

Louise O. Vasvári

Kertész Imre Sorstalanságának újszerűsége

Az akkor még viszonylag kevesek által ismert Kertész 2002-es Nobel-díja máig viták kereszt-tüzében áll. Akadnak, akik szerint a *Sorstalanság*, Kertész első, 1975-ben megjelent regénye „az elhallgatás falaiba” ütközött, valószínűleg a témája miatt (Szántó „Editorial”: 7-8). S valóban, Klaniczay 1983-ban megjelent angol nyelvű magyar irodalomtörténetében (*A History of Hungarian Literature*) Kertész neve még csak nem is szerepel, és Czigány is csak futólag tesz róla említést az 1984-es kiadású *Oxford History of Hungarian Literature*-ben. Kertész ismertsége inkább csak 1989 után kezdett növekedni, amikor néhány munkája külföldön, fordításban is megjelent, és elkezdtek róla a magyar posztmodern irodalmi kánon kontextusában beszélni (Balogh). A *Sorstalanság* 1990-ben jelent meg először németül, angol nyelven pedig csak 1992-ben: egy akadémiai (és nem elsősorban kereskedelmi jellegű) kiadó, a Northwestern University Press adta ki. Ahogyan maga Kertész magyarázta az ABC News-nak, a munkásságával és különösen a Nobel-díjával kapcsolatos ellenérzések elsődleges oka Magyarországon kétségtelenül az, hogy a holokaust nem épült be megfelelően a magyar tudatba, sem a kommunizmus idején, amikor aktívan igyekeztek nem foglalkozni vele, sem a rendszerváltást követő időszakban.¹

Ahogyan mások mellett Saul Friedländer („Trauma”: 43; „History”: 273) is kifejti, az egész háború utáni Európára jellemző volt az ellenállás a holokaust eseményeiről való beszéddel és írással szemben, a túlélők közösségében és azon kívül is. A hallgatás időszaka tizenöt-húsz éven át tartott, és csak az 1960-as évek közepén kezdett hozzá a múlt demitologizálásához az az új nemzedék, amelynek tagjai a háború alatt vagy annak végén születtek. A társadalmi viták is feléledtek, különösen Nyugat-Németországban, az Eichmann-per idején, illetve az évtized végén Marcel Ophul dokumentumfilmje, a *Le Chagrin et la Pitié* bemutatása után. Vannak, akik szerint

a holokaustról való tudás meghatározó szerepet játszik az újabb német generációk kollektív identitásának kialakításában, s – a politikai kultúra univerzalizisztikus standardjainak felhasználásával – a német nemzeti „én” az áldozatokkal való azonosuláson keresztül nyeri el morális tartását (Rüsen). Másrészt, szkeptikusabb nézőpontból azt is mondhatjuk, hogy éppen a törekeny német nemzeti identitás megmentése érdekében terjesztik olyan erőteljesen a zsidó magyar írók, pl. Konrád György, Nádas Péter és Kertész Imre munkáit Németországban.

Németországgal ellentétben, ahogyan Marsorvsky Magdolna és Vásárhelyi Mária is dokumentálta a közelmúltban, Magyarországon az elmúlt hatvan évben nem történt meg a holokaust időszakának feldolgozása, és a pszichológiai szempontból szükséges gyász munkát sem végeztük el. Ehelyett olyan kulturális fikciók jöttek létre, mint például, hogy sok magyar aktívan részt vett a zsidók bűjtatásában, holott a valóság az, hogy sokan közreműködtek félmillió honfitársuk deportálásában – amit a csendőrség és a lakosság számottevő részének aktív közreműködése nélkül nem is lehetett volna végrehajtani. A Kádár-éra politikai diskurzusában tabunak számított az etnikai identifikáció, és mindent megtettek, hogy az emberek emlékezetéből kitöröljék a múltat, így nem is juthattak pontos információhoz a holokaust legalapvetőbb tényeiről sem. Sokan és sokféle stratégiával igyekeztek elérni, hogy a tragédiát megfosszák nemzeti jellegtől, és a németekre hárítsák a felelősséget; később a náci és a kommunista rémtettek egyenértékűségének hirdetése mellett, hivatalosan soha nem ismerték el, hogy a holokaust nemcsak a zsidók, hanem a magyar történelem tragédiája is.

Jól mutatják a holokaust iránti mai attitűdöket Magyarországon azok a nemrégiben készült kutatások is, amelyek szerint a lakosság egyharmada azt gondolja, hogy a holokaustról már

kellőképpen megemlékeztek, és hogy inkább a kommunizmus áldozatairól kellene beszélnünk. Ugyanakkor a megkérdezettek 44%-a szerint a zsidók befolyásosságának köszönhető, hogy a holokausztról ez idáig több szó esett, mint a kommunizmus áldozatairól, s a válaszadók ugyanakkora hányada (sajnos közöttük sok zsidó magyar is) úgy gondolja, hogy a további megemlékezés csak az antiszemitizmust táplálja, míg 41 százalékuk úgy véli, hogy a ma élők semmilyen felelősséggel nem tartoznak azért, ami hatvan évvel ezelőtt Magyarországon történt. A tragédia viszont az, hogy a magyar nemzeti identitásnak a történelmi traumák feldolgozása nélkül, az elhallgatásra nem épülhet szilárd alapja. Ez okozza, hogy sokak számára nehezen elfogadható, hogy az első magyar irodalmi Nobel-díj nyertese nem csak hogy magyar zsidó, de olyan zsidó, akinek egész életműve a holokauszttal és utóhatásaival kapcsolatos témákra koncentrált Magyarországon. A legszélsőségesebb reakció azoké az antiszemitáké, akik panaszkodnak, hogy még mindig várniuk kell, amíg egy „igazi” magyar kapja meg az irodalmi Nobelt (Deák: 67-8).

Sajnos még azok sem mind találják érthetőnek Kertész művét, akik tisztában vannak vele, mit jelent a holokauszt Magyarországon. Amikor néhány éve megemlékeztem, hogy Kertészről írok, többen, akár olyanok is, akik azt gondolják, hogy olvasniuk *kellene*, esetleg meg is próbálták, zavarosan kérdezték: „de szerinted tényleg jó író [vagyis: elég jó a Nobel-díjhoz?]” Úgy tűnt, sokan vannak, akik számára, noha potenciálisan értő olvasói volnának, Kertész műve „olvashatatlan”. Annak ellenére, hogy Nobel-díjasként automatikusan belépett az irodalmi kánonba, fennáll a veszély, hogy Kertészt elsősorban oktatási céllal használják, s kivételes „újdonságát” tanítási segédanyagok segítségével világítják meg (pl. Scheibner és Szücs, szerk., vagy Vasvári és Tötösy, szerk, legújabban, Földényi; és Amerikában már iskolákban, ld. Constantakis és Gale oktatási filmjét és a hozzávaló LaBlanc-tankönyvet).

Tanulságos összehasonlítani a *Sorstalanság* összetett fogadtatását és a nagyon is olvasható, konvencionálisan szentimentális *Anna Frank naplójának* elsőprő sikerét. Az utóbbit, amelynek írója egy rokonszenves kamaszlány, nem regényként sorolják be, míg a *Sorstalanságra* szépirodalmi műként gondolunk, bár úgy épül fel, mintha memoár volna, elbeszélője pedig egy kissé naiv, sőt nehéz felfogású, érzéketlen és éretlen kamaszfiú. De ne feledjük: annak érdekében, hogy Anna Frank eredeti írása megfeleljen az irodalmi

és morális illendőség konvencióinak, s népszerű és „olvasmányos” legyen, életben maradt édesapja alaposan átszerkesztette és meghúzta a naplót, kihagyva belőle a szexuális ébredéséről és néhol nem-heteroszexuális érdeklődéséről szóló részeket, az édesanyjáról és másokról negatív tónusban írt passzusokat – hol saját akaratából, hol pedig a prűd kiadók kifejezett kívánságára. A naplónak az a változata, amely az egész világon népszerű lett, az eredeti szövegnél mintegy egyharmadával rövidebb. Az *Anna Frank naplójából* később népszerű és még inkább higiénikusá tett Broadway-előadás is született, amelyet a kritikusok dicsértek, de számos holokauszt-kutató történész és irodalomtudós kritizált, mondván, hogy ez a valódi napló szentimentalizmusba burkolt átdolgozása, amely elhomályosítja és eltorzítja a zsidók szenvedését, holokauszt-élményét, és tulajdonképpen kitörli Anna zsidóságát (Waldijk, de Costa: 15; Enzer, Lipstadt, Böddrich).

