

Kinga Piotrowiak-Junkiért

Az atonalitás mint az irodalom nyelve a „sötét árnyékban”

„A zenei érzék az ember életmegnyilvánulása.”

Ludwig Wittgenstein (Kertész Imre: *Valaki más*, 18. o.)

„A művészet ezt jelenti: új művészet.”

Arnold Schönberg (Kertész Imre: *Gályanapló*. Második kiadás. Magvető, é. n. [1999], 305. o.)

A zenei felfogás beemelése Kertész életművében a „vészkorszakról szóló írás” széles körben tárgyalt témakörébe a zeneelmélet sokéves tanulmányozásának eredménye. Az író kutatómunkáját a kellően tágas irodalmi forma keresése vezette, amely – felépítését, szerkezetét és tartalmát tekintve egyaránt – képes kifejezni a vészkorszak megtörténtének jelenlétét, jelentőségét, valamint egzisztenciális és kulturális következményeit. Az egyetlen – az egyes alkotóelemek szoros összefüggéseinek bonyolult struktúráját lefestő – kulturális hierarchiarendszernek, amely az európai értékrendhez és annak Auschwitzzal bekövetkezett bukásához fűződő viszonyát illetően hasonlóan, sőt bizonyos tekintetben azonosan fejlődött, az atonális zene bizonyult, amelyre az addigi – tonális – funkcionális harmóniával való szakítás jeleként tekintettek.¹

A főként a XX. század elején művelt atonális zenét a harmónia alapelveitől (‘a korszakra és a zeneszerzőre jellemző harmóniajegyek együttesétől’) való elrugaszkodás iránya és a zenei eszközök megszilárdult jelentéseinek, funkcióinak átértékelése, mindenekelőtt pedig „az akkordépítés és a hangvezetés régi szabályaitól való eltávolodás” jellemezte.² Az Arnold Schönberg műveit,³ illetve a műnek az egyes alkotórészek meghatározott rendjével és hierarchiájával megteremtő hagyományos harmóniáját eredményesen diszharmonizáló atonalitásról alkotott elméleti munkáit vizsgáló Kertész számára ez vált az alapjává e felfogás saját szövegében testet öltő felhasználásának.

A magyar író így írta le első találkozását az atonalitás kérdésével felölölő elméleti munkákkal: „Ekkoriban, 1970–71 táján kerültek kezembe Adorno zeneelméleti írásai, amelyek azért érdekelték külön is, mert a *Doktor Faustus*-ban⁴ voltak számomra bizonyos rejtélyek, amiket nem értettem. De akkorra már nagyon megszerettem Schönberget, elsősorban a két kamaraszimfóniáját, az op. 11-es zongorasztitit, nem beszélve kedvencemről, a II. Vonósnygyesről, a mögöttük meghúzódó teoretikus megfontolásokról és elvekről viszont csak sejtéseim voltak. (...) 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 nyelvezetét *atonális prózának*. Adorno nyomán jöttem rá, hogy a tonalitásnak miféle jelentése van.”⁵

Adorno *Az új zene filozófiája* című tanulmányában (1958) bemutatott elméleti értekezését, melyre a magyar író is hivatkozott, döntő mértékben az atonális zene meghatározását illető schönbergi megállapításoknak szenteli, amely nem egyedül a zenei művek kompozíciós és szerkezeti alapelveinek megváltozását érinti, hanem a történelmi, társadalmi és kulturális térben végbemenő változások hatókörének és jellegének újszerű leírását is lehetővé teszi. A Schönberg megállapításait idéző Adorno a társadalom és a mű között létező, ugyanabból a „leüledett lélekből”, azonos anyagból építkező, szétszakíthatatlan kötelékre hívja föl a figyelmet: „Az anyag (...) elvárásai az alannyal szemben abból fakadnak, hogy maga az »anyag« is leüledett lélek, olyasmi, amelyet az emberi tudat előre kialakít. Az anyag ilyenén objektív szelleme, minthogy régen megfeledezett már önnön szubjektivitásáról, saját jogán kezd fejlődni. A társadalmi folyamatokkal azonos gyökereinél fogva, melyek rendületlenül nyomot hagynak rajta, a látszólag sajátos anyagfejlődés egy irányba tart magával a társadalommal.”⁶

