E/3-ban íródott volna.⁷

Az eddig elmondottak alapján az elbeszélésnek tételeződik tehát egy narratív perspektívája, amely az elbeszélés egy vagy több szereplőjének tudásanyagából, figyelméből, tevődik össze; minden esetben ő(k) focalizál(nak) az elbeszélésen belül az által, hogy észlel(nek). És tételeződik egy elbeszélői perspektívája, ami ezt a tapasztalategyüttest a narráció beszédaktusán keresztül közvetíti. Hogy ennek a közvetítésnek milyen a minősége, miféle szűrőn keresztül engedi láttatni a focalizált pontot, hogyan szervezi meg a tudásanyag megformálását, az csak bizonyos tekintetben függ a focalizációt biztosító narratív perspektívától. Ezért az elbeszélői

⁵ Uo. 143. „They do not make a distinction between, on the one hand, the vision through which the elements are presented and, on the other, the identity of the voice that is verbalizing that vision. To put it more simply: they do not make a distinction between those who see and those who speak. Nevertheless, it is possible, both in fiction and in reality, for one person to express the vision of another. This is a key feature of language and it happens all the time. When no distinction is made between these two different agents, it is difficult to describe adequately the technique of a text in which something is seen - and that vision is narrated.”

⁶ A továbbiakban a *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* vonatkozó fejezetét Ferencz Anna fordításában idézem: Mieke Bal: *Fokalizáció* (ford. Ferencz Anna) = *Vizuális és irodalmi narráció*. Szerk. Füzi Izabella. Szeged 2006. [online: <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szovegyujtemeny/bal/index.html>]

⁷ Bal, amikor a focalizáció szintjeiről beszél egészen addig a megállapításig jut el, hogy tulajdonképpen nincs különbség E/1 és E/3 között. Az idézetben az SZF a szereplőhöz kötött focalizációt, a KF pedig a külső focalizációt takarja: „amikor a focalizáció szintjéről van szó, nincs lényeges különbség »én-elbeszélés« és »harmadik személyű narráció« között. Amikor látszólag a KF »átengedi« a focalizációt a SZF-nek, akkor valójában a következő történik: a SZF látásmódja a KF mindent uraló látásmódján belül jelenik meg. Tulajdonképpen az utóbbi mindig megtartja a focalizációt, amelybe a SZF focalizálása mindig tárgyként ágyazódik be. Ezt a narratológia általános szabályainak nyelvén is meg lehet fogalmazni. Ha valaki más nézőpontját akarjuk megmutatni, akkor ezt csak úgy tehetjük, hogy ismerjük és megértjük ezt a nézőpontot. Ezért nincs különbség első és harmadik személyű narráció között. Az úgynevezett »én-elbeszélésekben« is van külső focalizáló, általában a megöregedett »én« mutatja be kívülről annak a fabulának a látásmódját, amelyben valaha cselekvőként vett részt. Bizonyos pontokon jelen lehet a fiatal alteregó szemlélete is, így a SZF a második szinten focalizál.” lásd: Mieke Bal: *Fokalizáció*.

perspektívában kódolt a regény látásmódja, idő- és (egyelőre jobb szó híján) világszemlélete. A *Sorstalanság*ban kidolgozott elbeszélői perspektívát vizsgálva remélhetőleg a regény olyan olvasatához jutunk, ami a mélystruktúráiban meghúzódó elemeit is láttatni engedi.

Gyuri mint szereplő

A regény megkésett recepciójának első nagy hulláma szintén egy pszichológizáléhoz közeli olvasatot mozgósít, így fejlődésregényként azonosítja azt. „A *Sorstalanság* valóban nevelődési regény, egy gyerekembernek a gyűjtőtáborhoz mint normalitáshoz való szocializálódásának története.”⁸ A pszichológizáló olvasatok mindig előfeltételeznek egy egyént, mégpedig olyat, aki a normalitás normarendszerei vagy abnormalitás között különbséget tud tenni. Gyuri mint elbeszélő furcsa, mindent elfogadó és nyugtázó közlései nem akkor hangzanak el először, amikor megérkezik a haláltáborba, és megszokja az ottani rendet (tehát azt, hogy bármikor megölhetik), nem is akkor, amikor bevagonírozzák, vagy még korábban, amikor leszállítják az autóbusról, hanem már a regény legelső lapján ilyen.

„[A] főhős identitását külső meghatározottságok, és mások szándékainak való (félig önkéntes) alávetettség jellemzik. Így a deportálás és a rablétbe való átmenet korántsem olyan hirtelen és traumatikus történés.”⁹ Abban az esetben, amikor az identitást meghatározó tényezők minden esetben olyan címkeként nehezeden ránk, amiket (1.) nem értünk meg vagy (2.) ezekkel képtelenek vagyunk azonosulni vagy (3.) bizonyos hiányosságok következtében kizáratunk az ideiglenes/ tartós közösségekből, pontosan miféle identitásról beszélhetünk? Hovatovább, az elbeszélés idejének kényszeres közelsége, a kvázi-jelenidő nagyon kevés múltbeli emléket enged az elbeszélésbe türemkedni, amely Gyuri saját identitásához való viszonyát segítene tisztázni. Eközben kiderül ugyan, hogy budapesti lakos, 14 éves, a szülei elváltak, szeret focizni, és tudjuk, miket olvasott – de ezekkel az információkkal egyenértékűek azon magától értetődő megállapítások is, hogy van neki szeme, szája és füle. Prekonceptiók nélkül nem tekinthetjük ezeket valódi identitásformáló tényezőknak, hiszen nem tudjuk meg a hozzájuk fűzött személyes kapcsolatát, azt az értelmet, amit saját maga tulajdonít a potenciális identitásformáló tényezőknak. Gyurinak nincs saját története, narratív identitása.