Amikor az *Anna Frank naplójával* és számos más holokauszt-elbeszéléssel szembeállítva a *Sorstalanság* „újdonságáról”² beszélek, két értelemben használom a szót: egyrészt annak kifejezésére, hogy Kertész írása mennyire újszerű a holokauszt-tapasztalat ritualizált kulturális narratíváinak eddig megengedett és domináns keretében, illetve annak meghatározásában, hogy mi számít autentikus emlékezetnek és a múlt autentikus (re)konstruálásának; másrészt abban az értelemben, hogy technikai értelemben hogyan illeszkedik a *Sorstalanság* a regénytörténetbe. Míg felszíni struktúráját tekintve a mű úgy tesz, mintha egy kamasz egyes szám első személyű elbeszélése volna, „autentikus reprezentáció” a hagyományos önéletrajzok kronologikus rendjének megfelelő előadásban, Kertész elutasítja az „emlékezetgyártás” kulturális szabályainak követését, és szakít a kanonizált elbeszélő formák kulturális konvencióival (Kaposi 24).

Sokatmondó, hogy Kertész maga arra jutott: egy nyugati, szabad társadalomban élve, nem tudta volna megírni a *Sorstalanságot*, mert valószínűleg „valami csillogóbb regényformán” törté volna a fejét, és széttördelte volna a regényidőt, hogy csak a hatásos jeleneteket beszélje el („Heuréka”). Ehelyett Köves György, aki (akárcsak az író) felszabadulása után visszatér Budapestre, a „linearitás szürke csapdájában” vergődik, és „tragikus nagy pillanatok látványos sorozata helyett az egészset kellett átélnie, ami nyomasztó és kevés változatossággal szolgál, akárcsak az élet”. Kertész a regény talán leginkább sokkoló jelenetét említi példaként: a hatékonyan levezényelt,

alig húsz percig tartó auschwitz-i szelekció leírását. Elmondja, hogy akárhány túlélő beszámolóját olvasta, abban mind megegyezett, hogy minden nagyon gyorsan történt, de ő másképpen emlékszik az eseményekre, és hiteles források után kutatva, Tadeusz Borowski önkínzóan kegyetlen elbeszéléseihez, köztük a *Hölgyeim és uraim, parancsoljanak a gázba fáradni* címűhöz fordult. Később egy SS-katona által készített fényképsorozatra is rábukkant: a képek szép, mosolygó és készségesen közreműködő fiatal embereket ábrázoltak. Így egy egész fejezetnyi hosszúságú, cseppet sem szentimentális beszámolót akart írni, fiatal főhőse cseppet sem szentimentális tudatán átszűrve a tapasztaltakat, aki olyan naiv, hogy az érkezőkre váró, csíkos rabruhát viselő zsidókat bűnözőknek véli, miközben csodálja a német tisztok és orvosok hatékonyságát és elegáns modorát. (Tegyük hozzá, Köves egyáltalán nem volt egyedül ezzel a tévedéssel: sok más visszaemlékező is megjegyzi, hogy a foglyokat bűnözőknek vagy egy elmebetegintézet lakóinak vélte.) A szelekciós folyamat leírásának példája jól szemlélteti, hogy Kertész a holokausztirodalmi kultúra „komoly” értékeinek szándékos kifordításával a maga esztétikai hagyományában „olvashatatlan” művet hozott létre. Kertész elsősorban társadalmi realista, aki ugyanakkor kísérleti regényt írt: a *Sorstalanság* újdonságának megértéséhez az egzisztencializmus és a posztmodern regény felé kell fordulnunk.

Kertész egzisztencializmushoz való kapcsolódásáról Spiró György találóan írja, hogy Kertész olyan „létfilozófiát mutat be, amely csaknem szétrobbantja a határokat” (Magániktató 381). Ő maga megjegyzi, hogy a táborokban felismerete, bármely pillanatban megölhetik, és ez volt az az egzisztenciális momentum, amely íróként alapvető fontosságúvá vált számára (Szántó „Editorial”: 4). Tizennégy és fél éves főhőse és alteregója, Köves György ennek az egzisztenciális attitűdnek a megtestesülése, aki egy koncentrációs tábor foglyaként, miközben megpróbál mintaszerű fogoly lenni, valahogyan mégis úgy érzi, hogy a képzelőereje szabad maradhat. Ezt az attitűdöt példázza a könyv vége is, amikor Kövest – a felszabadulás után Budapestre visszatérve, – alaposan feldühíti két öreg ismerőse, a holokausztot családja régi házában túlélő Steiner és Fleischman önbecsapó attitűdje.

Kertész a *Sorstalanság*ban erősen támaszkodik az egzisztencialista filozófiára, s ezen a ponton kapóra jön az elemzés számára Heidegger *zum Tode sein* („halálraszántás”) fogalma (Wahl: 45),

de ennél is érdekesebb nyilvánvaló kapcsolata Albert Camus egzisztencializmusával: ez leginkább a pszichológiai elszigeteltség és a szorongás leírásában látható, amelyre a legjobb példa Camus *L'Étranger* című regénye (1944). Amikor Kertész elkezdte írni a regényét, a *L'Étranger* Camus kommunista-ellenessége miatt még nem volt hozzáférhető a kommunista országokban, ám ő véletlenül mégis rábukkant egy példányra egy budapesti antikváriumban. Ő maga is beszélt már róla, hogy Camus erőteljesen hatott a munkájára (Rádai: 8). Tulajdonképpen mindkét mű fikciónak álcázott filozófiai traktátus, és meglepő szövegszerű hasonlóságokról, különösen ami a regények felütését és lezárását illeti, lesz még szó alább. Mindkét regényben minden az egyes szám első személyben beszélő narrátor tudatán szűrődik át. Köves György sok tekintetben Meursault fiatalabb modellje: „a közömbös ember”, aki nem képes megélni a világgal való közösséget, aki teljesen érzéketlen az anyja halálakor, és aki mindent, ami vele történik, közönyösen fogad (Daniel: 25; Daruwalla: 61).

A *Sorstalanság* ugyanakkor hangsúlyosan posztmodern regény is: jellemző rá az intertextualitás, a műfaji határok áthágása és a műfajok keverése, és megkérdőjelezi a stabil identitás, a hiteles önvizsgálat, az egységes én és az autentikus emlékezet fogalmát, illetve a tapasztalat nyelvi megragadhatóságát – s ami a legfontosabb, a nagy elbeszéléseket (Butler). Bár a posztmodern vonások egy regényben manapság már egyáltalán nem számítanak újdonságnak, a holokausztirodalom kliséinek felforgató kezelése ma is nagyon érzékeny téma, különösen a zsidó olvasók körében. Éppen a holokauszt-elbeszélés „defamiliarizációja”, illetve az a mód, ahogyan Lutzkanova-Vassileva (1) szerint Kertész egy „szinte klinikai diskurzust” hoz létre, és ez az, ami sokak számára „olvashatatlan” teszi Kertészt.

Mind ez idáig úgy beszéltem Kertész életművéről, mintha egyetlen mesterművéből állna csupán. Mint Cervantestól García Márquezig sok fontos szerzőre, Kertészre is valószínűleg egyetlen nagy műve okán emlékezik majd az utókor, és eddig a Nobel-díj hatására sem fordítottak tőle sokmindent más nyelvekre. Pedig számos más műve is van, s maga a *Sorstalanság* is egy trilogia első regénye, amelyet a karkai *A kudarc* (1988) és a tudatfolyam-stílusban íródott *Kaddis a meg nem született gyermekért* (1990) követ (az utóbbiról ld. Summers-Brenner, Faye és Radnóti írásait). Mindkét későbbi munka sokkal kevésbé felel meg a hagyományos regényekkel

szemben támasztott elvárásoknak: nincs igazi cselekményük, szinte filozófiai értekezésként olvashatóak. Kertészt egész életművében, amely a totalitarizmussal foglalkozik a holokauszt idején és a kommunizmus alatt, leginkább a szabad akarat és a kényszerítő erők viszonya köti le.