Ez azt jelenti, hogy – a hagyományon és az elméleti tudáson alapuló közös „artikulációs anyag” kölcsönös kapcsolódásának jogán – valamennyi zenei műalkotásnak tükröznie kell a „valódi társadalomban” bekövetkező mindennemű változást. Az emberi állapot megingásának hatáskörébe tartozó „különbség” és minőségi „változás” megfelelő nyelvi és strukturális alakzatát kereső Kertész megismétli az adornói kijelentést. A vészkorszak megtörténével előállt kihívást magára vállaló írónak ma – akárcsak a „korszellem” hú képét visszaadni szándékozó zenei anyagával birkózó zeneszerzőnek – meg kell szegnie a *decorum* alapelvét, vagyis olyan műhelytechnikát kell alkalmaznia, amelyik nem torzítja el a világ valóságos képét, nem mossa el a kulturális átalakulások és az addigi világ romjainak tiszta vonalait:

„A zeneszerző ma semmilyen esetben sem alkalmazhatja szabadon az összes valaha használt hangkészletet (...). A gyakorlott képzettségű hallgatónál a homályos ódzkodás *kategorikus tilalommá* válik. Minden arra utal, hogy hasonló tiltás lehetetleníti el a tonális, vagyis az egész zenei hagyomány módszereinek mai alkalmazását. Nem csupán *elaggott és érvényüket veszített* hangokról van szó. Nem töltik már be szerepüket. Az alkotói technika legelőrehaladottabb állapota föladjá a leckét, amelyben a hagyo-

mányos hangzások *fárasztó közhelyeknek* bizonyulnak.”⁷ (Kiem. K. P.-J.)

Kertész – az önmagában mintegy zenei érzékcsalódásként hallott, személyes tudatállapotának és szellemi-lelki kondíciójának minőségi állagáról árulkodó – „hamis hangok”⁸ létezésének tudatában elszánja magát az irodalmi anyag radikális átalakításának véghezvitelére. Ezt a vészkorszak tapasztalatát földolgozó szövegeket működtető „fáradt közhelyek”⁹ dekodolásán és dekonstrukcióján, valamint a hozzáférhető fikciós változatok szerveztlenségének ellenőrzésén nyugvó interdiszciplináris áttétel, azaz az teszi lehetővé, hogy a mű tartalmát a tizenkét fokú szeriális zene rendjének megfelelően írja át.

A zenében a *széria* (sor) alatt a tizenkét állandó hang (fok) és a dodekafon/atonális rendszerben háromtól tizenegyig terjedő számú hangköz szabadon komponált összeállítását értjük. A *Sorstalanságot*¹⁰ megalkotó Kertész munkájának irodalmi anyagában ez a meghatározást, a „tizenkét” hangfok (témák, tartalmi és fikciós kérdések) saját jegyzékét és ezek szabad szerkesztési módszerét jelentette. A vészkorszakról szóló szövegeket szervező szabatos kompozíciós rend alapelve jellemezte – az író elmondása szerint – az összes számára ismeretes táborregényt: „Tizenhárom évig dolgoztam a *Sorstalanságon*, azon, hogyan lehet egyáltalán írni a légerek világáról. Minden szakirodalmat elolvastam, amit tudtam, bár a fontosabb munkák nagy része akkor még nem volt hozzáférhető. Az eredetileg NDK-s kiadású *Akcióban az SS*,¹¹ a csehszlovák *Halálgyár*,¹² Lord Russel munkája, *A borogkereszt rémtettei* – ezek a könyvek voltak a forrásaim. Szépirodalomban csak a *sablon* (kiem. K. P.-J.) volt jelen.”¹³

Az író a *Gályanaplóban* pontosítja a *sablon* fogalmának jelentését, amikor az ismétlődő fikciós sémák létezése felé fordítja a figyelmét: „Nemhogy nem kerülni, de szigorúan ragaszkodni az anyag obligátumaihoz: a vagonírozás, az utazás, a megérkezés Auschwitzba, a szelektálás, a fürdő és a beöltözés – mindez *kötelező momentum sorozat*”¹⁴ (kiem. K. P.-J.). A táborok tapasztalatát ábrázoló irodalmi művek meghatározott és rangsorolt fikciós elemeinek (variánsainak) minden egyes változása felkavarja a szöveg „fennálló” rendjét.¹⁵

Kertész megtartja a szeriális (soros), tizenkét fokú elrendezést, és újraalkotja a „kötelező momentum sorozatot”, mindazonáltal lényeges változtatásokat hajt végre, amelyek a „holokauszt-írás” új nyelvét megteremtő irányelvekből fakadnak, és azokhoz a szövegekhez kapcsolódnak, amelyeket a túlélők „az Auschwitz utáni nyelven” írtak. „Miféle nyelv is ez?” – kérdi az író.