A narratív identitás esetében külön kell választanunk, pontosabban le kell választanunk a dologi azonosság fogalmáról az önazonosság fogalmát, az *idem*ről az *ipse* értelmében vett azonosságot. Hogy a dolgok önmagukkal azonosak maradnak, az olyan tény, amelyet mi állapítunk meg róluk – az azonosítás ez esetben olyan eljárás, amelyet külső szemlélő álláspontjára helyezkedve végzünk el. Ez a szemléletmód azonban nem alkalmazható, ha azt az azonosságot igyekszünk értelmezni, amelyet önmagunknak tulajdonítunk, ezért vezet be Ricoeur az önazonosság kifejezést. Önmagunk maradhatunk a nélkül is, hogy ugyanazok maradnánk, mint akik voltunk; nem szükséges, hogy lényünknek valamiféle magva legyen, amely minden változás közepette megőrződik; nem vonásaink állandósága, jellemünk szilárdsága, és nem is meggyőződéseink változatlansága teszi, hogy önmagunk maradunk, hanem

⁸ Radnóti Sándor: *Auschwitz mint szellemi életforma*. Holmi III(1991). 3. szám 373.

⁹ Molnár Gábor Tamás: *Fikcionalitás és történelemszemlélet*. Alföld III(1996). 8. szám [online: <https://epa.oszk.hu/00000/00002/00008/molnar.html>]

hogy minden átalakulás, amelyen életünk során keresztülmegyünk, egyetlen egységes történet keretei között elbeszélhető.¹⁰

Minden esetben, amikor Gyurit a készen kapott identitás paneljeivel szembesítik, következetesen nem érti meg a nyelvet, amin erről beszélnek. A regényben számos szöveghelyet találunk, ahol egy-egy epizód szereplő megszólalása az esszencializáló-moralizáló nyelvhasználat (ők vs. mi, bűnösök vs. ártatlanok, a rosszak vs. jók) szembeállításait visszahangozza. Amit Gyuri mint szereplő nem ért meg, azt Gyuri mint elbeszélő következetesen idézőjelbe rakja. Például nem érti, amikor Vili bácsi az aktuális, 1944-es politikai viszonyokról beszél és a zsidó kisebbség helyzetére reflektál: „„a nagy játszmának, amelyben mi egy elképesztő arányú nemzetközi zsarolási manőver eszközei vagyunk.«” (11.) Ugyanígy nem érti meg Lajos bácsit, aki a család egyetlen vallási szokásokat gyakorló tagjaként hitvallását osztja meg vele apja búcsúztatóján, aminek következtében Gyurira egy több évezredes sorsnarratíva nehezülne, ha felfogná azt: „– Most már – így szolt – te is a közös zsidó sors részese vagy –, majd bővebben is kitér erre, megemlítve, hogy ez a sors »évezredek óta tartó szakadatlan üldöztetés«, amelyet azonban a zsidóknak »belenyugvással és áldozatos türelemmel kell fogadniok.«” (27.) De a szó gyakorlati értelmében sem érti meg, már a munkatáborban a jiddisül beszélőket, akik ezért következetesen kiközösítik, és hátrányos megkülönböztetésben részesítik, amikor ételt akar cserélni: „– Di bist nist ká jid, d’bist á ségec, te nem zsidó – rázta azonban finnek ismert módján, a fejét erre. Kérdeztem tőle: – Akkor mért vagyok itt? – Honnan tudja én aztat? – vont a vállát.” (207.)

Érdemes elidőznünk a regény második fejezetében található meg-nem-értés-jeleneten, már csak azért is, mert Gyuri regényvégi „nagy monológjában” éppen ehhez tér vissza. Gyuri, Annamária és a nagyobbik nővér éppen az identitás problémáját járják körül. A nagyobbik nővért „„az emberek tekintete«” döbbeneti rá, hogy ő különbözik tőlük, azért „„gyűlölik«”, mert ő zsidó, és szerinte „„magunkban hordjuk«” a különbséget.” Gondolatmenetének helytelenségét Gyuri a *Koldus és királyfi* alapján vázolt hipotetikus történettel igyekszik példázni: ha őt elcserélték volna csecsemőkorában egy nem-zsidóra, akkor most az elcserélt gyerek lenne az ő helyzetében, ő viselné a sárga csillagot, míg ő, a nagyobbik nővér „„mint a többi ember, rá se gondolna és mit se tudna az egész különbségről.” A lány sírva fakad: „„hogya ő más is lehetne, mint akinek lenni kényszerül, akkor »az egésznek semmi értelme«, s hogy ez oly gondolat, amit őszintén »nem lehet elviselni.«”¹¹ A nagyobbik testvér a körül puhatolózik, hogy ő tulajdonképpen miben is más, mint az emberek, s mivel különbséget nem nagyon talál, de a társadalmi folyamatok ezt cáfolják, a zsidóság kérdését belsővé téve próbálja magyarázni. Gyuri nem számol az *ember* és *zsidó* közötti különbséggel, hiszen ezek számára nem valódi identitásformáló kategóriák, ergo nincs különbség ember és zsidó között. Észreveszi, hogy a zsidóság fogalma kívülről meghatározott konstrukcióként csattan rajtuk a sárga csillag formájában, példája is erre fut ki: ha a csillag nem lenne, nem tudnák a nagyobbik nővérről, hogy zsidó-e vagy sem. Gyuri ez esetben a saját maga alkalmazta parabolát nem érti meg, a nagyobbik nővér azonban igen. Hiszen éppen a különbség hiánya teszi megmagyarázhatatlanná, hogy miért léteznek külön a zsidókra vonatkozó törvények, negatív megkülönböztetések, sárga csillag és munkaszolgálat. Nem érti, hogy a lány miért sír, csupán azt sajnálja, hogy megsirattatta.

¹⁰ Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*, Bp. 1998. 17–18.

¹¹ *Uo.* 47–48.

Az elbeszélői perspektíva disszonanciái

Gyuri mint fokalizáló pont helyzete változik a világban, és az eközben ellene irányuló fenyegetésre vagy törődésre, „rosszra” vagy „jóra” szinte ugyanúgy reagál: mindig az válik természetessé, ami éppen történik. A saját magunk által meghatározott történet és az ebből kiépülő identitás híján a másik identitását csupán elfogadni és nyugtázni lehet, hiszen nem létezik a felület (a saját identitástörténet), ami ezt visszaverné, vizsgálat alá vonná a mindenkori másikat. Ebben az értelemben Köves Gyuri irodalmi ellenpontja Herman Melville *Bartleby-je*.¹² Melville novellájában az írnok motivációja nem tárul fel, de azzal, hogy a munkavégzéstől kezdve fokozatosan az étkezés illedelmes, de következes visszautasításig jut – „I would prefer not to.”, hangzik el megannyiszor –, arra kell következtetnünk, hogy az ő identitása sziklaszilárd alapokon nyugszik. Innen képes nemet mondani újra és újra, és ezzel tagadni minden rutint, beidegződést és szokásrendet. A *Sorstalanság* fokalizációs pontja az amoralitásba veti az elbeszélői perspektívát – ez az egyetlen pont, ahonnan befogható Gyuri mint szereplő világhoz való hozzáállása.