Bár a trilógia másik két regénye látszólag csak lazán kapcsolódik a *Sorstalansághoz*, hiszen más a főhősük és az elbeszélői perspektívájuk is, mindhárom mű főhősének több köze van a szerzőhöz, mint ami a fikcionálisként kategorizált művek esetében hagyományosan megengedettnek számít, és az utóbb írt művek olvasása visszamenőleg gazdagítja a *Sorstalanság* megértését. *A kudarc* tökéletes posztmodern regény, amelyben a szerző ironikusan kommentálja éppen azt, amiről a *Sorstalanság* potenciális „olvashatatlansága” kapcsán esett már szó, egy beágyazott olvasó és kritikus felléptetésével erősítve a regény önreflexivitását. Megjegyzései Kertész bírálóiának ítéleteit visszhangozzák. Az egyik jelenetben a korosodó író holokauszt-tapasztalatáról szóló regényét elutasítja egy kiadó „hivatásos humanista” szerkesztője (akiről ld. Földényit), mégpedig éppen a fent részletezett okokból. A szerkesztő szerint egyes olvasók olvashatatlannak ítélnék a regényt, mert túlságosan nyomasztó, és az is lehetetlen, hogy egy kamaszfiú ilyen sokáig ekkora naivitásban tudna élni, és különösen hogy ennyire szenttelen tudna maradni, amikor végre tudomást szerez a krematóriumok funkciójáról (Kertész: *A kudarc*: 41-42). Kertész később a *Magyar Narancs* számára adott interjúban is foglalkozik műve olvashatóságával. Ebben azt mondja, szándékosan traumatizálni akarta az olvasót, hogy kénytelen legyen megtölteni az elbeszélő betöltő értelmezői űrt (idézi Molnár Basa).

Tanulmányom korábbi, angol nyelven írt változatában azzal az ügyetlen megoldással kellett élnem, hogy zárójellel kiegészítettem a regény címét: *Fateless[ness]*. A *Sorstalanság* pontos fordítása a *Fatelessness*, amelyet az első angol nyelvű fordítás készítői, Christopher C. és Katherine M. Wilson munkacímként használtak is (Wilson: 1), de aztán mégis *Fatelessre* változtatták a regény címét. (A szó jelentése körülbelül: a *sorstalan*.) Tim Wilkinson 2004-es újrafordítása már a pontos *Fatelessness* címmel jelent meg. (Az angol fordításokról lásd még: Kertzer.) Ha összevetjük az 1990-es német fordítást (*Mensch ohne Schicksal*) és az 1996-ban megjelent újabb fordítást (*Roman eines Schicksallosen*) címvariációit, láthatjuk, hogy ezek szintén a specifikus és az általánosabb jelentés megragadásának kérdésében térnek el

egymástól. (A Kertész művére nagy hatást gyakorló Camus-regény címét illetően érdemes megjegyezni, hogy a szó szerinti angol fordítás (*The Stranger*) ebben az esetben nem fejezi ki azt az egzisztenciális jelentést, amely a látszólag szabadabb magyar fordításban (*Közöny*) megjelenik.)

Véleményem szerint a rövidített cím (*Fateless*, vagyis: „A sorstalan”) jelentősen gyengíti a mű filozófiai érvelését, mert azt a látszatot kelti, hogy a regény a főhős sorsáról vagy szabadságáról szól, nem pedig az emberéről általában. Vagy ahogyan Kertész megfogalmazta Nobel-előadásában („Heuréka”: 6-7): *A magányról szólt, a nehezebb életről, arról, amiről kezdetben beszéltem: kilépni a kábító menetből, a történelemből, amely személytelenné és sorstalanná tesz. Rémuilten ismertem föl, hogy egy évtizeddel azután, hogy a náci koncentrációs táborokból hazatértem, s úgyszólván fél lábbal még a sztálini terror szörnyű igézetében, az egészből máris csupán valami zavaros benyomás és néhány anekdota maradt meg bennem. Mintha nem is velem történt volna, ahogyan mondani szokás.*

Ahogyan Szántó („Katarzis”) rávilágít, Kertész szerint sorstalan az, aki totálisan az államnak való kiszolgáltatottságban él. Mivel semmiféle lehetősége nincs a személyes választásra, megfosztatik ember voltától és a tömeg része lesz, amelyet a totalitárius rezsimek kedvük szerint manipulálnak: ezeknek az embereknek nincs sem méltóságuk, sem identitásuk, sem szabadságuk, ám ugyanakkor (és ez veszélyes) azt hihetik, hogy nincs személyes felelősségük sem. Ebben az értelemben állította Kertész, aki túlélte mind a náciizmus, mind a kommunizmus uralmának időszakát, hogy amikor a kommunizmus alatt újraélte részben ugyanazokat a borzalmatokat, amelyeket a náciizmus alatt korábban megtapasztalt, könnyebb volt számára megérteni, szintetizálni és irodalmi formába önteni korábbi tapasztalatait, és felismerni, hogy mindenféle totalitarizmus hasonlóan működik. Sőt, később egészen odáig ment, hogy kijelentette: a *Sorstalanságot* voltaképpen a Kádár-rendszerrel írta (Rádai), ami látszólag botrányos állítás. Ezzel kapcsolatban azonban gondolnunk kell arra is, hogy számos közép-európai író a kommunizmus alatt úgy álcázta a totalitárius rezsimekről szóló munkáit, mintha a náciizmust vizsgálná. Nobel-előadásában („Heuréka”) Kertész azt mondta (2004:7), hogy számára a szocializmus az a Madelaine-sütemény, amely felidéz az elmúlt évek ízét, és hogy felnőttként élve, a totalitarizmus egy fajtájának logikája alatt egy kamaszt ábrázolt egy másik totalitárius rendszerben, és ez „szug-

gesztív médiává tette a nyelvet”, amelyen a regényt írta. Összegezve: a *Sorstalanság* és Kertész egész életművének fő problémája az a kérdés, hogy miféle és mennyi szabadsága van az embernek a totalitárius rendszerekben.

Ahogy már volt róla szó, a *Sorstalanság* becsapja az olvasót, mert szerkezete első olvasásra megtévesztően hasonlít a standard – akár fikcióként, akár nem irodalmi műként besorolt – holokausz-narratívákéra. Hármass felosztásában az első három fejezet (74 oldal) a tizennégy és fél éves Köves György látszólag ismerős történetével indul: megjelenik az otthoni élet a deportáció „előtt”, a razzia leírása, amikor Kövest más kamaszfiúkkal együtt begyűjtik, és a gyakran leírt jelenet: a zsidók internálása egy budapesti téglagyárba a deportálás előtt. A könyv nagy része (négy fejezet 225 oldalon) a deportációról szól: elkezdődik az Auschwitzig tartó vonatút leírásával, majd a szelekcióval folytatódik, illetve a főhős esetében azzal, hogy továbbviszik Buchenwaldba, Zeitzba és utóbb vissza Buchenwaldba, ahol végül felszabadul. A rövid utolsó rész (amely csupán egy 31 oldalas fejezetből áll, és Köves Budapestre való visszatérését írja le majdnem pontosan egy évvel elhurcolása után) mindazonáltal a mű filozófiai magját képezi, amelyben az immár felnőtté vált főhősnek kezd kialakulni a saját világnézete, és elkezd gondolkodni a sorstalanság és az egyéni felelősség fogalmán, illetve azon, hogy mit jelent zsidónak lenni.³ A regénynek ez a harmadik része az, ami végre megmagyarázza rezignált és közönyös tónusát, és hogy Köves György hogyan látja elbeszélése fő problémáját, az ember szabadságát bármilyen totalitárius rezsim uralma alatt. A regény végén Köves megint csak nagyon egyedül érzi magát, mert senki nem értheti meg, aki nem volt ott a táborokban. „Valami éles, fájdalmas és hiábavaló érzés fogott el utána: a honvágy ... Igen, egy bizonyos értelemben ott tisztább és egyszerűbb volt az élet” (332), és azt mondja magának: *Hisz még ott, a kémények mellett is volt a kínok szünetében valami, ami a boldogsághoz hasonlított. Mindenki csak a viszontagságokról, a „borzalmakról” kérdez: holott az én számomra tán ez az élmény maradt a legemlékezetesebb. Igen, erről kéne, a koncentrációs táborok boldogságáról beszélnem nékik legközelebb, ha majd kérdik.*

Ha ugyan kérdik. S hacsak magam is el nem felejttem. (209-210).

