

# Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

- ◆ Tanulmányok Gárdonyi Géza, Kertész Imre és Barnás Ferenc műveiről
- ◆ Médiumgenealógiák az antropológiai differenciához mint kultúrtechnikához

2018/2



# Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem  
Közép-európai Tanulmányok Kara

2018/2

XIII. évfolyam

Főszerkesztő  
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők  
BÁRCZI ZSÓFIA, KESERŰ JÓZSEF, H. NAGY PÉTER

Szerkesztőbizottság  
Bényei Tamás (Debrecen), Csányi Erzsébet (Novi Sad), Csehy Zoltán (Pozsony), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä), Mészáros András (Pozsony), Németh Zoltán (Varsó), Polgár Anikó (Pozsony), Sánta Szilárd (Komárom), Thomka Beáta (Pécs), Töttössy Beatrice (Firenze), L. Varga Péter (Budapest)

## Tartalom

KOVÁCS Árpád: <i>Egy fejezet a közép-európai humor poétikájából: Gárdonyi Géza „tréfakedve”</i> .....	3
BARCSI Tamás : <i>A kudarc lehetősége. Kertész Imre műveiről erkölcsfilozófiai szempontból</i> .....	23
SMID Róbert: <i>A ló meghal, a médium él. Médiumgenealógiák az antropológiai differenciához mint kultúrtechnikához</i> .....	69
MOLNÁR Csilla: <i>A patriarchális elnyomás ironikus anatómiája (Barnás Ferenc: A kilencedik)</i> .....	91

*A lap szakmailag lektorált (double-blind peer review) tanulmányokat közöl.*

Megjelent a Szlovák Köztársaság Kisebbségi Kulturális Alapja támogatásával



S finančným príspevkom Fondu na podporu kultúry národnostných menšín

Kiadja a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara ♦  
A kiadó címe: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ A kiadó statisztikai száma: 00 157 716  
♦ A szerkesztőség címe: Magyar Nyelv-és Irodalomtudományi Intézet, Dražovská 4,  
949 74 Nitra, e-mail: benyokri@yahoo.it ♦ Megjelenik évente kétszer ♦ A szám megjelenésének dátuma: 2018. október ♦ Borítóterv: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kassák Központ, Érsekújvár ♦  
Nyomta: DMC, s.r.o., Šurany ♦ Regisztrációs szám: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307 ♦  
Megjelent 150 példányban ♦ Díjmentes

Vydáva Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií ♦ Sídlo  
vydavateľa: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ IČO vydavateľa: 00 157 716 ♦ Adresa  
redakcie: Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy, Dražovská 4, 949 74 Nitra, e-mail:  
benyokri@yahoo.it ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač: DMC,  
s.r.o., Šurany ♦ Technická príprava: Kassákovo centrum, Nové Zámky ♦ EV 3519/09 ♦  
ISSN 1336-7307 ♦ Vychádza dvakrát ročne ♦ Dátum vydania čísla: október 2018 ♦  
Náklad: 150 kusov ♦ Nepredajné

# Egy fejezet a közép-európai humor poétikájából: Gárdonyi Géza „tréfakedve”

(Elméleti megközelítés)

**Absztrakt.** A tanulmány az alábbi témakörök mentén veti fel az értelmezés problémáit: A humor és az irónia megkülönböztetése. Bergson, Dosztojevszkij és Kierkegaard nézetei. Gárdonyi Géza sajátos koncepciója: a komikum lírai és szatirikus modalitása művészetében. A szép és a rút; a nevetés és a mosoly; a verbális és a nonverbális képződmények. A gyermeki szemlélet a nevetés aktusában; sajátosságai a játék és a művészet területén. A komikummal kapcsolatos identitás. A nevető száj és a mosolygó szem Gárdonyinál. A társ szeme a csendben és az álomban. Gárdonyi jegyzetfüzetei: kísérlet az antropológiai, az esztétikai és a poétikai felfogás rekonstrukciójára.

*A szatíra javítani akar;  
a humor a fájdalomból ered.*

Arany János

*A humor az irónia fordítottja.*  
Henri Bergson

3

## A gyermekarcú humor

A „tréfakedv” fogalmával Gárdonyi a nevetés különös személyes előfeltételére, a poézisben érintett „lelki karakter” egyéni sajátosságára utal. A mentális önképben a világhoz való sajátos viszony nyilvánul meg – ezt már Sík Sándor is megállapítja, aki e habitus megnyilvánulásainak tekinti az alkotói invenció három összetevőjét: a naiv realizmust, a lírai diszpozíciót és a sűrített szimbolika sajátosságait.<sup>1</sup> A komikum kapcsán a regényíró alkotásait a szimpátia kiművelésére szolgáló „bölcshumor” művei közé sorolja – Cervantes, Dickens, Arany társaságába.

A naiv realizmus abban mutatkozik meg, hogy a szerző primordiális látásmódra törekszik az elbeszélői pozíció kialakításánál, amivel a gyermek vagy a falusi parasztember habitusát kívánja érvényesíteni. Biztosítani akarja, hogy a főszereplő végül eljusson története kiindulópontjára, ahol sem reprezentációk, sem társadalmi vagy irodalmi rutinminták még nem befolyásolták életfelfogását, s újra beavatatlanként – közvetlen egyszerűségében – látja meg a való-

---

1 Sík Sándor, *Gárdonyi, Ady, Prohászka – lélek és forma a századforduló irodalmában*, Budapest: Pallas Kiadó, 1928, 53–72.

ságot. A gyermeki vitalitás hordozója, mint a szokások rabjává lett felnőttben tetten érhető karikatúra ellentéte – ez képezi Gárdonyinál a lelki karakter kiindulópontját, annak eksztatikus jellegét.

Az „extázis” mintázatait, mint a Dosztojevszkij regényművészetében uralkodó alaki tulajdonságot, Gárdonyi behatóan tanulmányozta. A gyermek eksztatikus jelenlétmódjáról az orosz regényírónál is tájékozódhatott. Az áthallás eléggé szembeötlő, különösen *A kamaszban* kifejtett nevetésfelfogás kapcsán. A regényben előadott álláspont szerint a gyerek egy létviszonynak, a mentális nyitottságnak a mintaképe, ezért találjuk szépnek: „De szentül hiszem és vallom, hogy a nevetés a lélek próbája. Nézzük meg a gyermekeket: csak a gyermek tud szépen, tökéletesen nevetni, azért olyan elragadó.”<sup>2</sup> A nevetés attribútuma a szép regiszterében a szem, melynek sugárzásában „a jövő ígérete” ölt formát a jelenvalóságban. A arcról áradó sugárzás olyan, mintha hordozója „új szemmel nézné a természetet, a szerelmes szemével”.<sup>3</sup>

A „lírai jelenlét”<sup>4</sup> alatt azt érthetjük, hogy az efféle előzetes ismeretek nélküli valóságészlelést, élménybenyomást egyszeri konkrétsága és „énrevonakoztatottsága”<sup>5</sup> vetületében jeleníti meg az író, gyakran vallomásos formában.

A három tényező az elbeszélés tárgyával kapcsolatos nem közömbös érdekeltséget s figyelmet, személyes beállítódást és ennek metaforikus megjelenítését foglalja magába. Az, amit Gárdonyi „kedvnek” nevez, sajátos – derűs és vitális – jelenvalólétről tanúskodik; a „tréfa” pedig a korlátozott komikum bensőségességét („líraiságát”) fedi le; ezek objektivációja a nevetéskultúra területén a „finom humor”.<sup>6</sup> A komikum és az anekdota alkalmazásában az ember intellektuális, leginkább logikai kompetenciája érvényesül; ezzel szemben a humorban a kedély, a hangoltság, szakszóval – a diszpozíció, amely a prózaköltészetben alkotói értékviszonyt is realizál. Az effajta diszpozíciót a *Titkosnapló* szerzője az életöröm, a derűs bölcsesség megnyilvánulásának tekinti, s több vonatkozását a gyermek eksztatikus mentalitásával rokonítja:

Az én írói karakterem: gyermekkori gyönyörködéseim a tavaszban, búza közt virulólúdnakban, jégütőkörben: lírikus ellágyulásaim, tréfakedvem, fogékonyságom a kedvesség iránt.<sup>7</sup>

A gyönyörködés esztétikai viszonyról tanúskodik már a legelemibb realitás szintjén is, a szép iránti vonzódásról a köznapi tapasztalat világában, tulajdonképpen bármely életmegnyilvánulás kapcsán. A logikai rend helyett itt a lírai modalitás társul az érzékenységhez, amelynek sajátossága az, hogy növeli az éber fogékonyság teljesítményét.

2 Fjodor Mihajloviics DOSZTOJEVSZKIJ, *A kamasz*, ford. Szöllősy Klára, Budapest: Magyar Helikon, 1971, 523.

3 *Uo.*, 533.

4 SÍK, *I.m.*, 57.

5 *Uo.*, 99.

6 GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv = Uő, Titkosnapló*, szerk. Z. SZALAI Sándor, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974, 51–147, 68.

7 *Uo.*, 59.

A vázolt kompetenciára más írók is gyakran hivatkoznak. Kognitív beállítódásunk túlsúlya kapcsán – tudniillik, hogy tudás alapján tegyünk szert új tudásra – Pilinszky Jánosnál ezt olvashatjuk: „amíg a tudós egyre többet akar tudni, az író újra és újra semmit se akar tudni”. Csak egyet: a versbe írható szavait – amennyire csak lehet – megfosztani minden konvencionális és intézményes kánontól, „használati szabálytól”. A költő elhatárolódní igyekszik a külső – főleg intézményes – függőségektől. De ismer egy nehezebb feladatot is, nevezetesen a belső, interiorizált konvenciók, szokások, normák semlegesítésének problémáját: évégett „az ember sakk-mattba szorítja magát”. S „akkor kénytelen bizonyos értelemben talán fölülmúlni önmagát”. Próbálja – ahogy Pilinszky mondja – „a csecsemők szemével látni újra a világot, és ez az egyetlen módja, azt hiszem, hogy mindenfajta rutintól is megszabaduljon”.<sup>8</sup> A gyermek szemével, melyet nem fogalmak vagy képzetek vagy reprezentációk vezérelnek, hanem az érdekesség – mindaz, amit örömtelinek talál s egyben szépnek is; ami eksztázisba hozza.