Kertész műhelynaplójában úgy fogalmaz, hogy a regényében nem lüktet a „morál alapbasszusa”.¹³ Kertész azon az állásponton van, hogy a 20. században az európai kultúra kidolgozta morál, ha úgy akarják, minden gond nélkül képes kiszolgálni a különféle diktatúrák akarátát. „[...] Dante óta annak bizonyossága, »alapbasszusa és alaphangja« hatja át az európai kultúrát, hogy a jó és a rossz egyértelműen szétválasztható, s hogy a jó le fogja győzni a rosszat. Dante meggyőződése attól lehetett sziklaszilárd, hogy egy pillanatig sem kételkedett a megváltásban, Istenben, valamint az ő ítélőszékében, amely minden emberi vélekedést és ítéletet felül tud bírálni. Auschwitz ebben a vonatkozásban gyökeres fordulatot hozott az európai kultúrában.”¹⁴ Az idézet másik tagjának, a zenei metaforának használata sem véletlen, Kertész nagy komolyzene-kedvelőként zeneelméleti tanulmányokat is olvasott: „Ekkoriban, 1970–71 táján kerültek kezembe Adorno zeneelméleti írásai, amelyek azért érdekelték külön is, mert a *Doktor Faustus*ban voltak számomra bizonyos rejtélyek, amiket nem értettem. [...] Adornónál ismét megtanultam becsülni azt a szemléletet, amit egyébként magam is vallottam, csak nem tudtam volna kellőképpen megfogalmazni, hogy minden művészetnek köze van a társadalmi mozgásokhoz. Ekkoriban már javában írtam a *Sorstalanságot*, és abszolút döntő volt a kompozíció, amit ki is találtam, de csak utóbb, Schönberg zenéje nyomán neveztem el a regény nyelvvezetét atonális prózának. Adorno nyomán jöttem rá, hogy a tonalitásnak miféle jelentése van.”¹⁵

Az elbeszélői perspektíva amoralitása folyamatosan ütközik a regény többi szereplőjének és tulajdonképpen az olvasóba kódolt morál helyességével vagy helytelenségével. Meghatározott pontokon félreüt, disszonánsként hat. A fenti példák alapján azt állapíthatjuk meg, hogy a meg nem értés helyzetei minden esetben a más szereplőkben működő morál struktúráihoz kapcsolódnak. Figyelmünket most a megértés helyzeteire, a természetes- és beláttam-típusú megnyilvánulások felé fordítjuk. Ezek már az elbeszélői perspektíva disszonáns voltát fogják példázni, hiszen Gyuri – mint fokalizációs pont – egy adott helyzetre történő visszacsatolásait

¹² Herman Melville: *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall-street*. New York 1856. [online: <http://moglen.law.columbia.edu/LCS/bartleby.pdf>]

¹³ Kertész Imre: *Gályanapló*. Bp. 1992. 82.

¹⁴ Földényi F. László: *Az irodalom gyanúba keveredett*. Kertész Imre-szótár. Bp. 2007. 38–39.

¹⁵ Hafner Zoltán: *A folyamatos jelenlét prózája. Beszélgetés a Sorstalanságról. Interjú Kertész Imrével*. = Kertész Imre: *A megfogalmazás kalandja*. Bp. 2007. 105.

érhetjük benne tetten, ami a fokalizáció értelemadó aktusának terméke. A fokalizáció értelemadó aktusa pedig mindig az elbeszélésben kódolt. Másképp megfogalmazva a meg-nem-értés és a megértés helyzetei közötti különbséget azt mondhatjuk, hogy (1) *Gyuri mint szereplő* nem érti a morálban gyökerező totalizáló nyelvhasználat beszélőit, ami nem ugyanaz, mint amikor (2) *Gyuri mint elbeszélő* a morál kiiktatott állapotában, a vele megtörténő bármely eseményről jóváhagyással közvetít a narráció beszédaktusán keresztül. Az első példát a regény első fejezetének az elejéről emeljük ki:

Nekem kellett visszamennem a pékhez. Egy kis sorállás után jutottam csak be az üzletbe. Először a szőke, nagy mellű feleséghez kellett járulnom: ő vágta le a kenyérjegy megfelelő kockáját, s aztán tovább, a pékhez, aki a kenyeret mérte. Nem is felelt a köszönésemre, mivel a környéken köztudott dolog róla, hogy nem szíveli a zsidókat. Ezért is lökött oda pár dekával kevesebb kenyeret. Viszont azt is hallottam, hogy így marad néki több fölöslege a fejadagokból. És valahogyan, a mérges pillantásából meg az ügyes mozdulatából, abban a percben egyszerre meg is érttem a gondolatmenete igazságát, amiért nem is lehet szívelnie a zsidókat: akkor ugyanis az a kellemetlen érzése lehetne, hogy becsapja őket. Így azonban a meggyőződése szerint jár el, s egy eszme igazsága kormányozza a cselekvését, ami már viszont – beláttam – egészen másvalami lehet, persze. (16.)