A sokkoló befejezés, amelyben az elbeszélő sajnálja a táborok elveszett „boldogságát”, talán a regény legismertebb passzusa: még azok is ismerik, akik nem olvasták el a könyvet (és azok,

akik nem magyarul olvasták; ld. „Waggish” internet kommentárját; és a ’boldogság’ szóról ld. Földényit). Kertész egyik értelmezője, Molnar Basa szerint ezen a ponton a regény főhősét az önfenntartás ösztöne motiválja. Érdekes azonban a lezárást az egzisztencializmus nézőpontjából is megvizsgálni, illetve más szempontból is tanulságos a regényt összevetni Camus regényével, a *Közönnyel*. Az utolsó lapokon Meursault, akit akasztásra ítélték valamilyen általa elkövetett bűnért, és minden nap várja a kivégzést, azon gondolkodik, amit az anyja mondogatott: hogy az ember soha nem teljesen boldogtalan. Az jut eszébe, hogy neki az is elég a mindennapi boldogsághoz, ha kora reggel nem hallja kivégzői közelgő lépteit. Végül arra jut, hogy mivel mindenkinek meg kell halnia, végső soron nem sokat számít, hogy valaki harminc- vagy hetvenéves koráig él, hiszen mindenképpen ő az, aki meghal, mások pedig élnek tovább. Így végső soron Meursault számára egyformán nem fontos az élet, a halál vagy az Istenbe vetett hit – nem fontos semmi. Köves táborbéli emlékeihez hasonlóan Meursault utolsó szavai is tulajdonképpen ezek: *„j’ai senti que j’avais été heureux, et je l’étais encore.”* („megtudtam, hogy boldog voltam, és hogy még most is az vagyok”).

Ha a regény felépítése és cselekménye, ahogyan rövid összefoglalásuk is mutatja, tulajdonképpen konvencionális, miben is áll a *Sorstalanság* radikális újdonsága? Vegyük például a szerző/elbeszélő/főhős szándékos összemosását! A történetet egyes szám első személyben elbeszélő főhős és a szerző sorsa – akiknek alkalmassint megegyezik a nevük kezdőbetűje, K. (akár csak Kafka szereplőjéé, s Camus mellett Kafka lehetett a legnagyobb hatással Kertészre (a *K*-betűről ld. Földényit) – az életrajzi adatokat tekintve megkülönböztethetetlen egymástól (lásd Molnár Sára elemzését, aki ugyanakkor súlyos leegyszerűsítésnek tartja az elbeszélő és a szerző azonosítását). Kertész egyik technikája szerző és elbeszélő biográfiai azonosságának minimalizására az, hogy az utóbbi elmos olyan részleteket, amelyekre nyilvánvalóan emlékeznie kellene: nem említ pontos dátumokat vagy utcanéveket. Így például míg Kertészt 1944. június 30-án vitték el, hőse csak annyit mond, hogy aznap nyári meleg volt.

Szükséges példa Kertész és főhőse biográfiai azonosságára Köves hallucinációszerű halálközeli élményének leírása Buchenwaldban, amely a regény leghosszabb egybefüggő, s ugyanakkor elbeszéléstechnikáját tekintve, legtöredékesebb

részlete is. Tény és fikció átfedéseinek groteszk voltát aláhúzza Kertész Imre valóságos tapasztalata is, amikor a buchenwaldi emlékhely igazgatójától postán megkapja egy napi jelentés másolatát a tábor foglyairól, amelyben az szerepel, hogy egy bizonyos Imre Kertész, 64,921. sz. fogoly meghalt (Kertész „Heureka”: 9). Bármilyen egyes szám első személyben elbeszél regény esetében a valódi/implikált szerző és a szükség-szerűen megbízhatatlan narrátor életét egymástól elválasztó tények és fikcionális elemek különbözőségének mértéke mindenképpen rögzítetlen, változó, az olvasók megítélésének tárgya; ám a *Sorstalanság*ban Kertész talán olyan felelősséget hárít olvasóira, amelyet nem mindenki visel szívesen (Cohn 14). Az azonosság foka a szerző, az elbeszélő és a főhős között, illetve valóság és fikció között a regényben azzal a dilemmával szembesíti az olvasót, hogy neki magának kell eldöntenie, milyen konvenciók keretei között értelmezi a művet. Lásd még Molnár Sára írását arról, hogy nem csupán az átlagos olvasó, de néhány ismert magyar irodalomkritikus is láthatóan kényelmetlenül reagált a regény műfaji határhelyzetére és egyetlen narrátor-hangjára.

Ha Philip Roth életművét tekintjük, amely szintén a zsidóságról s emellett valóság és fikció dichotómiájáról szól, láthatjuk, hogy egyes kritikusok és a zsidó közösség néhány tagja a kezdetektől fogva panaszkodik amiatt, ahogyan Roth a zsidókat ábrázolja, sőt egyesek egyenesen antiszemitanak nevezték. Roth hajlamos arra, hogy publikus énjének és önéletrajzának elemeit szerepeltesse a regényeiben, s ezzel még inkább elmossa a határt valóság és fikció között. Mára elfogadottabbá váltak az ilyen irodalmi paradoxonok, de amikor 1969-ben megjelent Roth *Portnoy-kór* című regénye (nem sokkal azelőtt, hogy Kertész befejezte a *Sorstalanság* megírását), amelyben a főhős számos életrajzi adata pontosan megegyezik a szerzőével, sokan szidták, különösen a zsidó kritikusok közül, mert szerintük durván karikíroz, és korántsem hízelgő képet nyújt az alsó-középosztálybeli amerikai zsidó életéről. Roth maga tréfát űz abból, hogy szándékosan elmossa a határt fikció és valóság között: 1985-ös *Zuckerman Unbound* című regényében alteregóját, Nathan Zuckermant idegenek szólítják meg, mert nem hiszik el, hogy a szexjelethez *Carnowsky* című regényében (ez a *Portnoy-kór* tükörregénye) a képzelet szülöttei. Mivel nincs végső igazságforrás vagy morális autoritás, Zuckerman számára a fikció és a valóság felcserélhető; ahogyan ő mondja: „*az életem egy olyan*

szövegre kezdett hasonlítani, amellyel kapcsolatban bizonyos kritikusok ... élvezhetik, hogy kiadhatják magukból az okosságukat” (Roth: *My Life as a Man*: 72). Máshol ezt mondja: „*A szerepjátszást összekeverték a vallomással, és egy regényszereplőhöz beszéltek*” (*Zuckerman Unbound*: 123). Vagyis Roth éppen a vallomás és a szerepjátszás közötti érzékeny határsávot térképezi fel. A textualitás és az én posztmodern és posztstrukturalista értelmezése elmozdítja a határokat önéletrajz és fikció között. Roth művei (pl. a *Counterlife*, a direkt módon önéletrajzi *Facts* és a *Deception*) szándékosan provokálják az olvasót, hogy gondolja át a különböző fajta szövegek, tény és fikció komplex viszonyait, és hogy milyen hatással vannak ezek az énről alkotott fogalmainkra (Goodheart 422).