A gyermekmosolyban megnyilvánuló szenzibilitás fokozza a fogékonyságot s a könnyen sérülő érzékenységben gyökerezik, éspedig a részletek iránti rendkívüli érdeklődésében. Felnőtt korában az ilyesmit többnyire elfelejti – sőt szégyelli, s ezért rejtegeti – az ember. Kivéve az író, aki a szavak segítségével, ösztönző hatásukkal tartja ébren és műveli tovább ezt a kompetenciát, úgymond a „szövegbe rejtve”. Ám a nyelvi alkotás az egész kontextusában – vagyis az elemek összefüggésében – tér vissza a mindennapi részletekhez, új konfigurációkat alkotva, melyeket a művészetben a lehatárolt világ és a határtalan mindenség érintkezésének problémájaként látta.<sup>9</sup>

Nézzünk egy példát a szatíra funkciója kapcsán. Amikor a milliomos Berkenye saját kávéházában minden egyes kockacukrot szemmel tart és begyűjt, lényegében infantilisán viselkedik, hiszen a szerzeményre nincs szüksége. Nem szólva arról, hogy – a fősvénység élő paródiájaként – magát lopja meg. Cselekvése gyakorlatilag öncélú, ám esztétikailag éppen az ironia táptalajának bizonyul a szépprózában, ami a karakterjegy szatirikus eltúlzása okán elkerülhetetlen. A nevetést kiváltó gesztusban feltárul, ahogy az élet pozitív adottságát („édességét”) a szerzésre szoktatott cselekvés negatívvá („keserűvé”) varázsolja. Berkenye fekete kávéja és a fehér cukor kölcsönhatása sugallja a megoldást: a cukor helye nem a zsebben – a kávéban van. A rövid jelenet plasztikusan állítja elénk a regényíró poétikájának érvényesülését a radikális komikum terén.

Ettől eltérően a lírai diszpozícióra épített humor Gárdonyinál az eksztázis csíraformája. Nem pszichés állapot, hanem a „lelki gyönyörködés” aktusa – nem a szem (a látható világ orgánuma), hanem a szív (a cselekvő akarat, a szimpátia) tevékenysége. Ezért jogos az egyeztetés a kedély és a szíveksztá-

8 Vö. PILINSZKY János, *Interjú*, Hangfelvétel, Magyar Rádió, 1978. december 11. [Digitális irodalmi akadémia].

9 Így vélekednek a hiteles bölcselek is. Mondjuk Nikolaus Cusanus, aki tudja: „Minden dologban a mindenség nyilvánul meg [...]: minden létező az összetömrült mindenség.” Effajta gondolkodást képvisel az autodidakta Gárdonyi a művészi tevékenységben. Eredményét ismerjük: „tudós tudatlanság”. A nevetéskultúra egyik klasszikus művét, Erasmus értekezését, *A balgaság dicsérete* című szatírát köszönhetjük neki.

zis között.<sup>10</sup> Az irónia elvi – metanyelvi – hozzáállás, és mindig másodlagos, mindig válaszszerű ellenpont; a következtetés vagy az analógia műveletével él. Így vagy úgy, de mindig a következtetés a módszere. A humor felfüggeszti a következtetés lehetőségét, kitér szokásos mechanizmusa elől, és új tételezést indít útjára. Éspedig azáltal, hogy tárgyát részeinek s perspektíváinak tüzetes felmérésével állítja – állítja újra – maga elé. Ennek leghatékonyabb eszköze a narrációban a prózanyelvi részletezés. A tárgy aprólékos tagolására érzékeny figyelemben a csinálásra serkentő impulzus nyilvánul meg. Szeretni valamit, azt jelenti – minden részét is szeretni. S minden részben az egészet érzékelni. A gyermek az elsajátított részletekből, melyeket vonzódása kiemelt a külvilágból, szeret saját világot alkotni, ezért átalakítja azokat új képződménnyé (pl. legó-elemekből „sárkányt” vagy a tengerparti homokból „várat” épít stb.).

Ne feledjük azonban: a gyermek még nem teljesen szocializálódott lény. Jean Piaget ennek a szocium-ígéretnek világképét egocentrikusnak nevezte – a gyerek *magának* dalol, rajzol, fest, táncol, játszik, bármiféle különös érdek vagy gyakorlati cél nélkül.<sup>11</sup> A felnőtt viszont a közlést azért igényli, mert alakító tevékenysége ezúton válik *alkotássá*. Az alkotás pedig valamilyen médiumban rögzítésre kerül, miáltal valóságosan közölhetővé lesz mások számára. Ennek következtében dialogikus kontextusba lép az alany, miáltal vissza tudja csatolni a befogadó válaszát, s ezúton kiegészül saját intenciója, saját megérteése egy másik, interiorizálendő nézőponttal.

A gyermekmosoly sajátossága Gárdonyi felfogásában, hogy hordozója a jelenben a jövőről, illetve a revitalizációról képes jelzéseket adni:

6

A gyermek az örök tavasz, az ígéret, hogy földi testünk se vész el, mert hiszen előttünk látjuk újulásunkat; szemünket, hogy újra új; tagjainkat, hogy újra frisek.<sup>12</sup>

Ebben a megújulásra nyitott mentalitásban az író az újrakezdés energia-tartalékait látja, olyan intenzív valóságviszonyt, amelynek eredménye a felismerés, ennek pedig feltétele az alakítás (például a játék). Az örömet okozó alakítás pedig – mivel gyakran heurézissel jár – meghatározza a kedély önreflexív

10 Feljegyzéseiben Gárdonyi így fogalmazza meg a perspektívátöbbszöröződés műveletét: „a legerősebb rezgések a szituációk, mikor nagy érzések állnak egymással szemben. Minden ellentétzis. szívextázis”. GÁRDONYI, *Mesterkönyv*, 78.

11 Jean Piaget szerint a gyermeki világlátás *artificiális*, azaz megalkotott, művi (kvázi „művészi”); közelebb áll a szimbolikus, mint a fogalmi észjáráshoz. Ehhez társul az *animizmus*, tudniillik, hogy a gyermek perszónifikálja a jelenségeket, a dolgoknak „lelket”, illetve vágyával megegyező célt tulajdonít („a hó azért esik, hogy szánkózhassak”). Továbbá sajátja a *mágikus* névhasználat. Az egyik legfontosabb sajátosságot a cselekvés és gondolkodás szoros kapcsolata adja, mivel a gyereknél 6–7 éves korig a közvetítő funkció (a reprezentáció) túlsúlya nem lép közéjük: a dologgal való cselekvéstől a tárgy elgondolásáig vezető út konkrét – érzéki-mozgásos – tapasztalatként áll fenn. Ebben az értelemben a cselekvés végrehajtásában már megnyilvánul a gondolat váza, illetve az interiorizáció végén a dolog sémája, „képe”. Vö. Jean PIAGET – Beatrice INHELDER, *Gyermeklélektan*, ford. BENDA Kálmán, Budapest: Osiris Kiadó, 1999.

12 GÁRDONYI Géza, *Morfiumcseppek = Uő, Titkosnapló*, 35–49, 43.

megközelítését, hiszen ennek köszönhetően az alakító cselekvése a produk-  
tumon keresztül szemlélhetővé, majd megismerhetővé válik:

A gyermek élete, ha az akarata nincs korlátozva, csupa boldogság. Hogy tud örülni! Hogy tud elmulatni semmiségekkel! Ha baja van is, mily könnyen megvi-  
gasztalódik! És ha maga élne is, mindig fedez fel valamit a természetben, ami érdekli. A felnőtt ember, ha vagyonos, vagyis nem kell életküzdelmet állnia, mért nem tud olyan boldog lenni, mint a gyermek?<sup>13</sup>

Itt az önállóan megtett felfedezés öröméről van szó, amelyben a kreatív  
képesség felismerése is megnyilvánul, miáltal a mosolyt a nevetés világából  
az önigenlés, majd az önmegértés szintjére emeli. A felnőtt szégyelli a játékot,  
mert öncélúnak, haszontalannak véli; de ha vállalkozik is a játékra (kártyára,  
rulettre, sakkra) nyerni akar, sikerre vágyik. Nála az alakítás alárendelődik az  
érdeknek. Az a különösen intenzív figyelem, amelyhez nem érdek, hanem  
gyönyörködés társul, szép dolgokkal veszi körül magát, s ezért az egész vilá-  
gnak tud örülni, a szépet meglátja ott is, ahol mi, felnőttek a valóságot elretten-  
tőnek, rútnak, gusztustalannak találjuk.

A tréfakedv tehát nem pusztán érzelmi állapot, hanem vitális jelenlétmód,  
melyben késztetés munkál, az alakításban megfogadó öröm ígéretével. A  
gyermek az alakítás aktusában fedezi fel a szépet ott is, ahol a megszokás és  
a tudás alapján nem lehet. Éspedig azért, mert maga is benne áll abban, amit  
átalakít, s amiben ezért gyönyörködik.