A mindenkori olvasó, akiben a morál soha nem szűnt meg a ritmust diktálni, felháborodással fogadja az aprócska, néhány dekányi igazságtalanság mégis csak nyilvánvaló helyzetét. Sőt, a fatalni felháborodás bizonyos tekintetben megsokszorozódik: először azért, háborodunk fel, mert az elbeszélés által nyilvánvalóvá válik az apró csalás. Erre pedig ráépül az a felháborodás, ami abból fakad, hogy maga az elbeszélő is tudatában van saját megrövidítésének, de mégsem tesz ellene semmit. Márpedig, nem hogy nem tesz, de el is fogadja és megéri a pékcsalád önámítását. Ergo, egy hazugságra bólint rá – ez volna az olvasói felháborodás harmadik köre.¹⁶ De ne feledjük, Gyurkának narratív identitás és morál hiányában nincs semmiféle ideológiai röghöz kötve, nincsenek meggyőződésai, ennek következtében pedig védelmi mechanizmusai sincsenek, amikkel elveit óvná, például azt, ami meglopása esetén lépne működésbe. Az diszszonáns minden eddigi elbeszélési technikához képest, hogy felmutatja a hiányosság állapotát, a következő lépésben pedig elvárásainkkal ellentétben nem visszavonja azt, hanem a hiányos állapot hozadékára irányítja a figyelmet. A morál hiányának állapotában a másik megértésének lehetősége exponenciálisan megnő, ugyanis a különféle morálok (erkölcs, etika, törvény stb. egymásra áthagyományozott normarendszerei) nem ütköznek egymással, nincs szükség az érvrendszerek összevetésére, majd mérlegelésre, és azt sem kell eldönteni, hogy kinek van igaza. A *Sorstalanság* elbeszélője felől azt mondhatjuk, hogy mindig a másoknak van igaza.

A következő szöveghely a 4. fejezetből való, és a többnapos vonatút után következő szelekciót mutatja be. Az elbeszélő minden egyes mozzanatról beszámol a vonat elhagyását követően az orvos elé kerülés pillanatáig. Gyuri, miután maga is átesik az alig pár másodpercig tartó felmérésen (ami arról dönt, hogy azonnali halál vagy munkatábor), alkalma akad, hogy tüzetesebben

¹⁶ Persze, soha nem így olvasunk, mindez egyszerre történik, azonban ha vizsgálni akarjuk a *Sorstalanság*ban kidolgozott elbeszélői perspektíva diszszonanciáját éppen az egyszerre történő megértés mozzanatait szükséges darabokra bontani, ami egy olyan *modus operandi*, amivel a regény maga is él.

megfigyelje az orvos munkáját. Az egész jelenet ismét egy olyan ponton kulminál, ami minden olvasói elvárással szembeegy:

Az orvoshoz is mindjárt bizalmat éreztem, mivel igen jó megjelenése s rokonszenves, hosszas, borotvált arca volt, inkább keskeny ajkakkal, kék vagy szürke, mindenesetre világos, jóságos tekintetű szemmel. Jól megnézhettem, mialatt ő meg a kesztyűs kezét kétoldalt az arcomhoz támasztva, hüvelykjével a szemem alatti bőrt húzta kétoldalt kissé lejjebb – orvosok amolyan, még hazulról ismerős mozdulatával. [...]

Az orvos munkáján is hamar kiigazodtam. Öregember érkezett – világos: másik oldal. Fiatalabb – ide, hozzánk. Egy másik, hasas, mindamellett keményen kihúzva magát: mindhiába – de nem, az orvos mégis erre küldte, s nem voltam egész elégedett, mivel magam részéről inkább éltesnek találtam kissé. Azt is meg kellett állapítanom, hogy a férfiak nagy többsége mind rendkívül borostás, nem épp igen jó benyomást keltő. Így, *az orvos szemével voltam kénytelen meglátni* azt is, hogy mennyi köztük az öreg vagy egyéb okból hasznavehetetlen ember. (112. – kiemelés tőlem, K. T. H.)

Gyuri a regény ezen pontján még nem tudja, hogy az alkalmasok és alkalmatlanok táborába való tartozás pontosan milyen következményekkel jár. Az orvos maga rokonszenvet kelt benne, hiszen jó megjelenése, szép borotvált arca, jóságos tekintete van, mozdulatai az otthoni orvosokra emlékeztetik. A professzionalizmus látszata egyenlő a professzionalizmussal: az orvos pedig a rászabott munkát végzi a tőle telhető legnagyobb pontossággal. Ha Gyuri tisztában volna a morál fogalmával, akkor arról a démoni (de valahogy mégis karizmatikusnak tűnő) jelenlétről olvasnánk, ami egy embert képessé tesz arra, hogy ezt a munkát ilyen fajta szenttelenséggel végezze.¹⁷ Ehelyett az történik, hogy saját szempontjaként érti a másik, az ő megsemmisítésére törekvő másik szempontját.¹⁸ A regény ezen szöveghelyei ugyan megtartják az E/1-et és azt a látszatot keltik, hogy a narráció az eddig megszokott medrében halad, de tulajdonképpen egyfajta nézőpontváltás következik be az elbeszélésben: Gyuri mint fokalizáló feladja helyzetét, és a situációt, aminek ő is szereplője egy számára tulajdonképpen külső perspektívából, a situációban szintén részt vevő másik potenciális fokalizáló ponton (ez esetben az orvoson) keresztül láttatja. Ez ismét egy olyan sajátság a regény elbeszélési technikájának, ami szándékosan jelöletlen marad, azonban hatásmechanizmusa érzékelhetővé válik az olvasó számára.

A megértés-példák sorozatát a 7. fejezetből idézett szöveghellyel zárjuk. Gyuri éppen a zeitzi koncentrációs tábor kórházában fekszik. Már sok mindenen túl van – összefoglalás helyett eddig megtett útját listázzuk: Budapest-Auschwitz-Buchenwald-Zeitzi (innen fog visszakerülni Auschwitzba, majd Budapestre.) Itt ismerkedik meg a férgekkel:

¹⁷ Kertész szintén *A kudarc*-ban idézi, majd elemzi Semprún *A nagy utazás*-ban található Ilse Koch-leírását. Kertész elbeszélője, az öreg ezt mondja Kochról: „Ez az átlagos, egykor talán némi női vonzerővel felvértezett, ez alkalommal mindenesetre mogorva, téstás bőrű malacarc sehogyan sem tudott meggyőzni róla, hogy egy végletességében is nagy formátumú személyiséget szemlélek, aki tümelkedett jón és rosszon, s akinek élete a minden erkölcsiséggel szembe-szegezett szakadatlan, megátalkodott kihívás jegyében zajlott. Aminthogy Ilse Koch valójában nem is állt szemben az erkölcsi renddel – éppen ellenkezőleg, azt ő maga képviselte; s ez nagy különbség.” Kertész Imre: *A kudarc*. 57–58.