Gondoljunk olyan esetekre is, amikor a fikció tényként jelenítődik meg: az igen jó hírű Suhrkamp kiadó 1995-ben adott ki egy feltételezett holokauszt-memoárt *Bruchstücke* (Töredékek) címmel. Alcíme *Gyermekéveim a háború alatt*, szerzője pedig a svájci Benjamin Wilkomirski. A könyvet a kritika egyöntetű dicsérettel fogadta, tizenkét nyelvre lefordították, és számos irodalmi díjat is besöpört, köztük egy zsidó önéletrajzok és memoárok számára alapított könyvdíjat. A nagyrészt jelenidőben elbeszél, az idősíkokat változó történetről a szerző azt állította, hogy saját töredékes emlékeit tárja az olvasók elé egy három-öt éves, a rigai gettót és lengyel táborokat is megjárt gyerek nézőpontjából. Amikor három évvel később kiderült, hogy a mű fikció, és a szerző még csak nem is zsidó, Wilkomirskit sokan gyalázták, munkáját félrevezetésnek mondták, és rengeteg kommentár született az esetről (vö. Mächler; Bernard-Donalis, aki az emlékezetről és a tanúságtételről ír; Eskin, aki társadalmi-történelmi kontextusba helyezi az ügyet; Weinberg, aki Wilkomirskit öt másik, szerinte hasonló esettel hasonlítja össze, többek között Jerzy Kosinskiéval). Wilkomirskit tehát pellengrére állították, mert megszegte az „önéletrajzi egyezséget” (Lejeune; Reiter: 239), még akkor is, ha munkájának sokat dicsért irodalmi minőségét ez nem érintette. Az a kérdés is felmerült ebben a kontextusban, hogy lehet-e a hamis tanúságtétel hatékony eszköz. Érdekes módon még a túlélők között is akadt legalább egyvalaki, aki azt mondja, hogy ha a szerző nem is tapasztalta meg az eseményeket, azt elérte, hogy az olvasók „meglássák” őket (Lappin 61). A Wilkomirski-ügy jól mutatja, hogy milyen „kivételesen összetett” viszonyban áll egymással történelem, emlékezet és tanúságtétel, különösen mivel a trauma

áldozatai az események során soha nem lehettek teljesen tudatában annak, hogy mi történik, ezért az eseményekről szóló leírásuk mindenképpen csak részleges lehet (La Capra: 20-21).

Wilkomirski önmagát visszaemlékezésnek színlelő regénye és Kertész „önéletrajzi regénye”, a *Sorstalanság* tehát egymással ellentétes oldalról jeleníti meg a fikciós vs. történelmi életbeszélések határsávját (ld. még Tötösy [„English-Language Memoir”] besorolását az utóbbi angol változatáról: közép-európai zsidó memoáirodalom, illetve az én írásomat a női túlélők memoárjainak határvonalairól: Vasvári: “Lefordított traumák”). A műfajt nevezték már autofikciónak (Lecarme) vagy ál-önéletrajzi regénynek is: ezt a kifejezést Lejeune használja, hogy hangsúlyozza a különbséget az egymással rokon önéletrajzi írásmódok között, beleértve a memoárt, az önéletrajzi verset, a naplót és a tulajdonképpeni önéletrajzot (Kertész „történelmi regényéről” lásd még: Karole, Bachman, és Simbürger, aki simán *Autobiográfienek* hívja). Lejeune (13) olyan fikcionális szövegként határozza meg az önéletrajzi regényt, amelynek esetében az olvasó az általa felfedezett hasonlóságok alapján okkal gyanítja, hogy szerző és főhőse azonos, míg a szerző tagadja ezt az azonosságot. Ez a meghatározás illik is esetünkre: Kertész maga tagadja az önéletrajzi szándékot. A saját élete és főhőse közötti életrajzi egyezések ellenére számos interjúban elmondta már, hogy regénye nem önéletrajzi regény, és nem is akart soha a saját életéről írni (Szántó „Editorial”: 5). Andrew Baruch Wachtel (3) úgy határozza meg az ál-önéletrajzot mint „egyes szám első személyben írt retrospektív elbeszélést, amelynek alapja önéletrajzi, és amelyben a szerző és a főhős személye nem azonos”. A formát Tolsztoj trilógiájától (*Gyermekkor* (1852), *Serdülőkör* (1854) és *Ifjúkor* (1857) című kötetektől) eredezteti, amelyben az elbeszélő fikcionális életének nagy része Tolsztoj saját tapasztalatán alapul. Ezekben a regényekben ugyanakkor a főhős maga is megkésztetődik, mert az idősebb elbeszélő végig kommentálja saját korábbi tetteit.

Bár Lejeune és Wachtel álönéletrajz-meghatározása jó kiindulási pontot kínál a műfaj értelmezéséhez, Kertész sokkal összetettebb módon kezeli ezt a formát, például azzal, hogy Tolsztojjal ellentétben, de Wilkomirskihoz hasonlóan használja a jelenidőt, hogy regényének ráadás-ként a napló közvetlenségét adja. A mű első mondatai így hangzanak: *Ma nem mentem iskolába. Azaz mentem, de csak, hogy hazakérezkedjem az osztályfőnökömtől. Apám levelét is átadtam neki,*

*amelyben „családi okokra” hivatkozva kérelmezi a felmentésem. Kérdezte, mi volna az a családi ok. Mondtam neki, hogy apámat behívták munkaszolgálatra; (7). A fejezet további része az apa készülődését, a család búcsúzkodását írja le. A második fejezet szintén jelenidejű mondatokkal indul: *Már két hónapja, hogy apámat elbúcsúztattuk. Itt a nyár. De a gimnáziumban már rég, még a tavasszal kiadták a vakációt. [...] Két hét óta magam is dolgozni tartozom.* (26) A harmadik fejezet, bár azt mondja el, mi történik a következő napon, amikor Kövest begyűjtik és a téglagyárba viszik, múlt idejű elbeszélésre vált (31), és a főhős még azt is megemlíti, hogy *a későbbi eseményekről meglehetősen bomlályos emlékei[m] vannak* (35). Vagyis akárcsak Tolsztojnal, az elbeszélő megkettőződik, önmaga múltját beszéli el. A könyv további része is hasonlóképpen alakul, az utolsó fejezet így kezdődik: *Haza is körülbelül olyankor értem, mint mikor elmentem.* (190) Mivel az eddigre már érettebb túlélő csak ezen a ponton reflektál a táborokban szerzett tapasztalataira, az idősebb főhős retrospektív elbeszélésében itt is visszatekint fiatalabb énjére. Az idősíkokkal való játékon keresztül tehát a mű egyfajta naplóformában indul és retrospektív ál-önéletrajzként folytatódik, amelyben fokozatosan épül fel a távolság az elbeszélő és a múltbeli én között, vagy ahogyan Spiró György (34) írja, a nézőpontok különös és egyedülálló amalgámja jön létre.*

Kertész maga alighanem tagadná, hogy szándékosan hozta létre a regény összetett idősíki-különbségeit, mivel azt mondja (Kertész: „Heuréka”), hogy az Auschwitzról való írás bizonyos értelemben felfüggesztette az irodalmat, és hogy írásában ezért a holokauszt soha nem jelenhet meg múltidőben. Az irodalmi szándék azonban nehezen volna rejthető, hiszen láthatjuk, hogy az idősíkokkal való játék a regény elején visszautal a *Közöny* első mondatára: *Aujourd’hui mamam est morte* („Ma meghalt az anyám”). (Köszönöm Dr. Zerkowitz Juditnak, hogy felhívta erre a figyelmet.) És nem is ez az egyetlen hasonlóság a két könyv első lapjai között: hiszen ahogyan Köves Györgynek „családi okokra” hivatkozva engedélyt kell kérnie az iskolai hiányzás miatt, úgy Meursault is, amikor táviratot kap anyja haláláról, azt mondja (jövőidőben), hogy a kétórás busszal megy és délután érkezik (*je prendrai l’autobus à deux heures et j’arriverai dans l’après-midi*), hozzátéve, hogy most kért két nap szabadságot a főnöktől, aki nem utasíthat el egy ilyen jogos kérést. A következő oldaltól azonban a regény többi részének ideje *passé composé* (*J’ai pris l’auto-*

bus à deux heures. Il faisait très chaud...J'ai couru pour ne pas manquer le départ...). Camus az egyszerű múlt helyett a *passé composé* használatával új hangot teremtett a francia elbeszélő irodalomban, mert ez az idő vonatkozhat a nagyon közeli múltra (olyan, mint egyfajta drámai jelen), vagy a távoli múltra is (Fletcher 211).