„Én, a magam használatára, egy zenei műszóval atonális nyelvnek neveztem el. Ha ugyanis a tonalitást, az egységes hangnemet közmegegyezéssel konvenciónak tekintjük, akkor az atonalitás e közmegegyezés, e tradíció érvénytelenségét deklarálja. Egykor az irodalomban is létezett az alaphang, a közmegegyezéses morálon, etikán alapuló értékrend, amely a mondatok, a gondolatok viszonylatrendszerét megszabta. Azok a kevesek, akik egzisztenciájukat arra tették fel, hogy tanúságot tegyenek a Holocaustról, pontosan tudták, (...) hogy tapasztalataikat nem fogalmazhatják meg az Auschwitz előtti nyelven.”¹⁶

Az Auschwitz előtti irodalmat átható, a jó és a rossz megingathatatlan rendjéről és hierarchiájáról tanúskodó „alaphang” Kertész életművében a regényei állandó tárgyaként jelenik meg. Az önmagát „Auschwitz médiumaként”¹⁷ meghatározó író meggyőződése, hogy az „alaphang” etikai dimenzióját nem lehet visszaadni a tapasztalat pusztán szövegi szintjén, a soá megrázkódtatása után ugyanis lehetetlen visszatérni a korábbi morális egyensúlyhoz, melynek összetevői visszavonhatatlanul kimerültek: „Atonális regényt [írni]. Mi a regény tonalitása? Egy meghatározott morál alapbasszusa, az alaphang, amely mindenütt ott brummog. Létezik ilyen alaphang? Ha létezik is, ki van merítve. Olyan regényt tehát, ahol semmiféle statikus morál nincs jelen, csakis a megélés eredeti formái, az élmény, a szó tiszta és titokzatos értelmében.”¹⁸

Kertész prózája esetében a „tonális regény” fogalma mindenekelőtt a *Sorstalanság* szerkezetét érinti, ama művét, amelyet nem tudatosan az atonális regény vázrajza szerint tervezett meg, ám leképezi az áramlat strukturális és szerkezeti főtételeit. 1974-ben, első kötete megírása után Kertész megállapította: „»Sorstalanság«: tizenkét betű. Véletlen ugyan, de jellemző véletlen.”¹⁹ A kertészi életműben az „atonalitás” fogalmát elemző Földényi László megjegyzi, hogy a *Sorstalanság* többek között amiatt nélkülözi ezt a jellegzetességet, hogy „[j]oggal sérti a fület, hiszen 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. (...) Auschwitz ebben a vonatkozásban gyökeres fordulatot hozott az európai kultúrában.”²⁰

Kertész számára az „atonális regény” létrehozása magával vonta a mű körülményesebb befogadásának kockázatát is, az olyan elemek szabad fikciós összekapcsolásával, amelyek korábban még sosem jelentek meg együtt a légerek határos tapasztalatát földolgozó irodalmi anyagban: a lealacsonyodás és az unalom rémét, a „koncentrációs táborok boldogságának” fogalmát és az éhhalált.

Adorno az atonalitást a „zene konvenciótól való maradéktalan megtisztításaként”²¹ határozta meg, a fogalom kereteire pedig a művészeti lehetőségek új dimenziójaként tekintett. A *Sorstalanság* és a magyar Nobel-díjas szerző későbbi kötetei mind a regény szerkezetét, mind kiszabott fölépítését és alapvetően „naivnak”, „leegyszerűsítőnek”, sőt „inadekvátoknak” lefestett nyelvét tekintve a tábor ábrázolásának egészen eltérő útját jelölték ki, s egyéni módszerek kidolgozását – az olvasás újfajta „fenomenológiáját”²² – igénylik.

Kertész tisztában van a holokausz leírására alkalmas nyelv szabályozatlan természetével. A „Holocaustnak nincs és nem is lehet nyelve”,²³ így az auschwitzi tapasztalat „továbbadásának lehetetlenségét” illető bonyodalom föloldását egyedül a hagyományos fikciós szerkezetek „atonális” szétszervezése adhatja meg, amely fölfrissítheti az európai értékvilág jelentőségének emlékeztetét és öntudatát:

„A regényben nekem kellett kitalálnom és létrehoznom Auschwitzot. Nem támaszkodhattam külső, a regényen kívüli úgynevezett történelmi tényekre. Mindennek hermetikusan, a nyelv és a kompozíció varázslatával kellett létrejönnie. Nézd csak meg a könyvet ebből a nézőpontból: már az első mondatoktól kezdve érzékelheted, hogy egy furcsa, szuverén világba léptél, ahol minden, pontosabban szólva bármi megtörténhet. Ahogy a történet halad, mindinkább fokozódik az olvasóban az elveszettség érzése, mindinkább érzi, hogyan csúszik ki lába alól a talaj...”²⁴