Gárdonyi, a gondolkodó, egyenesen a megoldhatatlan lételméleti kérdé-  
sek közé sorolja az ember gyermekarcúságának lehetőségét: „Gyermekko-  
runkat éljük-e mindholtunkig itten...?”<sup>14</sup> A mosoly nem tréfa – talán tényleg a  
metafizikai kérdések közé tartozik.<sup>15</sup>

---

13 Uo., 46.

14 Uo., 42.

15 Eredeti álláspontot fejtett ki az „íronia *contra* szimpátia” problémája kapcsán Richard Rorty. Vö. Richard RORTY, *Íronia és elmélet = Uő, Esetlegesség, irónia és szolidaritás*, Pécs: Jelenkor, 1994, 89–113. Egyrészt azt vallja, hogy a kultúrák és az emberek egyszerűen testet öltött szótárak (105), s a teória nem más, mint szótárak metanyelve. Másrészt azonban szembefordul az ironikus parttalan elméletével (Derrida, Paul de Man és mások), hangsúlyozván egy nem nyelvi képesség, a „szenvedés iránti fogékonyság” fontosságát. Rorty összefüggést lát a szótárak különbségére fogékony ironikus nominalista attitűd és a szenvedés iránti fogékonyság foka között. Mindazonáltal eredendőbbnek tartja az utóbbit, tekintettel annak tapasztalati adottságára, szemben az előbbi teoretikus, metanyelvi jellegével. Hangsúlyozza, hogy az ironikus metanyelvnél a regénynyelv közelebb áll az emberi jelenvalóság módjaihoz. Ez a fölismerés pedig elvezeti a szimpátiaelmélet „újrairásához” (ez Rorty irónia-felfogásának központi kategóriája), a szolidaritás nyelvének kifejtéséhez (159–220). Szemléleti forrásai Kierkegaard (szemben Hegel), Proust (szemben Heidegger), Orwell (szemben a marxisták), Nabokov (szemben Barthes) írásmódjával és más regényírók.



## A komikus képződmények prózanyelvi fokozatai

Az író az alakító kompetenciát megőrzi, érvényesítését hatványozva gyakorolja, s újratерemti az alkotásban – Gárdonyi dalban, versben, prózában, drámában stb. A műalkotás viszont az örömet s megnyilvánulását az arcon, a szóbeli megnyilatkozás szintjén hozza létre, elbeszélés vagy leírás tárgyává teszi. A regényben artikulált világ szövegének köszönhetően a nevetés gesztusa nyelviileg közvetített tapasztalattá, azaz olvashatóvá válik, ami értelmezésre szólítja fel a befogadót; arra, hogy jelentést tulajdonítson a szereplői gesztus, mimika, szó minden aktusának; ezek ugyanis a cselekmény fiktív világán belül kvázi érzékszervi adatok, benyomások; ám konkrét jelentésük rögzítetlen vagy ellenpontozott a szereplők beszéde – nézőpontja s vélekedése – síkján. A kijelentések prózanyelvi újratagolása szintjén a szereplői megnyilatkozáshoz új jelentés kapcsolódik, s ennek következtében a szavak tárgyi-köznyelvi jelentése átvalósul koreferenciális utalássá; az író ezúton a jelentést témává teszi. A *Te Berkenye!* egyik szereplője azt mondja: „A Balaton Isten költeménye”; a másik ezt: „– Mennyi víz! Ki issza meg ezt a sok vizet?”. Létrejön a koreferenciális prózai képződmény, amely nem a jelentés – az anyagi reáliát vagy a spirituális szféra megnyilvánulását célzó referencia – rögzítését, hanem az irodalmi értelemképzést motiválja: az olvasót serkenti egy új probléma megfogalmazására. Vagyis nem a szereplői kijelentésekkel való azonosulásra, illetve elutasításra állítja be az olvasót. A prózanyelvi intellektus nem gyárt kész válaszokat – kérdésre, új probléma megfogalmazására inspirál. Nem gondolatokat közöl, hanem gondolkodni tanít.

8

Ebben az összefüggésben már nem az örömtöbblet kifejeződése vagy alakzata (a nevetés, a mosoly), hanem a *humor értelme* kerül napirendre. Annak a létmódnak az értelme, hogy miért van nevetés meg sírás a földi életben; s miért, hogy az egyik nincs a másik nélkül. Gárdonyi ezt a korrelatív párost nem akarja külön-külön kezelni, csak arra figyelve (mint az irónia esetében), hogy mi a különbség közöttük. Valójában a humor kölcsönhatásokról – koreferenciális kapcsolataikról – tanúskodik, az iránt kelti fel az érdeklődést, hogyan működnek közre egy újabb létfokozat feltárulásának előkészítésében: „Ma világosodtam rá arra az óriás igazságra, hogy a szeretet mértéke a szenvedés, és hogy minden elbeszélő műnek ezen fordul az értéke s érdekessége.” A szeretet és a szenvedés egyszerre tud megjelenni a humorban. Ezt Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regénye olvasásakor jegyzi föl.<sup>16</sup> (Korábban a Schopenhauer gondolkodásában uralkodó szenvedéskultusz egyszólamúsága befolyásolta az író szemléletét.)

Az érdeklődés az efféle művek iránt azon alapul, hogy másoknak a szenvedését érzelmileg fogjuk fel. A nyáj-öszön rezeg bennünk, a nőnek, gyermeknek, védtelennek, ártatlannak tehetetlensége.<sup>17</sup>

16 Dosztojevszkij poétikája és bölcselete jelentős mértékben befolyásolta Gárdonyi szemléletét és írásmódját munkássága kései szakaszában. Erről részletesen lásd Kovács Árpád, A „legújabb Gárdonyi”: arccal Dosztojevszkij felé. A poétikai irányváltás kérdéséhez, *Filológiai közlöny*, 2014/2, 245–281.

17 GÁRDONYI, *Mesterkönyv*, 76.

Ugyancsak Dosztojevszkij regényének tanulsága alapján írja 1917. február 22-én: „A szép nőt hogy szereti hősöd, nem érdekes, míg azt nem látjuk, hogy szenved érte. Bár előbb tudtam volna!”<sup>18</sup>

Ami a *tréfát* illeti, inkább a műveletre értendő, semmint a műfajra. A komikum fokozatainak megfelelő tagolásáról van szó. A legtágabb vetületben a vicctől s az anekdotától a szatíráig és groteszkig. Azonban Gárdonyi a humor és az irónia formáit kiemelten kezeli. Olyan két pólusként, melyek, noha egybefonódhatnak, elvi alapozásuk eltérő. Ebben a tekintetben a mosoly mestere korának elméleti eredményeivel összhangban van. Søren Kierkegaard például az esztétikai élvezet és az etikai érték között közvetítő médiumnak az iróniát teszi meg; a humort az etikai és a vallási stádium hídjának.<sup>19</sup> Vagyis az előző három véges képződmény lépcsőzetes módon kialakított érintkezését a végtelennel. A stádiumok között a prózaíró nem elmélkedéssel teremt átmenetet, azaz nem logikai úton, hanem eseményszerűen, az alanyi átváltozások cselekményes megjelenítése – azaz elbeszélése – révén. „Csak a szív történetét írd”<sup>20</sup> – hangoztatja az etikai hitelesség szintjéről a hit rendjébe való átmenet eseményszerűsége kapcsán. Egy olyan történetben, melynek elbeszélésében az említett két diszpozíció figuratív kitérőkben, metaforikus digressziókban mutatkozik meg.

Gárdonyi így fogalmaz: „*Tréfál*: figuráz.” Nemcsak közvetlen, tárgyi értelemben használja a kifejezést, hanem poétikai-retorikai vonatkozásban is értelmezhetően. Idézem az ő példáit, melyekben ezennel nem a humor, hanem az irónia testesül meg: „Mikor nevet, olyan, mintha kotkodácsolna.”<sup>21</sup> Ez a „mintha” a figuratív képződmény jele; funkciója nem más, mint az analógiára épülő megjelenítés; így azonban nemcsak állítást tesz az elbeszéltekről, hanem értelmének kifordított, travesztív alakzatát is megjeleníti. Álljon itt egy ennél is meredekebb kijelentés:

A Fesztyek hüllők – keresik a vidám társaságot, mint a gyík a meleget. Feszty Gyula hogyan szereti a vidám történeteket! De a nevetése nem igazi nevetés – a szeme nem nevet. A lelke mintha meg volna fagyva. Árpád sem az igazi. Neki sem a lelkéből fakad a vidámság. Keserű mandula cukros akar lenni. A meredek Adolf aranyozott jéglap. A lánya is.<sup>22</sup>

Az irónia tehát lehet a mosoly hiányának leleplezésére szolgáló eszköz: „a szeme nem nevet”. Vagyis nem érvényesül benne a „szívextázis”, az igazság akarása. A hüllő, a gyík, a jéglap olyan metaforák, amelyek éles iróniát érvényesítenek magával a köznapi (nem művészeti) nevetés természetével kapcsolatban, amit egy paradox szemantikai alakzat leplez le: a *keserű mandula cukros* fikciója. Az irónia lényege a kételkedés az effajta vidámság és nevetés valóságosságát, hitelességét illetően. Leleplezi, hogy aki nevetésével repre-

18 Uo., 81.

19 Søren KIERKEGAARD, *Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra*, ford. VALACZKAI László = *Søren Kierkegaard írásaiból*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1982, 118–120.

20 GÁRDONYI, *Mesterkönyv*, 75.

21 Uo., 131.

22 Uo., 118.

zentálja ittlétét, valójában nincs is jelen, nem azonos önmagával. Látható alakja kreatúra – ellentétben áll láthatatlan aktusaival.

Az irónia a dadogó, hangoskodó vagy éppen szónokló száj retorikai produkciója – a nevetés a szemeké. Ezen álláspont kapcsán Gárdonyi mellé számos író nevét felsorolhatnánk. Például ismét a Dosztojevszkijét, kinek *A nagy inkvizítor* című regényfejezetében a néma, ám szeme sugarával mindvégig tevékeny Krisztus-alak „szelíd mosolya” képez választ a kísértés, a káromlás, a csúfolódás szavaira. Kortárs írók is ezen az állásponton vannak. Például Kornis Mihály: „A nevetés a szemünkben lakik. Nem ismer el tekintélyt. Akkor robban ki belőlünk a legédesebben, amikor kereken megtiltják.” Meg az argentin író és pszichoterapeuta, Jorge Bucay a párkapcsolatban érlelődő önismertet kapcsán: „Az egyetlen tükör, amelyben megláthatjuk magunkat, a társunk szeme.” Illetve József Attila szerint azt is, amit a szem nem láthat – saját működését; társunk szeme ekkor a közvetítő empirikus világom és annak izolált, magányos látószöge között: „látom a szemem; rám nézel vele. Halj meg, [...] meghalok bele” (*Magány*). Ezek a példák a Gárdonyinál uralkodó mosoly tulajdonságait és funkcióit éltetik tovább a költői szó hatalmának köszönhetően. Hiszen olyan az a „Szó, mint csecsemőnek a mosoly” (*Falu*). Gárdonyi nőalakjainak szeme az önmegértést inspiráló „szelíd mosoly” teremtő erejével van felruházva. A vázolt epifániájuk alapján az író „angeloid” vonásokkal jeleníti meg alakjukat.