A szerzői és az elbeszélői hang összemosódásához társul az a probléma is, hogy azokat az olvasókat, akik bevonódnak az álönéletrajz tény kontra fikció játékába, valószínűleg még inkább zavarja a főhős hangja. Deák például azt írja róla (65): „optimista gyerek, a modern Candide, aki magabiztosan és humorral kezeli a pokoli világot”. Amint azt Kertész a *Kudarcban* megjósolta, sok olvasó irritálónak tartja gyerekes lassúságát is, ahogyan nem érti a felnőttek utalásait. Például elámul a *selyemfiú* kifejezésen, amikor megtudja, hogy az egyik vele együtt begyűjtött fiút így hívják, és azt gondolja, hogy hátrasimított haja miatt kapta a nevét. Egy másik jelenetben, amikor a barátja, Citrom Bandi homokosnak nevez egy cigány őr, Köves azt mondja, hogy nem érti ezt a szót, és amikor azt a magyarázatot kapja, hogy ugyanaz, mint a buzi, arra gondol: *Így már inkább tisztában voltam a fogalommal, úgy körülbelül, azt hiszem* (108).

Köves szexuális dolgokban való járatlanságánál is komolyabb probléma azonban, illetve az olvasók valószínűleg sokkal zavaróbbnak találják, hogy a fiú mennyire magától értetődően tiszteli az autoritást, és hogy a hatalommal rendelkezők legmegvetendőbb cselekedeteivel kapcsolatban is olyan szavakat használ, mint például a *természetes* és szinonimái, gyakran a mondat végére vetve. Akárcsak A *kudarc* esetében, az olvasó potenciális idegessége tematizálódik is a *Sorstalanság* utolsó részében, amikor Köves a Buchenwaldból Budapestre való visszatérése után találkozik egy újságíróval a villamoson, aki meg akarja írni a történetét. Ám a szegény embert frusztrálttá tesz a fiú lakonikus válaszai, és frusztrációjában ezt kérdezi: – *Miért mondd, édes fiam – kiáltott arra fel, de már-már úgy néztem, a türelmét vesztve –, mindenre azt, hogy „természetesen”, és mindig olyasmire, ami pedig egyáltalán nem az?! – Mondtam: koncentrációs táborban ez természetes. – Igen, igen – így –, ott igen, de... s itt elakadt, habozott kisé – de... nobát, de maga a koncentrációs tábor nem természetes!* (198). S valóban, a *természetesen* szó (és számos vele rokon értelmű kifejezés) talán Köves leggyakrabban használt szava, amelyet a táborokban és azelőtt is mindig a legkevésbé megfelelő kontextusban használ. A természetes

szó és szinonimái használatában (és helytelen használatában) Köves megint csak a *Közöny* Meursault-jának közvetlen örököse, hiszen ő is állandóan ilyen kifejezéseket használ: *[tout] naturellement, bien entendu, sans doute, je ne pouvais pas m'empêcher de reconnaître* („természetesen, érthető módon, kétségtelenül, nem tudtam nem észrevenni”), olyan kontextusokban, mint például hogy „természetesen” meg kellett értenie, hogy a főnöke dühös, hogy két nap szabadságával valójában négy napot kap, amikor elmegy a temetésre, mert az anyja csütörtökön halt meg, vagy hogy „természetes”, hogy strici szomszédja veréssel bünteti a barátnőjét, és hogy Meursault később elvállalta, hogy hamisan tanúskodik az érdekében.

Ahogyan az újságíróval való eszmecsereje is jelezheti, Köves egzisztenciális életszemlélete, vagy amit egyik fordítója „egy tanú hangjának” nevezett (Wilson: 11) nem táborbéli tapasztalatai során alakult ki, hiszen mindjárt a regény elején közömbösség és érzelmekre, illetve kötődésre való képtelenség jellemzi, amikor például érthetőnek találja, hogy a helybeli pék utálja a zsidókat, mert ilyen módon nem kell, hogy büntudata legyen amiatt, hogy becsapja őket. Míg a kanonizált holokauszt-elbeszélésekben az „azelőtt” fejezet mindig nosztalgikus tónusban szól az elveszett Paradicsomról, hogy még inkább rávilágítson a következő borzalmakra, Köves György közömbös reakcióját a tábori tapasztalatokra az magyarázza, hogy teljesen képtelen az érzelmi bevonódásra, és hogy lelkiileg elszigetelt a családjától, amit az is mutat, ahogyan az apja munkatáborba való vonulása előtti napon viselkedik. Egész nap csak színleli, hogy valamennyire is érinti a dolog, és végül nagyon megkönnyebbül, amikor az este végén talán *egyszerűen a kimerültségtől*, megeredtek a könnyei: *de bármiért is, mégiscsak jó, hogy így történt, s úgy éreztem, apámnak is jólesett, hogy láthatta* (25). Ez az utolsó mondat illusztrálja, hogy Köves csak úgy képes interakcióba lépni a környezetével, hogy valójában nem érez, csak elégedetten figyel, hogy ha utánozza a társadalmilag megfelelő cselekedeteket, akkor a megfelelő *hatást* váltja ki. Köves reakciója egy ilyen helyzetben (*úgy éreztem jólesett [neki]*) megint csak másolja elődjét, Meursault-t: *il a eu l'air [mé]content* („úgy tűnt, [nem] örül”) (Camus 64, 69).

Az első fejezet, amelyet Köves szenttelen és brutális klinikai megfigyelése jellemez a rokonairól, lényegében nem különbözik például attól, ahogyan fogolytársairól ítél az auschwitzi felso-

rakozáson, ahol néhányan, mint ő is, pillanatnyilag megmenekülnek, mert a szelekciót végző orvos így dönt: *Az orvoshoz is mindjárt bizalmat éreztem, mivel igen jó megjelenése s rokonszenves, hosszú, borotvált arca volt, inkább keskeny ajkakkal, kék vagy szürke, mindenesetre világos, jóságos tekintetű szemmel.* (72). Míg az orvost ilyen kedvezően ítéli meg, hasonlítsuk össze, hogyan látja az egyik gyermek áldozatot: *S máris éktelen visongásra, maszatos, de göndör fürtű s kirakati bábu módjára öltöztetett kisfiúra lettem figyelmes, amint egy szőke nő, szemlátomást a mamája kezéből iparkodott furcsa rángások és vonaglások közepett szabadulni. – Én apukával akarok menni! Én apukával akarok menni! – sikította, bömböltte, üvöltötte, fehér cipős lábával nevetésgesen dobogva, toporzékolva a fehér kavicsokon, a fehér porban* (68). Órákkal később Köves kezdi megérteni, hogy a füstölgő kémények nem egy gyár tartozékai, hanem egy krematórium részei, amelyben megölik azokat a vele együtt érkezőket, akiket a másik sorba osztottak. Eszébe jutnak többen, akiket észrevett közülük, köztük a kisfiút is: *Így járt, kétségkívül, [...] a fehér cipős kisfiú és a szőke anyukája [...]* (92). De nem volt idő a szentimentális érzésekre, *többet beszéltek körülöttem a mi jövőnket érintő kilátásokról, eshetőségekről meg reményekről, mint emitt a kéményről. Olykor, akárha ott se volna, jelét se vettük* (94).