¹⁸ Menyhért Anna: *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Bp. 2008. 75.

Mégis, legjobban akkor lepődtem, hökkentem, majd rémültem is meg, mikor egyszerre csak csípőmön éreztem a csiklandást, s a papiroskötést fölemelve azt láttam, hogy már húson is ott vannak, s a sebemből táplálkoznak. Próbáltam kapkodni, szabadulni, legalább innen kitúrni, kipiszkálni, legalább még egy kevéske türelemre, várakozásra szorítani őket – s állíthatom, sosem éreztem még küzdelmet kilátástalanabbnak, ellenállást konokabbnak, mondhatni szemérmetlenebbnek, mint ezt. Egy idő múltán föl is hagytam vele, s már csak néztem ezt a falánkságot, ezt a nyüzsgést, mohóságot, étvágyat, ezt a leplezetlen boldogságot: bizonyosképp, mint hogyha valahonnan ismerném egy kissé. Akkor is vettem észre: némelyest *meg tudom érteni őket*, mindent megfontolva. Végül már-már megkönnyebbültem, már-már a viszolygásom is elmúlt. Továbbra se örvendtem, továbbra is elkeseredett maradtam egy kicsit, s úgy gondolom, végre is érthetően – de már inkább csak valahogy általában, harag nélkül, egy kissé csak a természet egész rendje miatt, hogy így mondjam; mindenesetre gyorsan eltakartam, s később már nem keltem velük harcba, többé már nem háborgattam őket. (232–233.)

A fertőzés következtében Gyuri csípőjén található sebbe költöző férgek érzete és látványa először rémületet vált ki benne, ezt az elbeszélés egyértelmű módon közvetíti – itt még az elbeszélői perspektíva és az olvasó a helyzet iszonytató voltára adott lehetséges elvárásai egybeesnek. De az első ijedelem után az elbeszélésben ismét beindul a megértés-mechanizmus, és ezúttal a természet rendjére történő hivatkozás mentén – ami szintén egy amorális nézőpontot feltételez –, az események jóváhagyása történik: a férgek a maguk dolgát végzik, és hogy most éppen az elbeszélő saját húsából táplálkoznak, inkább egy szerencsétlen véletlenként tételeződik, mintsem Gyuri ellen indított személyes támadásként. A jóváhagyás miatt az elbeszélés itt a férgek nézőpontjához közelítő perspektíva felé tendál, ezáltal a paraziták buzgó élni akarása válik láthatóvá. Gyuri és a férgek egymásmellettsége azért válik különössé, mert az elbeszélés nem áll meg a proximitásban mérhető szoros közelség felmutatásánál, ugyan rövid időre, de az elbeszélő ismét felfüggeszti saját pozícióját, hogy a férgek falánkságának kielégüléséből fakadó boldogságáról közvetítsen. Mivel a férgek kielégülésének forrása nem egy másik testből fakad, hanem az elbeszélő saját húsából, de még ennek ellenére is bekövetkezik a megértés és elfogadás mozzanata, ez a fajta közösség groteszkként hat.¹⁹

Egyszerre vizsgálva az idézett megértés-példákat, azt vehetjük észre, hogy mindegyik egyegy traumatikus tapasztalatról közvetít. Számos tekintetben különbség van néhány deka kenyér megvonásának megaláztatása, az élet és halálról döntő orvos előtti abszurd vizsga vagy a sebbe költő férgek testi sokkja között, de a traumát nem kilóban mérjük. „Traumatapasztalatról akkor beszélhetünk, mikor az egyént egy vele szemben álló, személyiségét és/vagy életét megsemmisítésével fenyegető külső erővel találja magát szemben. Az áldozat tehetetlen, izolált, személyiségét veszített, totálisan kontrollált ezzel az általa érthetetlen, nem racionális erővel szemben.”²⁰ Köztudott, hogy a traumát verbalizálni sok esetben lehetetlen. Vagy azért, mert a trauma rejtve marad a traumatizált egyén előtt is, vagy amennyiben a trauma lokalizációja

¹⁹ A groteszkben teljesen másutt húzódnak a határok a test és a külvilág, a test és a többi test között, mint a klasszikus vagy a naturalista ábrázolásokban. A groteszk test mindig keletkező-változó test. Soha nincs készen, soha nem befejezett: szüntelenül épül és teremtődik, és maga is szüntelenül más testeket növeszt és terem. Vö.: Nyusztay Iván: *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában. Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard*. Bp. 2010. 27.

²⁰ Heller Ágnes: *Trauma*. Bp. 2006. 56.

megtörtént, a traumatizált egyén képtelen a teljes esemény elbeszélésére és nem tudja szavakba önteni a történeteket – mindkét esetben pszichénk a trauma újraélésének lehetőségétől véd. A holokausztrauma esetében még a történetírás mint tudományág is az adekvát diskurzus keresésének fázisában van: „[a] katasztrofális történelmi tapasztalat lerombolja a történelmi tudat arra való képességét, hogy az eseményeket értelmes és jelentéssel bíró narratívába tudja foglalni. [...] Ezért aztán egy ilyen tapasztalatot nem lehet egyszerűen elhelyezni azok emlékezetében, akik szenvedő alanyai voltak. Itt elnémul a történelem értelméről szóló beszéd. A tapasztalat szörnyűsége traumatikussá válik. Idő kell hozzá (sokszor nemzedékek), mire meg lehet találni a nyelvet, amely artikulálni képes.”²¹

Mégis hogyan lehetséges, hogy a *Sorstalanság* elbeszélője ezekről az élményekről beszél és beszél és beszél? Mindez az elbeszélői perspektíva disszonáns voltának hozadéka. Összefoglalva az eddig elmondottakat az elbeszélői perspektíva jelöletlen perspektívaváltásaiban adjuk meg a disszonancia egyik fő forrását. Az elbeszélés a szöveg stratégiai pontjain abban az esetben csúszik át egy másik fokalizációs pontba, amikor az elbeszélőt egy traumatikusnak minősülő behatás éri. Ideiglenesen felfüggeszti alávetettségét és tárgyi pozícióját, éppen azért, hogy az aktuális fenyegetettség érzetéért felelős szereplő perspektíváját tegye a magáévá. Ezért válik képessé a *Sorstalanság* elbeszélője olyan eseményekről közvetíteni, amelyekről más elbeszélők hallgatnak.²²