10 Az irónia verbális művelet: a térben látható alak és nem látható jelentésének (nyelvi valóságának) antinómiáit veszi célba, s magát a különbséget abszolutizálja a megnyilatkozásban. Ennek eredményeként a gondolkodásban a kétely késztetését s ébren tartását állandósítja. Az állandósult, abszolutizált irónia – etikai megközelítésben – cinizmushoz vezet.

A humor nem így működik, ugyanis a cselekvő térbeli alakját (a materiát és formát) cselekvéseivel s azok értelmezésével egészíti ki. A cselekvésen keresztül a prózaíró azt az eseményt jeleníti meg, amely kitér a logocentrikus szembeállítás kényszerűsége elől. Egzisztenciális metaforának nevezhetnénk a mosolyra vonatkozó figurát, mivel a mosoly az arckifejezés része, amely viszont az egész ember személyét reprezentálja, látható és nem látható valóságával együtt. Nem pusztán a kinevethető részt, a karakteres alaptulajdonságot, hanem az alany személyes jelenlétének egészét jeleníti meg a mosoly narratív modellje révén; azaz a elbeszél cselekvés, az átvalóulás-eseménybe ágyazottan. Ezért az emberi jelenség a költészetben kétarcú: nemcsak az egyén kialakult jellemvonásai képezik tárgyát, hanem a személytörténetben kialakuló alanyisága is elidegeníthetetlen összetevője. A szubjektum, a cselekvő ember történetének elbeszélése és az alakrajz a szépprózában nem különülhet el egymástól; a megjelenítés nem állhat kizárólag a kinevethető tulajdonságok – életvilágból kiszakított – elemeiből. Következésképpen a történet az alak dinamikus átalakulásával (a metamorfózisért felelős „szívxetázissal”) esik egybe, korántsem pusztán a figura történelmi vagy szociális, vagy privát szerepeivel. Az „ellentézisvég” hatására történik meg – Gárdonyi szerint – az, ami a legfontosabb a regényi világlátás szempontjából, tudniillik hogy: „A hős kifordul a karakterének sarkából.”<sup>23</sup> Ezért mondhatja az irónia és a humor

eltérő teljesítményéről: „A komikus mű értéke mindig problematikus. Csak az igen finom humor becses. Ha könnycseppel van megszentelve.”<sup>24</sup> Ha a nevetés a sírással, a szenvedély a szenvedéssel kölcsönhatásban nyilvánul meg, akkor árnyalt és mély – azaz életszerűen hiteles – a szelíd mosoly láttatása. Persze, minden ember magában hordja önnön karikatúráját is, de az nem azonos az emberegész – egy személytörténetben, például egy vallomásban kibontható – alakjával: „A rútat a komikum fordítja kedvessé, a harmat szenteli fenségessé. De a harmatos komikum a legértékesebb.” Gárdonyi pontosan kifejti ennek jelentőségét, midőn az „ellentézis” elvét kiterjeszti a tipikus, már kész karakterjegyeket szembeállítja az életbeli események történetéből kiolvasható alanyisággal – a kész formák reprezentációit (a rendszert) a szubjektum szakadatlanul történő tevékeny valóságával, eseményt alkotó átvalósulásaival<sup>25</sup>: „Találtam Kolumbusz tojásaként: a nagynovella egy karakter belevevése a saját ellentézisébe.”<sup>26</sup> Például a látható fősvény alakjában Gárdonyi „a szív történetét” követve kirajzolja a „tékozló fiú”, illetve a remete alakmását.

Az *Aggyisten*, *Biri* című regényből idéznék egy bekezdést, ahol az iróniát alkalmazza a prózairó. Éspedig a „parancs” és a „méltóság” szótárának parodizálása érdekében:

A bíró szeme elkomolyodik.

– Hát hallod-e, – mondja méltósággal, – először is, ha velem beszélsz, vedd le a kalapodat. Másodsor: ha velem beszélsz, énnekem ne fatetejéről kukorékolj, hanem szállj le, és beszélj gyalog, illedelmesen. Egy-kettő: gyere ide.

Pali egy percig haboz, aztán leugrik a fáról. A kalapot a fűre veti. (Ő bizony nem tartja a fülén.) Leereszkedik a parton a bíró elé. Megáll előtte szintén méltósággal.

– Tessék parancsoljon.<sup>27</sup>

A kétféle önigenlés az egész epizódon végigvonul, s egyfelől a szőlővel s a cseresznyefával jelképezett haza, a „szép falum” világa, és – másfelől – az amerikai harctér intézményes rendje között fennálló ellentmondást jeleníti meg. Ugyanis a cseresznyefáról Pali szerelmese érkezését figyel, amikor ott terem a bíró, s a katonai beszédmód bevetésével kiharancsolná a fiút saját életvilágából.

A finom humor ambivalens képződmény, mint Gogolnál, kinek műveit Gárdonyi ismerte és nagyra értékelte. A nevetéskultúra terén Dickensszel egy szinten tartotta számon. Mert prózája tonalitásában felismerte a kétszólamúságot: a látható nevetés mögött a láthatatlan könnyek hatását.

24 Uo., 68.

25 Hamvas Béla kifejezése, aki az identitást elindító fordulat értelmezésére alkalmazza a szót: „ez a metanoia. Az átvalósulás. A megvalósulás. Csak ha teljesen valódi vagyok, üdvözültem”. HAMVAS Béla, *Silentium. Titkos jegyzőkönyv. Unicornis*, Budapest: Medio Kiadó, 2006, 18.

26 GÁRDONYI Géza, *Napló 1915–1922 = Uő, Titkosnapló*, 29.

27 GÁRDONYI Géza, *Aggyisten, Biri = Uő, Kisregények 1914–1922*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963, 5–109, 84.

## Mosoly, fordított perspektíva, identitás

Gárdonyi prózájában a mosoly mint a kifinomult humor gesztusa a *válasz* szerepét tölti be egy még lappangó vagy nehezen megfogalmazható kérdés kapcsán. Arra a többletre gondolok, amelyet a szájon át kimondott szavak – főleg válsághelyzetekben – nem képesek kifejezni, ugyanakkor a „lelki gyönyörködés”, az odatartozóság öröme képezi forrását. Ezért jelenik meg a könnycsepp a szemben, amely a mosollyal képviselt arc legfontosabb attribútuma, mert arra figyelmeztet, hogy szavak által kifejezhetetlen tartománya is van az alanyi jelenvalóságnak. Ezért nevezi „gondolkodó szemnek” a szépséget manifesztáló mosoly hordozóját Berkenye párja, Júlia esetében. Az ő tekintetében tükröződő együttlét-valóság a szerelmesek turbékoló szavain túl a természet és a művészet szólamát is beépíti az érintkezésbe, azaz a költői szöveg perspektívájába állítva a mosolyt, a szimpátia egyetemes érvényességére utal. Ily módon a prózaműben a szerelem teljes, a jelenség ontológiai dimenzióját is magába foglaló tapasztalatának útja nyílik meg az olvasó előtt.

A dialogikus viszony kialakulásakor a szép szemet nem nézéssel, hanem *sugárzással* ruházza fel az elbeszélő. A szíveksztázis – az emberegész akarat – nyilvánul meg abban, nem a kép vagy a fogalom üzenete. Vagyis az alany kivételes erővel összpontosító figyelme, részesező odatartozása a Te életéhez, s az érzelmi-érzéki vonzódás tapasztalatában annak minden részletéhez. Nem pusztán a vágykeltő – erotikus, vagy tetszést kiváltó – esztétikai alakzatokhoz.

12

A szépséggel felruházott szem korántsem pusztán az örömméret kifejeződése, a belső emberé külső megnyilvánulásaiban, hanem – mint említettem már – egyfajta nonverbális válasz. Azt is hangsúlyoztam, ekkor a mosoly nem a száj, hanem a szem produkciója, amely az elbeszélésben a sugárzó fényforrás – a kozmikus sugárzás – ismérveivel kerül párhuzamba; hordozója egész lényével ebben a fényt árasztó közegben összpontosul. A fény pedig a teljességigényt szimbolizálja: itt az erősz agapévé nemesül; Júlia a szerelemben nem pusztán partnerét, hanem benne a teremtett világot fogadja el („Mindent szeretek és csodálok olyankor”).<sup>28</sup> Ez persze nem a retina műve. Nem, nem. A szépség teremtő erejének alkotása, amely a szerelmes ember látószervét a feltétlen odaadás közvetítőjévé avatja. A férfi párja szemében a rá „szépen néző világ”, a mindenség megnyilvánulását éri tetten. Biri az epekedő katonában a szenvedő embert ismeri fel, amikor tündérszemét Palira emeli, aki ettől az érintéstől várja újjászületését: „Csak néz könyörgő szemmel, mint valami oltárképre, amelytől gyógyító csodát vár a halálos beteg.”<sup>29</sup>

A mosolygó arc sugárzásában biztatás nyilvánul meg, felhívás kommunikációra, Én–Te viszony létesítésre az érzéki-érzelmi vonzódás bázisán. Ebben az összefüggésben mediális szerepet tölt be. Méghozzá a *fordított perspektíva* szabályának megfelelően: „Amire bosszankodva nézel, tedd nevetségessé”.

28 GÁRDONYI Géza, *Te Berkenye!* = *Uő, Ábel és Eszter. Kisregények 1905–1913*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1962, 149–249, 206.

29 GÁRDONYI, *Aggyisten, Biri*, 88.

sé. Pokoli jó dolgok kerekednek ki a megfordításokból.”<sup>30</sup> Az *Aggyisten, Biri* szövegében a személyközi érintkezés értelmét és értékét tárja fel; a *Te Berkenye!* című regényben a női mosoly a páros-lét immanenciája és a személyes életvilág transzrendenciája, azaz a véges és a végtelen érintkezési pontját jeleníti meg.