Kertész azzal, hogy szándékosan elutasítja a több nézőpontúságot, hagyja, hogy éretlen tizenéves narrátorának szenttelen tónusa határozza meg az elbeszélést, és ironiával adjon hangot, hasbeszélő módjára, minden más szereplőnek. Köves még a füstölgő kéményeket is úgy fogadja el – *minden a széljárástól függ, ahogy sokan küsmerték* (84) –, hogy soha jelét sem mutatja a hitetlenkedésnek vagy a bánatnak: ezzel szándékosan sokkolja az olvasót, és arra kényszeríti, hogy ő maga töltsse ki a morális felháborodás narratív úrját. Kertész maga mondja *A Holocaust mint kultúra* (1993) című írásában és Nobel-előadásában („Heuréka” 8), hogy ennek katartikus hatása lehet az olvasóira: *Ha a Holocaust mára kultúrát teremtett – mint ahogy ez tagadhatatlanul megtörtént –, célja csakis az lehet, hogy a jóvátehetetlen realitás a szellem útján megszülje a jóvátételt: a katarziót. Ez a vágyam inspirált mindent, amit valaha is létrehoztam.* Kertész (5) azt is mondja a Nobel-előadásban, hogy a nyelv [...] egyszerűen alkalmatlan a valóságos folyamatok, a valaha egyértelmű fogalmak megjelenítésére. *Gondoljanak Kafkára, gondoljanak Orwellre, akiknek a kezén egyszerűen elolvad a régi nyelv [...].* Köves György utolsó sokkoló szavain keresztül Kertész megpróbálja megmutatni, hogy

a táborok tapasztalata hétköznapi nyelven nem visszaadható azok számára, akik nem éltek meg, még akkor sem, ha maguk is zsidó túlélők. Így olyan írók reprezentációs technikáinak és írásmódjának újító kisajátításával, mint Camus, Kafka vagy Joyce, Kertész szándékosan egy olyan új „traumatikus” stílust teremt, amellyel sokkolja és reakcióra kényszeríti olvasóit. Ha egyáltalán eljutunk bármiféle igazságig szándékosan konfrontatív stílusán és műfajilag ambivalens művén keresztül, az leginkább az igazság fikciójaként ragadható meg. Ám öntükröző volta ellenére Kertész műve sokkal tágabb kérdéseket vet fel a társadalmi-politikai közegekről és a szövegen kívüli életről, mint amit általában a nyugati posztmodern irodalom alkotásai esetében láthatunk.

Míg a második és a harmadik generáció írói továbbra is számos hagyományos holokauszt-regényt publikálnak, Kertész (ahogyan Philip Roth tette korábban az addigra ellaposodott etnikai regénnyel) új kontextusba helyezte a kamaszkort leíró holokauszt-regényeket (egyfajta *bildungsroman*-alműfajt alkotva így), s ezzel megújította a holokauszt-narratívát. Bátran innovatív *Sorstalansága* a defamiliarizáció, a humor és az önparódia eszközével forgatja fel az elődei által létrehozott retorikai és narratív mítoszokat. Megint csak Spiró találó jellemzését idézve: Kertész létfilozófiája „csaknem szétrobbantja a határokat” (Magániktató: 381).

ANGOLBÓL FORDÍTOTTA: SÁNDOR BEA

JEGYZETEK:

- ¹ Ennek a cikknek egy rövidebb változata eredetileg nem sokkal Kertész Nobel-díja után jelent meg: „The Novelness of Imre Kertész’s Sorstalanság (Fatelessness)”, in: Louise O. Vasvári és Steven Tötösy de Zepetnek, szerk.: *Imre Kertész and Holocaust Literature: 258-270*. Mivel angol nyelvű olvasók és kiadó részére készült, kimaradtak a hivatkozások a magyar nyelvű tanulmányokra.
- ² A szerző itt a novelness kifejezést használja, amely egyszerre jelent újdonságot és utal a regényműfajra. (A ford.)
- ³ Az itt következő leírás csak a magyar változatra vonatkozik, mert a Wilson és Wilson-féle angol fordításban a fordítók azt a megindokolhatatlan döntést hozták, hogy megnövelték a fejezetek számát: megbontották a főhős buchenwaldi halálközeli élményét leíró leghosszabb fejezetet.

BIBLIOGRÁFIA:

- Bachman, Michael. “Life, Writing, and Problems of Genre in Elie Wiesel and Imre Kertész.” *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 63.1(2009): 79-88.
- Balogh, Endre. „Kertész Imre életrajza.” http://www.irodalmiakademia.hu/dia/diat/bio/kerteszh_imre.html 2004.

- Basa, Enikő Molnár. "Imre Kertész and Hungarian Literature." Louise O. Vasvári & Steven Tötösy de Zepetnek, eds: 11-23, 2005.
- Bernard-Donalis, Michael. "Beyond the Question of Authenticity": Witness and Testimony in the Fragments Controversy." *PMLA* 116.5(2001): 1302-1315.
- Böddrich, Zsanett. *Jugend im Zeichen des Holocaust. Ein Vergleich des Tagebuchs der Anne Frank mit Imre Kertész 'Roman eines Schicksallosen.'* Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008.
- Butler, Christopher. *Postmodernism.* Oxford: Oxford UP, 2002.
- Camus, Albert. *L'Étranger.* Paris: Gallimard, 1942.
- Caruth, Cathy. "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History." *Yale French Studies* 79: 181-92, 1991.
- Cohn, Dorrit. "Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases." *Journal of Narrative Technique* 19: 3-23, 1989.
- Constantakis, Sara & Thomas Gale. *Novels for Students, no. 23. Presenting Analyses, Context and Criticism on Commonly Studied Novels.* [film] Detroit: Thomson Gale, 2006
- Czigány, Lóránt. *The Oxford History of Hungarian Literature.* Oxford: Oxford UP, 1984.
- Daniel, Jean. "Innocence in Camus and Dostoevsky." King, ed.: 36-46, 1992.
- De Costa, Denise. *Anne Frank and Ety Hillesum: Inscripting Spirituality and Sexuality.* New Brunswick: Rutgers UP, 1998.
- Deák, István. "A Stranger in Hell." *New York Review of Books* Sept. 25, 2003: 65-68.
- Daruwalla, K. N. "The Impact of L'Étranger: Oblique Reflections on an Oblique Novel." King, ed.,: 59-64, 1992. [1973] 1989.
- Enzer, Hyman Aaron & Sandra Solotaroff-Enzer. *Anne Frank: Reflections on Her Life and Legacy.* Urbana: University of Illinois P, 2000.
- Eskin, Blake. *A Life in Pieces. The Making and Unmaking of Benjamin Wilkomirski.* New York: W. W. Norton, 2000.
- Faye Esther. 2009. "Kertész and the Problem of Guilt in Unfinished Mourning." In Louise O. Vasvári & Steven Tötösy de Zepetnek, eds: 110-121, 2009.
- Fletcher, John. "L'Étranger and the New Novel." King, ed.: 209-220, 1992.
- Földényi F. László. "Az irodalom gyanúba keveredett:" Kertész Imre szótár. Budapest: Magvető, 2007.
- Friedländer, Saul. "History, Memory, and the Historian: Facing the Shoah." Michael Roth & Charles G. Salas, eds.: 271-81, 2001.
- Friedländer, Saul. "Trauma, Transference, and 'Working Through' in Writing the History of the Shoah." *History and Memory* 4(1992): 39-57.
- Goodheart, Eugene. "Counterlives: Philip Roth in Autobiography and Fiction." *Autobiography and Fiction*, ed. Alfred Horning and Erns peter Ruhe. Tübingen: Günter Narr, 1992.
- Kaposi Dávid. "Narratívatlanság. Kulturális sémák és a Sorstalanság." In Scheibner & Gábor: 15-51, 2002.
- Karole, Julia. "Imre Kertész's Fateless as Historical Fiction." Louise O. Vasvári & Steven Tötösy de Zepetnek, eds: 89-96, 2005.
- Kertész Imre. *Sorstalanság.* Budapest: Magvető, 1975.
- Kertész Imre. *A Kudarcs* Budapest: Századvég, 1988.
- Kertész, Imre. *Fateless.* Trans. Christopher C. Wilson & Katherine M. Wilson. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1992.
- Kertész Imre. 1993. „A Holocaust mint kultúra: három előadás” Budapest: Századvég Kiadó.
- Kertész, Imre. 2002. "Testimony. Writing after the Holocaust." *The Guardian* 19.10.02: 4 & 6.
- Kertész Imre. „Heuréka!" Szombat május 2004: 6-9 & http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2002/kertesz-lecture-h.html
- Kertész, Imre. *Fatelessness.* Trans. Tim Wilkinson. NY: Vintage International, 2004.
- Kertzner, Adrienne. "Reading Imre Kertész in English." Louise O. Vasvári & Steven Tötösy de Zepetnek, eds: 11-124, 2005.
- King, Adele, ed. *Camus's L'Étranger Fifty Years On.* NY: St. Martin's Press, 1992.
- Klaniczay, Tibor. *A History of Hungarian Literature.* Budapest: Corvina, 1983.
- LaBlanc Michael. *Authors and Artists for Young Adults.* 73. Detroit: Thomson Gale, 2007
- LaCapra, Dominick. *History and Memory After Auschwitz.* Ithaca & London: Cornell UP, 1998.
- Lappin, Elena. "The Man With Two Heads." *Granta* 66(1999): 7-65.
- Lecarme, Jacques. "L'autofiction: un mauvais genre?" In Philippe Lejeune. *Autofiction et Cie*, publié sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune. Natterre: Université Paris X-Nanterre, 1993.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique.* Paris: Editions du Seuil, 1985.
- Lejeune, Philippe. *On Autobiography.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Lipstadt Deborah. "Twisting the Truth: The Diary of Anne Frank." Hyman Enzer & Sarah Solotaroff Enzer, eds: 192-197, 2000.
- Lutzkanova-Vassileva, Albena. "Testimonial Poetry in East European Post-Totalitarian Literature." *CLCWeb* 3.1(2001) <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol3/iss1/5>
- Mächler, Stefan. 2000. *Der Fall Wilkomirski über die Wahrheit einer Biographie.* Zürich: Pendo, 2000.
- Marsovsky, Magdolna. „A rendszerváltás után..." *Népszabadság*, október 20. www.nol.hu/melleklet/cikk/326808 2004.
- Marsovsky Magdolna. "Imre Kertész and Hungary Today." Louise O. Vasvári & Steven Tötösy de Zepetnek, eds: 148-161, 2005.
- Marsovsky, Magdolna. "About Antisemitism in Post-1989 Hungary." Louise O. Vasvári & Steven Tötösy de Zepetnek, eds: 28-39, 2009.
- Molnár, Sára. "Imre Kertész's Aesthetics and the Holocaust." Louise O. Vasvári & Steven Tötösy de Zepetnek, eds: 162-170, 2005.
- Rádai Eszter. „A Sorstalanságot a Kádárrendszeréről írtam." *Kertész Imrével Rádai Eszter készített interjú.* Élet és Tudomány május 30, 2003: 3 & 8.
- Radnóti, Sándor. "Polyphony in Kertész's Kaddish for an Unborn Child." Louise O. Vasvári & Steven Tötösy de Zepetnek, eds: 122-132, 2009.
- Reiter, Andrea, tr. Patrick Camiller. *Narrating the Holocaust.* L & NY: Continuum, (1995) 2000.
- Richardson, Anna. "Mapping the Lines of Fact and Fiction in Holocaust Testimonial Novels." Vasvári, Louise O. & Steven Tötösy de Zepetnek, eds: 53-67, 2009.