A disszonanciák második köre: az elbeszélői perspektíva ideje

Mieke Bal szerint „általában a megöregedett »én« mutatja be kívülről annak a fabulának a látásmódját, amelyben valaha cselekvőként vett részt.”²³ Bal ezen megállapítása szintén érvként szolgál az én-elbeszélések esetén a szereplő és elbeszélő különválasztására, hiszen az elbeszélés nem akkor történik, amikor egy esemény bekövetkezik. Ez azt jelenti, hogy „általában” az én-elbeszélők tapasztalataik közvetítése során egy olyan időbeli pontból narrálnak, ami az elbeszélte események után helyezhető el időben. A narratíva ott ér véget, ahol az elbeszélte események és a narrálás kezdete találkozik, vagyis amikor történetmondás jelenébe érünk. A szereplő és az elbeszélő azért sem lehet ugyanaz, mert ezek alapján tételeződik a *fiatal alteregó* és a *megöregedett én* különbsége.

Gérard Genette hívja fel a figyelmet a nyelv működésmódjának azon sajátosságára, hogy lehetséges elmondani egy történetet úgy, hogy közben nem definiáljuk a helyet, ahol az események történnek, valamint a hely esetleges távolsága vagy közelsége szintén elhallgatható ahhoz a helyhez képest, ahonnan ez elbeszélés hangzik; de lehetetlen, hogy a történetet a narrációs

²¹ Jörn Rüsen: *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban*. (Itt elnémul a történelem értelméről szóló beszéd) [ford. Karádi Éva]. *Magyar Lettre Internationale LIV*(2004). 3. szám [online: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre54/rusen.htm>]

²² Például a már említett *A nagy utazás* elbeszélője, aki három jól elkülöníthető idősíkot mozgat egyszerre: (1.) a deportáció előtti partizánakciók és a börtönben töltött idő síkja, (2.) a vonatút és (3.) a koncentrációs táborból történő szabadulás utáni események. Az elbeszélés nem lineárisan mutatja be az eseményeket, hanem a három idősíki egy-egy jelenete mentén épül fel a narratíva. A proustiánus elbeszélési technikát idéző elbeszélési technika érintetlenül hagyja a koncentrációs táborban megélt konkrét élményeket – ezekre csupán utalás történik, bármelyik idősíkról legyen is szó.

²³ Mieke Bal: *Fokalizáció*.

aktus viszonylatában ne helyezzük el időben, hiszen valamit csak jelen, múlt vagy jövő időben lehetséges elmondani.²⁴ „Szükséges tehát, hogy, pusztán az időbeli elhelyez(ked)és [temporal position] szempontjából, elkülönítsük az elbeszélés négy típusát: *utólagos* (a múltidejű elbeszélés klasszikus pozíciója, kétségkívül messze ez a leggyakoribb), *előzetes* (jövendő, általában jövőidejű elbeszélés, korántsem kizárva annak lehetőséget, hogy ez a jelenben kapcsolódjon össze [conjugated in the present], akár csak Jocabel álma a *Moyse sauvé*-ban), *egyidejű* (jelenidejű elbeszélés, a történéssel egykorú), *közbeiktatott* (történések közötti).”²⁵

Gyuri mint elbeszélő a regény 9 fejezetéből a hatodikig naplószerű pontossággal közvetíti egy-egy rövidebb periódus, általában egy-két nap eseményeit. A 6. fejezet után az idő természete megváltozik, az elbeszélő felhívja rá a figyelmet, hogy a munkatáborban a rablét ideje olyan monoton idő, ami egybemossa az emlékeket. Egy korábbi olvasmányra hivatkozva elmondja, hogy:

[...] a rab, ennek a könyvnek az írója, állítása szerint jobban emlékezett a fogsága első, tehát a tőle már távolabbi, mint a későbbi, vagyis az írás idején már elvégre közelebb eső napjaira. Ezt akkor eléggé kétségesnek, némiképp amolyan tódításnak is tartottam egy kissé. Hanem hát, azt hiszem, mégiscsak az igazat írhatta: az első napra emlékszem ugyanis magam is a legpontosabban, csakugyan, ha meggondolom, pontosabban, mint a rákövetkezőkre. (128.)

A későbbi, 5. utáni fejezetek már hosszabb időintervallumot fednek le, de ugyanúgy lineáris kronológiában következnek egymás után az epizódok, melyek között már nagyobb az időbeli távolság. Gyuri a munkatáborban kb. egy évet tölt, a regény 5. fejezete a második internált nap leírásával zárul. Vagyis az első öt fejezet egy kb. két hónapos periódus pár kiválasztott napját meséli el. A 6-7-8. fejezetek a rabság évét írják le, az utolsó 9. pedig javarészt a hazatérés napjáról számol be.

A dolgozat elején már felhívtuk az elbeszélő azon törekvéseire a figyelmet, hogy mindig a lehető legközelebb próbál állni az elbeszélte eseményekhez. Ezért egy kvázi-egyidejű elbeszélés látszatát kapjuk. Például, amikor a vonatút után leszállítják az internálás előtt állókat, az elbeszélő az észlelés sorrendjében közli megfigyeléseit, ennek következtében hibás megfigyelések is helyet kapnak az elbeszélésben:

De sokuk kezében láttam még ezenfölül botot is, amolyan kampós, rendes sétatálcát, s ez meglepett kissé, hisz végtére mind hibátlan járású, láthatóan java erőben levő férfiak voltak. Hanem aztán jobban, közelebről is szemügyre vehettem ezt a tárgyat. Arra lettem ugyanis figyelmes, hogy egyikük, előttem s nékem félig háttal, egyszerre vízszintesen a csípője mögé vitte, s ott a két végénél fogva, unottnak tetsző mozdulattal hajlítgatni kezdte. A sorral együtt mind közelebb értem hozzá. S akkor láttam csak, hogy nem fából van, hanem bőrből, s nem bot, hanem korbács. (107.)

²⁴ Gérard Genette: *Narrative Discourse. An Essay on Method*. Ithaca – New York 1983. 215.