A gyönyörű leány, Biri szeme teremtő erővel bír: párja alakmását jeleníti meg; Pali számára a nem én-központú identitás forrását. Álmában a férfi váratlanul Biri szemével látja meg magát. Azaz olyannak, amilyennek a szerelmes nő szemének sugárzása láttatja. A meglátáshoz felismerés társul: a kismimizett katona rádöbben – őt is lehet elfogadni, szeretni.

A Biri-látomás térbeli attribútuma – s a szem mitológiai ekvivalense – a „tisza forrás”; ellentéte a „pocsolya”, Pali ténykedésének helyszíne. Az álomban regenerált virtuális szem, egy új emberarcot fedez fel. Maga az álom mint esemény a fordulat és felismerés határszituációját reprezentálja, s az eljövendő újember kibontakozó öneszmélésének történetét indítja útjára. A szerelem ebben a fordított perspektívában szemlélve a feltétlen odaadás iskolája. Ezért az észlelés és a tudás kikapcsolását szolgáló álomban formálódik meg, ahol szimbolikus képződményként konkretizálódik. A víz itt is e perspektíva bázisa: „Hát lám, a pocsolya tükreben a maga képe is átváltozik a Biri képévé: Biri mosolyog fel a vízből, mint valami vízi tündér, mosolyog Palira azzal a különös hajlású, finom szép szemöldökével.” Biri, az Istenanya attribútumaival, kék ingben, a forrás vizével korsójában és sarlójával, a férfi álmában az önazonos szubjektum – Gárdonyi szavaival: a „lelki karakter” – alakmását képviseli: „én a te képed vagyok [...] Szemed legszebb képe. Lelkednek is képe...”<sup>31</sup> Az öneszmélés alanya a szerelmes szemével nézi a világot. S ekkor magát is az önigenlés pozíciójából szemlélheti. A szemről a lélekre, a belső emberre áthelyezett „kép” arra mutat, hogy álmában – amikor nem látja a rúttal, a pocsolyával azonosított álvalóság reprezentumait (s azok között önmaga karikatúráját, pl. a dongóval hadakozó katona figuráját) – Pali magáévá teszi a szép törvényének közvetítésével elérhető önigenlést. Vagyis a hiteles önlátás módját, melyet nemcsak a test szeme, hanem a „lelki gyönyörködés”, a poétikus „tündérszem” is vezérel:

Az ablakon besütött a nap, besütött rézsút az eső-felhők közül. A sugara olyan volt, mint a most mosott aranyráma. Ahogy a tükört verte a fénye, a szoba megvilágosodott.

Pali pipázik, de mintha valami vonná a szemét a tükörre.

Odafordítja a szemét, hát látja, hogy a tükörből Biri csudálkozik reá, Biri azzal a szomorú szép tündérszemével.

Csak egy pillanat volt. Csak ahogy összecsoválkoztak a tükörben<sup>32</sup>

Az Amerikából visszatért fiú, a revolverével, csizmájával és dongójával bajlódó majdani katona helyett a maga számára is láthatatlan emberarc jelenik meg, a tiszta forrásba beavatott figura. A kétszemélyes intim világgal szemben áll a világméretű háborús helyzet valósága, ahol a harctéri automatizmusok érvé-

30 GÁRDONYI, *Titkosnapló*, 87.

31 *Uo.*, 47.

32 *Uo.*, 81.

nyesülnek – elsősorban is az ellenség észlelésére kihegyezett figyelem. Hisz ott az a „törvény” uralkodik, miszerint „az ember embernek farkasa”. Ez a figyelmi inercia eltompítja a másik, ellenségként kezelt ember személye iránti éberséget. A regény arra a fordulatra hívja fel a figyelmet, hogy az ellenségkép mintája áthelyeződik a gyakorlatba, a harcterről a mindennapi élet világára, ahol a dialógus helyett a parancsoló, hatalmi beszédmód válik egyre inkább uralkodóvá.

A szerelemben – épp ellenkezőleg – minden figyelem a másakra összpontosul, aki a teljes elfogadás aktusaival – jelen esetben Pali számára – önmaga elfogadását teszi lehetővé. Csak Biri elutasító gesztusa után indul el az ellenvilágba, az európai harcterek helyszínére, ahol az említett inercia mibenlétét tapasztalhatja meg.

Az álomszűzsé elemzésével azt szeretném érzékeltetni, hogy a költészet – egyebek között a humoros is – ott válik nélkülözhetetlenné, ahol felmondja a szolgálatot a köznyelvi kifejezés. A *Te Berkenye!* című regényben a férfi szereplő nyelvi magatartása – a fősvényjelölt retorikája – válságba kerül, amint érzelmeiről vagy szerelméről próbálna beszélni. Ilyenkor a prózában indokolt a beszéd-deficit formáinak leleplezése, a nyelvi humor – itt a hangismétlés – alkalmazása: Pityó „pityogott”.

Ha a párbeszéd létrejön, s az erősz beteljesedve átlép a megértést szolgáló nyelvi kifejezés szintjére, létrejön a vallomás. Ebben a nézetben az odaadás mint részesezés nyilvánul meg, s hatósugara kiterjed az érzéken túli, spirituális szférára. Arra az origóra, ahol az egymással való érintkezésben felismerhetővé válik a világgal, sőt az érzéken túli szférával való érintkezés lehetősége. Ezt láttuk az álom narratív funkciójának elemzésekor.

A mosoly szolgálatába állított szemeknek Júlia esetében is kisugárzása van, melynek perspektívájából a véges és végtelen érintkezési pontját képes megvilágítani. A nappali fény világában előbb az árnyak birodalma, a temető tűnik föl. Ekkor a kripta látványa köti le a találkozó pár figyelmét, a végesség szimbóluma. Júlia azonban arról beszél, hogy a temető, mely egyre több halandó nyughelye, nemcsak határa az „én falum” – egyre fogyatkozó lakói – életének, hanem kezdete az érzéken túli, nem látható aspektusának. Azt a retina nem képes reprodukálni.

Júlia selyempillái egy percre becsukódtak. Mosolygott. [...]

– Ne mondjon engem batornak, nem vagyok az. Csak nappal. Mihelyt besötétedett, olyan vagyok, mintha kicseréltek volna. Az éji világ csupa rejtelem.

– Fél?

– Nem mintha félnék. Hanem... (felvonta a vállacsckáját, és mosolygott) nem én vagyok én. Kivált mikor holdas az éj. Akkor más a világ. Más a gondolkodásom. Nem tudom, mi az a változás. Akik velem vannak, azok is mások. Mindenki csodálatos, finom. Nem húsból, vérből való. A fák is mások holdfényben. Mintha azok is éreznének és álmodnának. Mindent szeretek és csodálok olyankor. Apámtól is kérdeztem, miért? Azt felelte, hogy nappal csak a földi világot látjuk, hát csak földieknek tudjuk magunkat, de éjjel, mikor kitarul fölöttünk a mindenség világa, érezzük, hogy a Föld is a mindenség része. Nagy érzés. A végtelenség fuvalma az az érzés a lelkünkön. [...]

– A hold, – csevegett tovább, – úgy kifordítja a lelket a valójából, mint a zene. Mikor zene szól, másképpen gondolkodunk. Az is a végtelenség világából való: a zene, az akkordok. Kivált a halk zene, amely csak olyan, mint a sóhajtás. Egyszer, hogy a hold szépen világított, megkértem anyámat, hogy zongorázzon.

Mink künnmaradtunk apámmal, Atillával s néztük a holdat a zongora halk zenéjénél. A legszebb órája volt az életemnek. [...]  
A szeme nyugodtan állott Pityó szemén. S mindent lehetett benne sejteni, mint a nyugodt tengersizemben, amelynek a mélye csupa titok.<sup>33</sup>

[Ha eszébe jutott Júlia, Pityó egész életén át] „mindig ebben a momentumban látta: amint áll a fűzfa mellett, a nyaláb virággal, melegtől és napernyőn átfestődő napfénytől pirosan, nyakának bájos oldalt-hajlásával, tiszta szép szemének édes-szomorú nézésével.<sup>34</sup>

A mosolyt nem az alaki (geometriai) arányosság vagy plasztikai hitelesség tényezői közé, hanem a *tiszta szépség* rendjébe sorolja Gárdonyi. Forrására nyíltan rámutat, ezt írja az elfogadó és értelmező szemmel felruházott arcról: „Szép: olasz Madonna-arc.”<sup>35</sup> Szépségét a mosolyban megnyilvánuló szelíd szomorúság – egyfajta *lacrimosus* – határozza meg. Az, amelyet például Raffaello *Szixtuszi Madonna* című festményén látunk.

A szelíd teremtést Gárdonyi a racionalizmussal szemben álló női érzékenység és képzelőerő intenzitásának s nehéz korlátozhatóságának tudja be, az álom korlátlan szabadságának mintájára:

A nőnek már maga a megjelenése a végtelenséget érezteti velünk. Bármennyire gyarító szépség, de ő a végtelenségnek nagy életlángolata. [...] A nő, akinek csecsemőt látok a keblén, előttem mindig a végtelenség képe. A csecsemő a jövő évszázadok és a jövő évezredek egy láncszeme. A lány figurájában, megjelenésében azért van valami nemföldi [...] a végtelen rezdülte.<sup>36</sup>

A mosoly arról a kedélyről tanúskodik, amely a másik lényel való érintkezésben jön létre, amikor az öneszmélés pillanatában a női szemsugár perspektívájában a férfi szereplő személye ölt formát, mert ez a forma arra az élet- és értékvilágra utal, amelyet ketten hoznak létre. A kettőjük alkotása az a közeg, amely túllép egyenként mindkettőjük individualitásán, de együttlétük duális képződményein (szex, házasság, család stb.) is. A pár egymás iránti vágyában létszerűen az életre – az élet sajátos világának megteremtésére – irányuló akaratot tapasztalhatja meg. E tapasztalat megjelenítésében különösen hatékonyak a poézis művei. Ilyen a nyelvi műalkotás is. Mert a nyelv szavai jelentésekkel ruházzák fel azokat a jegyeket, amelyek miatt a szemlélet és a szeretet tárgyát szépségnek találtuk. Például a szelíd mosolyt, a sugárzó szempárt, a külalak kontúros rajzát stb. Ekkor a tetszés már a szellemi terméket illeti meg, amelyben feltárul értelme a kettő egy életalkotásba történő átvalósulásának. Gárdonyi erről így nyilatkozik: „Minden, amiben lelkiileg gyönyörködünk, kapcsol a végtelenséggel. Természeti szépségek, művészi alkotások, költészet. Tehát amelyik nem kapcsol, nem érték.”<sup>37</sup>

33 GÁRDONYI, *Te Berkenye!*, 206–207.

34 *Uo.*, 204.