- Roth, Michael & Charles G. Salas, eds. *Disturbing Remains: Memory, History, and Crisis in the Twentieth Century*. Los Angeles: Getty Institute, 2001.
- Roth, Philip. *Portnoy's Complaint*. NY: Random House, 1969.
- Roth, Philip. *My Life as a Man*. NY: Holt, Rinehart & Winston, 1978.
- Roth, Philip. *Zuckerman Unbound*. NY: Farrar, Strauss & Giroux, 1981.
- Roth, Philip. *The Facts: A Novelist's Autobiography*. NY: Farrar, Strauss & Giroux, 1988.
- Roth, Philip. *Deception*. NY: Vintage, 1997.
- Rüsen, Jörn. "Holocaust Memory and Identity Building. Metahistorical Considerations in the Case of (West) Germany." In Michael Roth & Charles Salas, eds: 252-68, 2001.
- Scheibner Tamás & Gábor Szücs Zoltán, eds. *Az Értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2002.
- Simbürger, Brigitta E. *Autobiografien über den Holocaust: Primo Levi, Imre Kertész*. Metropolis Verlag, 2008.
- Sokoloff, Naomi B. *Imagining the Child in Modern Jewish Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1992.
- Spiró György. *Magániktató*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985.
- Spiró, György. "In Art Only the Radical Exists." *Hungarian Quarterly* 43.168 (Winter 2002): 29-37. www.hungarianquarterly.com/no168/2.shtml
- Summers-Brenner, Eluned. "Imre Kertész's Kaddish for a Child Not Born." Vasvári, Louise O. & Steven Tötösy de Zepetnek, eds: 220-231, 2005.
- Szántó Gábor. "A katarzis reményében. Kertész Imre kapta az irodalmi Nobel díjat. Szombat 14.9 (2002): 3.
- Szántó, Gábor. "Editorial Comment to Imre Kertész's 'Heureka!'" Szombat május 2004: 5-6.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. "English-language Memoir Literature by Central European Jewish Writers." *Zions Töchter. Jüdische Frauen im Literatur, Kunst und Politik*. Andrea Laurisch ed. Wien: LIT: 139-148, 2006.
- Vásárhely Mária. "A munka ránk eső része...: a holokauszt-megemlékezések hatása a közgondolkodásra." *Élet és Irodalom*, június 25, 2004: 7.
- Vasvári, Louise O. & Steven Tötösy de Zepetnek, eds. *Imre Kertész and Holocaust Literature*. West Lafayette: Purdue UP, 2005.
- Vasvári, Louise O. & Steven Tötösy de Zepetnek, eds. *Comparative Central European Holocaust Studies*. West Lafayette: Purdue UP: 173-200 2009.
- Vasvári, Louise O. "Introduction to and Bibliography of Central European Women's Holocaust Writing in English." Vasvári, Louise O. & Steven Tötösy de Zepetnek, eds. *Comparative Central European Holocaust Studies*. West Lafayette: Purdue UP, 2009.
- Vasvári, Louise O. "Lefordított traumák, lefordított életek: holokauszt-túlélő magyar nők az emigrációban." *Múlt és Jövő* 20.1(2009): 35-62.
- Waaldijk, Berteke. "Reading Anna Frank as a Woman." *Women's Studies Forum* 16.4(1993): 327-335.
- Wachtel, Andrew Baruch. *The Battle for Childhood: Creation of a Russian Myth*. Stanford: Stanford UP, 1990.
- "Waggish." "Fateless – Imre Kertész." <http://www.waggish.org/2003/10/30/fateless-imre-kerteszh>
- Wahl, Jean. *A Short History of Existentialism*. NY: The Philosophical Library, 1949.
- Weinberg, Avraham. *Wilkomirski & Co.: im Land der Täter, im Namen des Volkes: eine Dokumentation*. Berlin: Kronen, 2003.
- Wilkomirski, Benjamin. *Fragments: Memories of a Wartime Childhood*. NY: Random House/Schocken, (1995) 1996.
- Wilson, Katharine M. "Finding the Voice: Translating Imre Kertész." *American Translators' Association Source* 38(2003): 1, 11.

Ezúton mondunk köszönetet a Kiadó azon barátainak,
akik adójuk 1%-ával a *Múlt és Jövő* megjelenését támogatták.

**KÉRJÜK, EBBEN AZ ÉVBEN IS
TÁMOGASSÁK MEGJELENÉSÜNKET!**

Felajánlani a MÚLT ÉS JÖVŐ ALAPÍTVÁNY

10200823–22220378–00000000 számlaszámán lehet.

Adószámunk: 19638115–2–41