Úgy tűnik, egyedül a társadalmi kondíció állagát mimitikusan visszatükröző atonalitás (ahogy Adorno jellemezte) lehet alkalmas az – ember mindennemű veleszületett jogára, a kultúrára és a civilizációra rácafoló – átéltek borzalmának leképezésére. A visszavonhatatlan, kitörölhetetlen és elfelejtethetlen törésről szóló tudás és ismeret fenntartásának kötelezettségét végsőképp a szöveg és a szerkezet nyelvi rendjének összekuszálása jelezheti. A „hamis angolkürtnek” az európai emberek Auschwitz utáni valóságában új, figyelmeztető *basso profundó*ként kell zúgnia.

Pályi Márk fordítása

JEGYZETEK

¹ A funkcionális harmóniát a polifon zenei művek legfőbb struktúraszervező elemeként határozzák meg. Az egybehangzó és akkordok hangközi összekapcsolásán alapszik. A zene-történet három részre osztja a funkcionális harmónia kifejlődését: kezdeti (1600–1650; a modális rendszer és a funkcionális összhangzat ötvözése hozta létre), középső (1650–1850; a hep-

taton rendszer végső formájának kidolgozásából fakadt) és záró (1850–1910) szakaszra, mikor az addigi funkcionális viszonyok helyét a harmónia új formái vették át. Vö. *Mata encyklopedia muzyki* [Kis zenei enciklopédia], Varsó, 1981. 376–389. o. [*harmonia* {harmónia} címszó].

² Uo. 59. o. [*atonalno* {atonalitás} címszó].

³ Kertész számára Arnold Schönberg nem csupán a zeneelmélet területén alkotott művei miatt bizonyult fontos szerzőnek – 1947-ben ő szerezte a varsói gettó fölszámolásának szentelt és Natalie Koussevitzky emlékének ajánlott *Varsói túlélő* című művet.

⁴ T. Mann *A Doktor Faustus keletkezése* című esszéjében (1949) számol be Adorno műveinek regénye alakítására és végleges formájára tett hatásáról (Gondolat, Budapest, 1961. Pödör László ford.). Stefan Jaroci is ír Adorno és Mann viszonyáról: „Filozofia zmierzchu muzyki (Theodor Wiesengrund Adorno)”. In uő: *Ideologie romantyczne. 5 esejoj o zwi zkach muzyki z przemianami kultury*. („A zene alkonyának filozófiája”. *Romantikus ideológiák – öt esszé a zene és a kulturális átalakulások kapcsolatáról*.) Varsó, 1979. 83–102. o.

⁵ Kertész Imre: „A folyamatos jelenlét prózája. Beszélgetés a *Sorsitalanságról*” (Hafner Z.). In uő: *A megfogalmazás kalandja. Vigília*, Budapest, 2007. 105. o. (Az utolsó kiemelés a jelen tanulmány szerzőjétől származik. – A ford.)

⁶ Th. W. Adorno: *Az új zene filozófiája* (a szerző idézi: „Filozofia nowej muzyki”). Varsó, 1974. 68–69. o. F. Wayda ford.)

⁷ Uo. 70. o.

⁸ A megfogalmazás a *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényből származik, B. monológja latolgtatja Kappus úr szavait – „e világ nem ellenünk irányul, s ha vannak veszélyei is, meg kell próbálnunk szeretni őket”: „én már kizárólag ezeket a veszélyeket szeretem, és gondolom, azért ez sincs teljesen rendjén, ebben is van valami hamis, amit folyton-folyvást hallok benne, amiként némelyik karmester tüstént kihallja a tuttiból, ha, mondjuk, az angolkürt, mondjuk, a kottába bekerült sajtóhiba folytán, fél hanggal magasabbat fúj. És ezt a hamis hangot nemcsak magamban, de magam körül, szűkebb és tágabb, mondhatnám[,] kozmikus környezetben is folyton-folyvást hallok” (Magvető, 1990. 20–21. o. kiem. K. P.-J. [az eredeti kiemeléseket pedig a szerző nem alkalmazza – A ford.]). A hangnak mint anyagnak a *Kaddis a meg nem született gyermekért*ben leírt sajátos szerepét tárgyalja Molnár Sára: „A hamis angolkürt. *Kaddis a meg nem született gyermekért*.” In uő: *Ugyanegy téma variációja. Irónia és megszólítás Kertész Imre prózájában*. Koinónia, Kolozsvár, 2005. 154–192. o.