35 GÁRDONYI, *Mesterkönyv*, 127.

36 *Uo.*, 90.

37 *Uo.*, 56.



Júlia szavai az érintkezés értelmének felismerése kapcsán a „végtelen fuvalmát” és a halk zeneszót ugyanarra forrásra vezetik vissza. Az emberi, a művészeti, a természeti és a természetfeletti létmódok konvergenciájának megvilágítása okán Gárdonyi így fogalmaz: „Különösen a természet életének apróságai a végtelenséggel való érintkezések.”<sup>38</sup>

„A Balaton az Isten költeménye”<sup>39</sup> – mondja ezzel összhangban Júlia az első csók előtti pillanatokban, amikor felkiáltását („– Óh beh gyönyörű!”) követően megtapasztalja azt az érintkezést, melyet a prózanyelv szintjén a fordított perspektíva tár az olvasó elé – az egyetemes részesülését az egyesben, s az egyes odatarozását az egyetemeshez – hol a szerelem, hol a természet, hol meg a zenei vagy irodalmi élmény médiumában. De minden esetben az odaadásnak azon a fokán, ahol a szimpátia, a „mindent szeretni” vágya, végső soron a létvágy érvényesül. A végtelen hangzó médiumára figyelő Júlia sugárzó mosolyát az határozza meg, amit közben tekintete a víz felületén felismer, s a költemény alakmásként érzékelt Balatont a mindenség tükreként azonosítja:

A Balaton tiszta nagy tükörében a holdnak rezgő aranyoszlopa tündöklött, s körülötte az ezüstös csillagocskák szétszórt milliói rengedeztek.<sup>40</sup>  
[...]

S ültek szótlanul.

A zene hangzott, átszállt a fákon, a nádason a víztükörre. S mintha a zenétől reszketne a víz tükrén a hold is és körülötte a csillagok.<sup>41</sup>

16 Ezt a látásmódot tulajdonítja Gárdonyi a „szívextázis” teljesítményének: „A szívük remegett, mint a víztükör. Mint a gordonka húrja [...]”.<sup>42</sup> Azaz a természeti szép és a művészeti szép érintkezési zónájában megnyilvánuló szerelem művének.

Az éles ironia viszont Pityó (a fősvény karikatúrája) izolált szemszögével és szavaival kapcsolatban érvényesül ugyancsak akkor, amikor a fiú pillantja meg először a Balatont, pontosabban anyagi tulajdonságainak reprezentációját, a vízmennyiséget:

Elámult, mikor a Balatont meglátta.

– Mennyi víz! Ki issza meg ezt a sok vizet? Hogyan nem gondoltak arra, hogy lecsapolják és bevessék!

Azonban, ahogy a túlsó partot mérte a szemével, Júliára gondolt. Talán épp ott áll a parton.

S a szíve sebesebben dobogott.<sup>43</sup>

Azonban Berkenye „kapni”-akarásra irányuló utilitárius szemlélete ekkor már meghasadt tudatra vall: másra irányul a haszonelvű beszédmódban megnyil-

---

38 Uo., 81.

39 GÁRDONYI, *Te Berkenye!*, 222.

40 Uo., 220.

41 Uo., 222.

42 Uo., 223.

43 Uo., 211.

vánuló szerzés-vágy, és megint másra ugyanakkor a belső beszédben megszólaló szeretés-vágy. A hasadás annak a látószögnek a következménye, amely csupán a véges nappali látvánnyal számol a dolgok elsajátításakor, mivel nem részesül az empirikuson túli szférával való érintkezés örömeiben. Mégis, ettől kezdve tapasztalata kétoldalú egységről tanúskodik: másról a szem mértéke és megint másról a szív sugallata. Júliához tapadó, megszüntethetetlen vonzódása egy olyan emberi közelség, amely túléli a szerelem korszakát is, mivel abból a diszpozícióból fakad, amely válságos helyzetekben az önnön karakteréből hiányzó értékorientációt fedezi fel minduntalan. Erről tanúskodnak az agg ember „ellágyult” hangon kiejtett utolsó szavai. Ő egykori szerelme, az idős hölgy tekintetében még most is a „gyermekkori Júliát látta”: „– Maga még mindig... még mindig... »angyalokkal atyafiságban«...”<sup>44</sup>

## Humor és ironia a poézis fényében

Vizsgálódásaim fentiekben előadott okfejtésében az a szándék vezetett, hogy felvázoljam a nevető ember helyét s megidézésének poétikai elveit Gárdonyi Géza gondolkodásában és művészi gyakorlatában egy lehetséges irodalmi antropológia keretei között. E keretek okán olyan poétikai működésmódok vizsgálata is indokolt, amelyek a komikumot előállító prózanyelvi diszkurzus felől világítja meg a képet. Hiszen a „tréfakedv” az írói karaktert a cselekvéshelyzetben uralkodó diszpozíció felől jellemzi; éspedig úgy, mint az alakító szándék vitális előzményét, impulzusát. Maga az alakító tevékenység a részletek konfigurációiban ölt testet, mint láttuk, a kettős lehatárolatlanság és az ellentételezés műveleteinek eredményeképpen. Az elbeszélés mint szövegmű a létmegértésre összpontosítja az alkotó tevékenységet, éspedig – a regényműfaj követelményeinek megfelelően – az öneszmélés történetén, az átvalósuláson keresztül. Ezen fölül számba kellett venni a prózaritmus szabályozó műveleteit is, azokat a koreferenciális képződményeket, amelyek speciálisan a komikum szintjén az *imitáció*, az *isméltés*, a *megfordítás* és az *interakció* eljárásai révén valósulnak meg.

Igyekeztem érvelni amellett, hogy Gárdonyi érdeklődése a természet életének részletei iránt nem kevésbé alkotó jellegű, mint a paraszti, polgári, történelmi, egyetemes, transzcendens jelenségek elemzése. Továbbá amellett úgyszintén, hogy a részletek perspektíváját is a határolatlanság horizontjáig tágítva-mélyítve vizsgálja. A komikum eszközeihez akkor nyúl prózájában, amikor ez a nem metrikus, kétoldalú *lezáratlan perspektíva* az érintkezés pontjáig nyúló teljességében nincs reflektálva. Ebben a távlatban – tapasztalhattuk – a gyermek, ha nem szakítjuk ki létét az időbeliség távlatából, azaz élettörténetéből, lehet előképe (mondhatnók: „archetípusa”) a költő, a prózaíró, a festő, a szobrász... karakterének s kompetenciáinak, illetve eredetének is. Ugyanígy gondolkodott erről Kosztolányi Dezső is (*Gyermek és költő*).

A fősvény lehet tékozló; a harcos – békés. Ha csak az egyik perspektívából látatja az elbeszélés, megképződik az ironikus vagy a szatirikus nézőszög lehetősége.

Láthattuk azt is, hogy Gárdonyi prózájában az irónia másodlagos és elvont viszonyon alapul. Például a fősvénység egy cselekvésmód idealizálásán, melynek világában a konkrét életalkotó résznek nincs jelentősége – csupán pénzben kifejezhető értékének:

– A nő, a nő? Nőt kapok én minden bokorban. De harmincezer forintot?...

Nincs igazam?

– És a szerelem? – kiáltotta Pityó bőszerűen, – a szerelem, az semmi magának!?

S olyan hangon mondta ezt a szót *szerelem*, mintha azt mondta volna: *szenység*.<sup>45</sup>

Nyilvánvaló, hogy az első kijelentésben az iróniát („kapok én minden bokorban”) csak azért érzékeljük, mert a második replikaként a humor regiszterében hangzik el, mint „bőszerű” megnyilatkozás a szerelemtől és a szentségről. Mindkét szóhasználat automatikus reflexre mutat, nem tapasztalaton, hanem társadalmi hiedelmeken, illetve funkciókon, azok pozitív és negatív idealizálásán alapul. A regény zárlatában ennek épp ellenkezője megy végbe: megtörik a gépies cselekvés, mivel a regény a regresszív asszimiláció elvét alkalmazza a cselekményképzésben: a karakternek ellentétébe kell átfordulnia. Az agg öregember, elbeszélte életének újraértelmezése nyomán, adószedőből adományozóvá minősül át. A persellyel megvont párhuzam is ezt a jelképes identifikációt támasztja alá.