²⁵ “It is therefore necessary, merely from the point of view of temporal position, to differentiate four types of narrating: *subsequent* (the classical position of the past-tense narrative, undoubtedly far and away the most frequent); *prior* (predictive narrative, generally in the future tense, but not prohibited from being conjugated in the present, like Jocabel’s dream in *Moyse sauvé*); *simultaneous* (narrative in the present contemporaneous with the action); and *interpolated* (between the moments of the action).” Gérard Genette: *i. m.* 217.

Az elbeszélés ideje talán itt közelít legjobban az egyidejű elbeszéléshez, de erről mégsem beszélhetünk, hiszen nem jelen időben van elmondva. Ha a Genette által meghatározott kategória felől szeretnénk meghatározni a regény elbeszélésének temporális jellegét, azt kell mondanunk, hogy *Sorstalanság* elbeszélése minden törekvése ellenére mégis csak utólagos, egy olyan megkötéssel, ami ez elbeszélés idejében is disszonanciát eredményez. Csak az utólagos elbeszélés felől kapnak értelmet az elbeszélő azon kijelentései, amelyek előrevetítik, hogy jobban fog emlékezni rabsága első napjaira, mint az időben hozzá közelebb álló későbbi napokra. Más esetben is elszólja magát az elbeszélő, és a linearizált elbeszélésbe bele-bele szakadnak a tapasztalatokon már túl levő megöregedett én megjegyzései:

„– Nein –, gondolom, még mindig, még most is csak hiúságból megint, bizonyára.” (243.)

Hazudik, amikor arról kérdezik, hogy van-e hasmenése: akkor mondja, de *most* is úgy gondolja.

Ennek értelmében a *Sorstalanság* esetében utólagos elbeszélésről beszélhetünk. Azonban a megöregedett én tudásanyaga szándékosan visszaszorított, és helyét szinte mindig átadja a fiatal alteregó vélekedéseinek. A dolgozat elején említett filmes példát (a kamera: az elbeszélő, a szereplő: a színész; a *Sorstalanság* elbeszélője időben olyan közel próbál lenni az eseményekhez, mint amilyen közel van a *Saul fia* kamerája Saulhoz) azzal módosítjuk, hogy meghatározzuk az elbeszélő helyét: valójában a *Sorstalanság* kamerája nagyon messze van az elbeszélő eseményektől, de olyan mértékben közelít/zoomol az elbeszélőni kívánt múltra, hogy azt immár közelinek érezzük. A regény olvasása közben így egy olyan kvázi-jelenidőbe csöppenünk, ami ritkán tekint vissza vagy előre. Ennek következtében az elbeszélő azon vélekedései tárulnak fel, melyek a megtapasztalás pillanatában következtek be, és nem azok, melyek az utólagos értelemadás következtében kerültek a felszínre.

Összefoglalás helyett:

„*Ma nem mentem iskolába.*” vs. „*Ma halt meg anyám.*”

A *Sorstalanság* elbeszélői perspektívájának disszonáns elemeit az elbeszélés amorális nézőpontjában és a kvázi-jelenné módosított utólagos elbeszélésben jelöltük meg. Ha az elbeszélés további jegyeit vetnénk össze Albert Camus *Közöny*²⁶ című regényével, ennek kezdőmondatával, elbeszélési technikájával, és én-elbeszélőjével *Meursault*-val, akkor a *Sorstalanságra* az abszurd irodalmi és filozófiai irányzatában találunk rá. A két regény összehasonlító olvasata mindenképpen hasznos vállalkozásnak bizonyulna, azonban az erőfeszítésre sarkalló pesszimizmus és a kertészi abszurd között minden bizonnyal eltolódásokat találunk – ahogy Beckett és Ionesco egymáshoz viszonyítva, és Camus-höz képest is más-más abszurd-értelmezéseket használnak. Ami közös *Meursault*-ban és Kövesben, hogy saját maguk elidegenült változatait nem engedik visszaintegrálni a morálba.

Gyuri a munkatáborból hazatérve azzal szembesül, hogy az emberek Auschwitzot és őt magát félreértelmezik: áldozatként tekintenek rá és pokolként írják le a helyet. Az elbeszélő ez idáig minden esetben képes volt azonosulni mások vélekedéseivel és nézőpontjával, de az újságíróval való beszélgetése közben – aki tulajdonképpen szájába adja a pontatlan szavakat

²⁶ Albert Camus: *Közöny*. [Fordította: Gyergyai Albert]. Bp. 2011. 7–99.

– valami megváltozik. Ahhoz, hogy a változás mibenlétét felkutassuk, vissza kell térnünk a narratív identitás elméletéhez.

Egy egységes történet keretei között elbeszélte történetet nevezünk élettörténetnek. „Az élettörténet fogalmának kétértelműsége folytán azonban olyan nehézség támad, amely megosztja az elmélet híveit. A kérdés így vetődik fel: vajon tekinthetjük-e életünk elbeszélte történetét önazonosságunk hordozójának, vagy pedig ennek hátterében mégiscsak fel kell tételeznünk a megélt életvalóság időegészét mint sorsot.”²⁷ Tehát: *Stories are not lived but told. vs. Stories are lived before they are told.*²⁸ Tengelyi bizonyos értelemben meghaladja a narratív identitás elméletét – mintegy a fenti problémára is válaszul –, szétválasztja a megélt életvalóságot és az elbeszélte történetet. Ricoeur-re hivatkozik, amikor kijelenti, hogy „élettörténetünk megelőző elbeszélések újabb és újabb helyesbítése révén alakul ki.”²⁹ Ezek olyan válsághelyzetek, amikor az előzőleg pontosnak és hitelesnek vélt történetek helyesbítésére kényszerülünk.³⁰ Mindezek arra engednek következtetni Tengelyit, hogy élettörténetünknek még értelmét tekintve is csupán társszerzői vagyunk. „Itt ugyanis az az értelem, amelyet életünkről szóló elbeszéléseinkben tetteink és a velünk megélt történeteknek tulajdonítunk, egyszer csak elmerül, anélkül, hogy hatalmunkban állna életünk eseményeit szabadon kiesztelt történetek révén más értelemmel fölruházni. Ha valamiféle más értelem felmerül, az nem a mi kezdeményezésünkre történik. Tevékenységünk itt nem terjed túl azon, hogy fölfedezzük a magától képződő új értelmet.”³¹ Különbség tételeződik az értelemadás és értelemképződés között. Az értelemadás esetén a „sors fogalma arra az elképzelésre épül, hogy az élettörténet mint az önazonosság hordozója zárt egész.”³² Ez azt jelenti, hogy végeredményben bármi történik velünk, a sors hívószava által magyarázatra talál. Az értelemképződéshez már a sorseseemény fogalma kapcsolódik. A sorseseeményen „olyan magától meginduló, uralhatatlan módon lejátszódó, föld alatti értelemképződést érthetünk, amely az élettörténetben új kezdetet teremt. Hozzátehetjük: élettörténetünkben új kezdetet ez az értelemképződés azáltal teremt, hogy megrendíti az önazonosságunk hordozójaként szerepre jutott értelemrögzítéseket, s ezáltal önhasadást idéz elő, egyszersmind azonban máris új értelmet tesz megragadhatóvá, s ezzel lehetőséget teremt az önazonosság újlagos rögzítésére.”³³ Amíg az értelemadás egy (élet)történetet tételez, ami ugyan mindig beépíti magába az új eseményeket, de új értelemmel nem szolgál, addig az értelemképződés az élettörténet eseményein keresztül új lehetséges értelmet nyit meg.