⁹ Kertész Imre: *Gályanapló*. Második kiadás. Magvető, é. n. [1999]. 136. o. (A ford. megj.)

¹⁰ A „megjelentetés kálváriáját” – ahogy Földényi László fogalmaz –, ami a művet érintette, *A kudarc* című regény intertextuális olvasásának köszönhetően érhetjük tetten, amelybe az Öreg (Kertész alteregója) lágerregényének keletkezéséről szóló följegyzéseket iktat be. Földényi F. László: „Az irodalom gyánúba keveredett.” *Kertész Imre-szótár*. Magvető, Budapest, 2007. 34–40. o. (*Atonalitás* címszó.)

¹¹ *Akcióban az SS. Az SS bűntettei a bizonyítékok tükrében*. Zrínyi Katonai Kiadó, Budapest, 1960. Szegő István ford. A megidézett könyv az *SS im Einsatz* (Kongress-Verlag, Berlin, 1958) című történeti munka magyar fordítása. A kötet nézőpontja a fontosabb beszédek, rendeletek, hirdetések leiratára, valamint azok tömör ismertetésére szorítkozik a III. Birodalom tény- és forrásanyagainak tükrében. A könyv a náci politikát és propagandát alkotó alapfogalmakat tárgyalja: az antiszemitizmust, a végső megoldást, a kristályéjszakát, a nemzetiszocializmust és az IG Farben tevékenységét.

¹² Ota Kraus–Erich Kulka: *Halálgyár* (Kossuth Kiadó Budapest, 1958). Az auschwitz, dachau, sachsenhausen, neuingammei koncentrációs táborok politikai foglyainak munkája Borowski és Semprún munkái mellett a soát földolgozó számtalan álláspont egyikét képviselik, amelyekkel a magyar író érintkezésbe került. A magyar kiadás, amelyet Kertész is felhasznál, a légerek térképeit, tábori metszeteket és gazdag fényképanyagot fölvonultató betéteket tartalmaz. A *Sorsitalanság* írásakor az Auschwitzba érkezés első pillanatainak rekonstrukciójára törekvő szerző az említett könyv tényanyagából merítette ismereteit.

¹³ Kertész Imre: „A haláltudat mint vitális erő”. Kertész Imrével beszélget Szántó T. Gábor. *Szombat*, 1994. április.

¹⁴ Kertész Imre: *Gályanapló*. Második kiadás. Magvető, é. n. [1999]. 32. o.

¹⁵ Az egyetlen „irodalmi kivétel”, amely fölkelte Kertész figyelmét és érdeklődését, Tadeusz Borowski *Kővilága* volt: „A 60-as évek végén jelent meg azután Tadeusz Borowski *Kővilága* című könyve, a benne olvasható nagy, megrendítő Auschwitznovellákkal. Ez az egyetlen könyv, ami ebben a témában meg tudott érinteni. Volt némi fogalmam az irodalomról is, és annyira képes voltam megítélni a munkám, hogy tudtam, a magam elé kitűzött célokat elértem.” Kertész Imre: *A haláltudat mint vitális erő*. Uo.

¹⁶ Kertész Imre: „A száműzött nyelv”. In uő: *A száműzött nyelv*. Harmadik kiadás. Magvető, é. n. [2001]. 283. o.

¹⁷ Kertész Imre: *Gályanapló*, 36. o.; *A száműzött nyelv*, 284. o.

¹⁸ *Gályanapló*, 82. o.

¹⁹ Uo. 43. o.

²⁰ I. m. 38–39. o. Földényi az „atonalitás” fogalmának elemzése során mellékesen kezeli a Kertész munkái tekintetében kulcsjelentőségű zeneelméletet. Elsősorban az Öreg írói ténykedése nyomainak és a *Sorsitalansággal* azonosított regényének bemutatására helyezi a hangsúlyt. [A szerző *A kudarc* című kötetre utal. – A ford. megj.]

²¹ Th. W. Adorno: i. m. 77. o. (21. láb.)

²² Alvin H. Rosenfeld: *Kettős halál – Elmélkedések a holokausztirodalomról*. Gondolat, Bp., 2010. Peremiczky Szilvia ford.

²³ Kertész Imre: „Az önmeghatározás szabadsága”. In: *Európa nyomasztó öröksége*. Digitális Irodalmi Akadémia, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014. 351. o.

²⁴ Kertész Imre: *K. dosszié*. Magvető, Budapest, 2006. 14–15. o.