- 18 Berkenye a tenyerén csillogó koronára bámult. Mintha életében először látna afféle pénzt. Az ujjai *görcsösen* zárultak össze a korona fölött s a keze szinte *gépiesen* ereszkedett a nadrágzsebje felé, ahol a bugyellárisát szokta tartani. De egyszerre felrándult, mint a szendergő, akit szólítás riaszt fel. Mintha reá is egy hang szólna a magasból, egy fuvolázó hang, egy valamikor régen hallott rosszalló hang:
- *Te Berkenye!*  
Felrándult.  
– Nem, – mondta, mintha eszmélkedne –, nem.  
Visszanyújtotta a pénzt, szinte türelmetlenül böködte vele a levegőt:  
– Nem, nem kell! [...]  
Ő pénzesen is azok között, akinek nincsen semmijük.<sup>46</sup>

A pénzes a pénztelenek táborában ismer magára igazán, annak részt vállaló tagjaként. A kategóriahiba nem logikai tévedés következménye, hanem az öneszmélés aktusáé, melynek műveletét az író a prózahumor eszközével valósítja meg, éspedig az interakció (vagy interferencia) révén. Gárdonyi így nyilatkozik az ellentézisek kölcsönhatásáról: a karakter „a vártnak, a *szokott-nak* *visszájába* oldódik”. Visszaváltsul egyszeri s megismételhetetlen lényének eredendő karakter-ígéretének, a gyermekarcú tulajdonságok hordozójához. Persze nem empirikusan, hanem immár szellemi-értelmi megvalósulásban, a narratív öneszmélés szintjén. Pityó – jóllehet milliomos – most, az emlékezés alanyaként újra az, „akinek semmije sincsen”, mint akkor, amikor a

---

45 Uo., 198.

46 Uo., 249.

baromfiudvar kerítésén át először látta meg Júliát a grófi udvar parkjában, ahol a gyerekkori szerelem megfogant. Ezt a szíveksztázist idézi fel újra az utolsó találkozáson a „fuvolázó hang”, melyet négyéves kora óta ismert, mint a Júlia nevét dallamosító, szelíd – „angeloid”<sup>47</sup> – hangvétel emléknymát. Most azonban ez a hang Berkenye nevét intonálja, emeli a zenei poézis szintjére. Most, miután újra „pénztelennek”, milliomosként is kisemmizettnek látja meg magát; ő, aki egykor Fülöp gróf holdjainak, majd ügyvédként pácienseinek a kisajátítása árán lett pénzes. Ekkor ismeri fel, hogy a meggazdagodásra feltett életfabulája valójában az önkifosztás története volt, melynek során a szerelem tárgyát elvesztette, de a Júlia alakjában megtestesülő érték iránti vágyát, álmát, hitét – a narratív identitás megteremtésének köszönhetően – elhallgattatni nem tudta.

A testrészek reszketése, a ballagás, a vánszorgás gépies mozdulatainak sorát Gárdonyinál leggyakrabban a zenemű (itt a fuvola) hangjának rezgése szakítja meg, ami egyébként az öneszmélés heurézisének pillanatára utal az alkotás világában. Egyébként a rezgés fogalmával Gárdonyi leggyakrabban az „ihletet”, az alkotó invenciót serkentő eksztázist jelöli.

De álljon itt még egy példa, ezúttal a „viaszfigurák panoptikumával” rokonított kávéházi látvány humoros bemutatása kapcsán. A „reszkető kezű” vénemberi automatizmusok megjelenítése során tapasztalhatja az olvasó, hogy a zsugori „vén persely”, Berkenye úr

[...] apró szeme egy névre *kövíl*: De hát ő *reszket* és olvas. Közben hörpent a feketéből, és *gépi mozdulattal takarítja* zsebre a maradék kockacukrot [...] Az öregúr megmozdul. *Gépiesen* nyúl ismét a cukorért, amelyet már eltett.<sup>48</sup>

Az idézetekben az *isméltés* eljárása szolgálja a humort. Ami azért különösen érdekes, mert a kávéház-tulajdonos pénzemberről tapasztalható mechanikus cselekvésmódot – a „lenyúlás” műveletét – a gép működésével metaforizálja az elbeszélő, s ezáltal magának a humornak (nem a gépnek) a technikáját leplezi le a prózanyelv, melynek tárgya a vitálissal szembeállított mechanikus magatartás.

Egy a nevetésről szóló (1914-ben írott) klasszikus mű szerzője épp a nem organikus, életidegen, *motorikus* emberi cselekvésben látta a komikum forrását; ám a részletek teljessége felől megközelített valóság iránti különös figyelemben pedig a humorét. A valóság és a fogalom (vagy eszme) kétféle ütközésének tematizálásáról van szó. Ha azt nyomatékosítja a szerző, aminek lennie kellene, s úgy tesz, mintha hinne létezésében – „ez az *irónia*. Máskor meg épp ellenkezőleg, gondosan és aprólékosan leírjuk azt, ami van, mintha azt hinnénk, hogy a dolgoknak valóban ilyennek kell lenniök: így jár el gyakran a *humor*. Ilyen értelemben a humor az *irónia* fordítottja.” Amennyiben fokozzuk az iróniát, „feszített ékesszólássá” merevedik. „A humort viszont azzal fokozzuk, hogy egyre mélyebben ásunk a valóságos rossz rétegeiben.”<sup>49</sup>

47 Köztudott, hogy a fuvola az angyalok attribútuma a Bibliában.

48 *Uo.*, 151–152. (Kiemelések tőlem – K. Á.)

49 Henri BERGSON, *A nevetés*, ford. SZÁVAI Nándor, Budapest: Gondolat Kiadó, 1971, 114.

A tréfakedvet nem oltják ki a valóság mélyrétegeiben föllelhető, hangulat-deformáló és értékromboló hatások. Ellenkezőleg: Gárdonyi ezt a karakteres alaphangoltságot alkotó kedvvé, teremtő erővé fokozza íráskultúrája révén. Ezúton saját identitásának, rendeltetésének értelmét örökíti meg a *scriptum* médiumában kiteljesedő életműben. A köznapi műfajok – a tréfa, a humor, az anekdota, az irónia – Gárdonyi regényeiben a műalkotás ismérveire tesznek szert, s ezzel beíródnak a poézis és a kultúra világába.

## Irodalom

- BERGSON, Henri, *A nevetés*, ford. SZÁVAI Nándor, Budapest: Gondolat Kiadó, 1971.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *A kamasz*, ford. SZÖLLŐSY Klára, Budapest: Magyar Helikon, 1971.
- GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv = Uő, Titkosnapló*, szerk. Z. SZALAI Sándor, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974, 51–147.
- GÁRDONYI Géza, *Morfiumcseppek = Uő, Titkosnapló*, szerk. Z. SZALAI Sándor, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974, 35–49.
- GÁRDONYI Géza, *Napló 1915–1922 = Uő, Titkosnapló*, szerk. Z. SZALAI Sándor, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.
- GÁRDONYI Géza, *Aggyisten, Biri = Uő, Kisregények 1914–1922*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963, 5–109.
- GÁRDONYI Géza, *Te Berkenye! = Uő, Ábel és Eszter. Kisregények 1905–1913*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1962, 149–249.
- HAMVAS Béla, *Silentium. Titkos jegyzőkönyv. Unicornis*, Budapest: Medio Kiadó, 2006.
- KIERKEGAARD, Søren, *Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra*, ford. VALACZKAI László = *Søren Kierkegaard írásaiból*, Budapest: Gondolat kiadó, 1982.
- KOVÁCS Árpád, A „legújabb Gárdonyi”: arccal Dosztojevszkij felé. A poétikai irányváltás kérdéséhez, *Filológiai közlöny*, 2014/2, 245–281.
- PIAGET, Jean – INHELDER, Beatrice, *Gyermeklélektan*, ford. BENDA Kálmán, Budapest: Osiris Kiadó, 1999.
- PILINSZKY János, *Interjú*, Hangfelvétel, Magyar Rádió, 1978. december 11. [Digitális irodalmi akadémia].
- RORTY, Richard, *Irónia és elmélet = Uő, Esetlegesség, irónia és szolidaritás*, Pécs: Jelenkor, 1994, 89–113.
- SIK Sándor, *Gárdonyi, Ady, Prohászka – lélek és forma a századforduló irodalmában*, Budapest: Pallas Kiadó, 1928.

**A Chapter from the Poetics of Central European Humour: Géza Gárdonyi's "Spirit of Laughter"**

**Abstract.** The study raises the problems of interpretation in light of the following topics: The differentiation between humour and irony. The views of Bergson, Dostoevsky and Kierkegaard. Géza Gárdonyi's specific concept: the lyrical and satirical modalities of humour in his art. The pretty and the ugly; laughter and smile; verbal and non-verbal formulas. The viewpoint of a child in the act of laughter; its characteristics in the areas of plays and arts. The identity regarding humour. The laughing mouth and smiling eyes in Gárdonyi's writing. The eyes of the partner in silence and in dreams. Gárdonyi's note-books: an experiment for the reconstruction of anthropological, aesthetic and poetic concepts.

*Keywords:* culture of laughter, humour, irony, inverse perspective, prose language identity

Kovács Árpád  
Pannon Egyetem  
Irodalom- és Kultúratudományi Intézet  
8200 Veszprém, Egyetem u. 10.  
kov2525@gmail.com



## A kudarc lehetősége

### Kertész Imre műveiről erkölcsfilozófiai szempontból

**Absztrakt.** Tanulmányomban a kudarccal és a sikerrel kapcsolatos problémákat vizsgálom Kertész Imre műveiben. Elsőként a jó élet vonatkozásában tárgyalom a felmerülő kérdéseket, tehát az egzisztenciális kudarc és siker különböző aspektusait elemzem. Ezt követően a Kertésznél megjelenő morálfilozófiai dilemmákról, illetve az egzisztenciális és a morális kudarc, továbbá az egzisztenciális és a morális siker összefüggéseiről írok. Végezetül a civilizációs kudarc kertészi felfogását próbálom megragadni, és arra a kérdésre is választ keresek, hogy „a holokauszt mint kultúra” mennyiben jelentheti egy megújuló civilizáció és morál alapját, egyáltalán, lehetséges-e a civilizációs megújulás?