Amint azt korábban bizonyítani igyekeztünk, Gyuri nem rendelkezett olyan saját élettörténettel, amely őt valódi identitással ruházta volna fel. „Tárgyból alannyá válni lázadást jelent, még ha a lázadás szemtanúi csak a közvetlen közelünkben élő Steiner bácsi és Fleischmann házaspár; alannyá válni kilépés a valóságot fenntartó közmegegyezésből; az alany mind az áldozat, mind a hóhér szerepét visszautasítja.”³⁴ Gyuri nem fogadja el az újságíró nyelvhasz-

²⁷ Tengelyi László: *i.m.* 18.

²⁸ *Uo.* 19.

²⁹ *Uo.* 26.

³⁰ *Uo.* 26–27.

³¹ *Uo.* 29.

³² *Uo.* 43.

³³ *Uo.* 200.

³⁴ Selyem Zsuzsa: *Tárgynak lenni, alannak lenni. A személyesség tépje Kertész Imrénél = Uő: Fiktív állatok. A rezisztencia irodalmi formáiról.* Kolozsvár 2014. 251.

nálatát, ami a holokausztot a *pokol* már kész kulturális narratívájába illeszti, és rögtön utána visszautasítja a két öreg felejtésre buzdító tanácsát. Lázadása során az élettörténetébe kódolt narratív identitás alapjait fekteti le:

– De hát mit tehattunk volna?! – kérdezte félig-meddig haragvó, félig-meddig panaszos arccal. Mondtam neki: semmit, természetesen; vagy – tettem hozzá – bármit, ami éppoly esztelenség lett volna, mint az, hogy semmit sem tettünk, megint, és mindig csak természetesen. – De nem erről van szó – próbáltam folytatni, magyarázni nekik. – Miről hát tulajdonképpen? – kérdezték, ők is már-már türelmüket veszítve, s azt feleltem, éreztem, magam is egyre mérgesebben: – A lépésekről. – Mindenki lépett, amíg csak léphetett: én is megtettem a magam lépéseit, és nem csupán a birkenauai sorban, hanem már itthon. Léptem apámmal, és léptem anyámmal, léptem Annamáriával, és léptem – s mindkőzt tán a legnehezebbet – a nagyobbik nővérel. Most már meg tudnám mondani néki, mit jelent az, hogy »zsidó«: semmit, nekem s eredetileg legalább semmit, míg csak el nem kezdődnek a lépések. Semmi sem igaz, nincs más vér és nincs egyéb, csak... akadtam el, de jutott hirtelen az újságíró szava az eszembe: csak adott helyzetek vannak és bennük levő újabb adottságok. Én is végigéltem egy adott sorsot. Nem az én sorsom volt, de én éltem végig – és sehogy se értettem, hogy is nem fér fejükbe: most már valamit kezdenem kell vele, valahová oda-, valamihez hozzá kell illesztenem, most már elvégre nem érhetem be annyival, hogy tévedés volt, vakeset, afféle kisiklás, vagy hogy meg sem történt, netalántán. (328–329.)

A Tengelyi terminusával sorseseménynek nevezett értelemképződés során Gyuri éppen a sors fogalmát építi le. Akárcsak *Meursault*, a felelősségvállalás felől határozza meg magát: immár kétségbe vonja addigi asszisztálását a folyamathoz, ami a holokausztot olyan olajozottan működő gépezetté tette. Ha Gyuri a korábban idézett meg-nem-értés-helyzetek bármelyikében képes lett volna az azonosulásra, a kívülről érkező értelemadás elfogadására vagy az empátiára, tehát a megértés bármilyen formájára, annak az a hozadéka lett volna, hogy identitása korábban fixálódik, és így képessé válhatott volna az önmeghatározásra, de az így meghatározott értelemadás egy olyan morálban gyökerezett volna, mely a saját életére tör. Éppen Gyuri megöregedett énje utasítja vissza a kegyelmet – „*I would prefer not to.*” –, ami meggátolja azt, hogy történetét, őt magát, alanyiságát kizsákmányolják.

Identity, Trauma, Time – The Narrative Perspective in Imre Kertész's *Fatelessness*

Keywords: Holocaust, focalisation, narrative identity, trauma, forms of time in the novel

Imre Kertész's *Fatelessness* is not primarily exciting because of innovations in form-structure, in its poetics or genre configuration, like other works in the history of the 20th century novel. It is the narrative technique that brings something radically new to the literary narrative - it is through the narrative technique that he is able to convey even what might be considered as a traumatic event. The knowledge of the aged self is deliberately repressed, and its place is almost always taken by the opinions of the young alter-ego. At strategic points in the text, the narrative slips into another focalisation point: it temporarily suspends its subordination and its object position precisely by adopting the perspective of the actor responsible for the sense of actual threat. When Gyuri abandons these strategies and takes responsibility, he acquires a narrative identity.