### I. Bevezetesként

Kertész Imre műveiben gyakran előkerülnek a kudarc és a siker (többek között a kudarc mint siker, a siker mint kudarc) kérdései. Írásomban a Kertész-művekben megjelenő kudarc-problematikát etikai, morális és a mind morális, mind etikai vonatkozásokkal bíró civilizációs aspektusból vizsgálom. Megkülönböztetem tehát a morált az etikától, ahogy például Jürgen Habermas is teszi, aki *morál* alatt a legalapvetőbb, *mindenki által követendő erkölcsi normákat* érti, az *etikát* pedig *a jó élet* általánosan meg nem válaszolható kérdéseivel kapcsolja.<sup>1</sup> Eszerint mindenkitől csak az alapvető morális normák betartását várhatjuk el, ezeken túl az egyén a legkülönbözőbb értékeket, érényeket, életelveket vallhatja magáénak. Persze elképzelhető olyan (a fentiek szerint erkölcsileg elfogadhatatlan) eset, hogy valaki a jó életéről vallott elképzeléseit a morális korlátok figyelmen kívül hagyásával próbálja megvalósítani. Ennél gyakoribb, hogy olyan időszakokban, amikor az általános morális normák (legalábbis bizonyos vonatkozásokban) megkérdőjeleződnek – ezt nevezem a civilizációs kudarc időszakának –, akkor az egyén ezt elfogadja, és nem azért, mert ez megegyezik a saját jó életéről vallott elképzelésével, hanem azért, mert a világi (társadalmi) siker ezt kívánja meg tőle. A világi sikernek és kudarcnak az etikával, a morállal és a civilizációs kérdésekkel (tehát az etikai, morális és civilizációs kudarccal és sikerrel) való összefüggéseit Kertész a legtöbb művében valamiképpen problematizálja. Írásom egyes fejezeteiben a következő kérdéseket vizsgálom: az egzisztenciális (etikai) sikerrel kapcsolatos problémákat (II. fejezet); az egzisztenciális és a morális kudarc, továbbá az egzisztenciális és a morális siker együttjárását a civilizációs kudarc időszakában (III. fejezet); a civilizációs kudarc mibenlétét és egy, e kudarc tapasztalatai alapján megújuló civilizáció (és morál) esélyeit (IV. fejezet).

---

1 Jürgen HABERMAS, *Feljegyzések a diszkurzusetika megalapozásának programjához*, ford. FELKAI Gábor = Uő, *A kommunikatív etika*, Budapest: Új Mandátum, 2001, 165–168. Habermas koncepciójában az érvényes morális normák az egymást kölcsönösen elismerő feleknek az érvelő vitában kialakított konszenzusán alapulnak.



## II. A fuldokló megmentésének kísérlete. A kudarc és a siker etikai dimenziói

Ebben a fejezetben a jó élet szempontjából vizsgálom a kudarc és a siker problémáját. Az egzisztenciális sikerhez, a valódi önkiteljesítést értve ez alatt, társulhat világi siker is, de az önmegvalósítás sikere olykor világi kudarcokkal jár együtt (továbbá előfordulhat az is, hogy az egzisztenciális kudarcot elfedi a világi siker, ekkor az embert megbecsülik ugyan, de mégsem úgy él, ahogy saját belátása szerint élnie kellene, a legrosszabb esetben pedig az egyén kudarcot szenved egzisztenciális és világi értelemben egyaránt). A világi siker alatt a szereteten alapuló kapcsolatok meglétét és a szociális elismerés, társadalmi megbecsülés különböző vonatkozásait (pl. szakmai, anyagi elismerést) értem, amelyek a jó élet fontos feltételei lehetnek, de vannak emberek, akiknek ezek másodlagos tényezők, ők a saját életfeladatuk kompromisszumok nélküli megvalósítására törekcszenek (ugyanakkor mivel feladatteljesítésük – ami értelmezésükben a jó élet mint értelmes élet központi eleme – a jó élet sok esetben általuk mégiscsak fontosnak tartott egyéb vonatkozásainak megvalósítását problematikussá teheti, gyakran úgy érzik, hogy a céljuk realizálására irányuló törekvés ellenére sem élnek jó életet élnek). Az egzisztenciális megvilágosodáshoz, a saját életfeladat megtalálásához kapcsolódva a kudarc és a siker három fontosabb összefüggése körvonalazódik Kertész műveiben.

### 1. Az önkiteljesítés egzisztenciális sikere és a világi kudarc

24

A *kudarcban* (1988) az Öreg annak ellenére kezd új könyv megírásába, hogy hosszú éveken át írt előző, Auschwitz-tapasztalatát közvetítő regényét a kiadó a mű értékeit kétségbe vonó levél kíséretében visszautasította (végül mégis megjelent, ahogy a *Sorstalanság* is, elkészülte után két évvel, 1975-ben). Az Öreg az őt ért kudarc ellenére úgy gondolja, hogy megtette, amit meg kellett tennie, megírta azt a regényt, amit csak ő írhatott meg, bár minden az ellen szólt, hogy elvégezze feladatát, amelyre évekkorábban egy hivatal folyosóján, lépteket hallva ébredt rá.<sup>2</sup> Az Öreg új könyve betétregegyként *A kudarc* legnagyobb részét teszi ki. Ebben az Öreg-alteregó Köves, kéziratának elutasítása után egy külföldi országba akar eljutni, de egy kafevilágba érkezik meg, amely erősen emlékeztet az ötvenes évek sztálinista Magyarországra. Köves különféle kalandok és viszontagságok után egy L alakú folyosón ráébred, hogy regényt kell írnia.<sup>3</sup> A regényírás a „sorsismétlés processzusa” – olvashatjuk a *K. dossziéban* –, mivel az Öregben Kertészre ismerhetünk, a kudarc miatt útra kelő Köves sorsa egyezik az Öregével, Köves pedig az ismerős „idegen” helyen a saját sorsát (egyúttal Öreg-Kertész sorsát) reprodukálja.<sup>4</sup> Köves a könyv végén ismét az L alakú folyosóra jut: „a kreatív élet elke-

2 KERTÉSZ Imre, *A kudarc*, Budapest: Századvég, 1994, 29.

3 Az L alakú folyosóra utalás történik a betétregegy első fejezetében (*Bizonyos előzmények*), és Köves ugyanide jut a nyolcadik fejezet L című részfejezetében. Vö. KERTÉSZ, *A kudarc*, 126, 351.

4 KERTÉSZ Imre, *K. dosszié*, Budapest: Magvető, 2006, 154., illetve KERTÉSZ, *A kudarc*, 130.

rülhetetlen átoknak bizonyul, eredménye pedig a kudarc”.<sup>5</sup> A saját életfeladat, sors elkerülésére való törekvés kudarcra – amelyet a folyosói élmény világossá tesz – valójában *egzisztenciális sikert* jelent: az életfeladat teljesítésének vállalását a világi kudarc (a társadalmi, szakmai elismerés hiánya) és a nagybetűs Kudarc – hiszen a feladatteljesítés sikere is kétséges marad – ellenére.<sup>6</sup> Nadas Péter *Emlékiratok könyve* című művében az emlékiratíró visszaemlékszik arra, amikor tizennégy évesen az 1956. október 23-án felvonuló tömeg részeként átélte az egység testi-érzéki élményét. A forradalom a fiúnak elsősorban „személyes forradalmának” megvívását (a sztálinista apjával való szembeszegülést) jelentette.<sup>7</sup> Kertész elbeszélésében, *Az angol lobogóban* (1991) is fontos szerepe van az 56-os eseményeknek: a történet elbeszélőjében Wagner operája, *A Walkür* szellemi-lelki átalakulást indít el, amelyet Thomas Mann írásai tovább fokoznak. Az igazi egzisztenciális megvilágosodást a történet elbeszélője a forradalom napjaiban éli át, amikor Mann Goethe és Tolsztoj-tanulmányát olvassa. A forradalomban aktívan ugyan nem vesz részt, de az utcai események (a harcok, majd az angol lobogóval letakart gépkocsiból kinyúló kézfej, amely mintha a szabadság reményének intene búcsút) értelmet adnak a tanulmányokra fordított fokozott figyelemnek. A külső történések itt felerősítik a belső változásokat, ezt követően a történet elbeszélője a *tanúságtévő életre*, a megfogalmazásként felfogott életre törekszik.<sup>8</sup> *A kudarc* Kövese szintén a társadalom felbolydulásának időszakában kezdi megvívni *személyes forradalmát*, de erre nem a külvilág változásai készítetik, sőt – *Az angol lobogó* elbeszélőjével szemben – azok nincsenek is hatással rá. Az utcán vonuló embercsoportok csupán „szórakozott helyeslést” váltanak ki belőle, „magányos elfoglaltsága”, tehát a megtalált életfeladat megvalósításához szükséges részcélok kitűzése foglalkoztatja.<sup>9</sup> Köves esetében nem egy testi élménynek van egzisztenciális jelentősége – mint Nadas emlékiratírójánál –, hiszen az érzéki hatás (egy hivatalnok lépteinek zaja) csupán előidézője

5 KERTÉSZ, K. *dosszié*, 154.

6 Kertész egyik feljegyzésében is összekapcsolja a saját sors elkerülésének kudarcát az egzisztenciális sikerrel: a regényben a kudarc abban áll – írja Kertész –, hogy a „központi alak” (Köves) különféle helyzetek során el akarja veszteni az énjét, arra törekszik, hogy elkerülje a sorsát, „ám a benne kifejezésre törő egzisztencia, mintegy robbanászerű megnyilatkozással többé nem hagyja visszavonni magát.” Kertész említi, hogy a mű írásakor szívesen hallgatta Bartóktól *A csodálatos mandarint*. Vö. KERTÉSZ Imre, *A néző. Feljegyzések 1991–2001*, Budapest: Magvető, 2016, 94.

7 NÁDAS Péter, *Emlékiratok könyve*, Pécs: Jelenkor, 2003, II, 158.

8 Vö. KERTÉSZ Imre, *Az angol lobogó = Uő, Az angol lobogó. Elbeszélések*, Budapest: Magvető, 2001, különösen: 39–59. Az életet mint tanúságtételt fejezi ki a jézusi mondat (*János evangéliuma*, 18,37): „Azért jöttem, hogy bizonyoságot tegyek az igazságról”, illetve az öreg Szép Ernő bemutatkozása: „Szép Ernő voltam.” *I.m.*, 31–32, 63.

9 KERTÉSZ, *A kudarc*, 353. Kertész életében a folyosói élmény nem a forradalom alatt történt, több helyen említi, hogy 1955-ben született meg benne a döntés, hogy író lesz. Lásd pl. K. *dosszié*, 173. A kérdéssel bővebben foglalkozik FÖLDÉNYI F. László, „Az irodalom gyanúba keveredett”. *Kertész Imre szótár*, Budapest: Magvető, 2007 című művében, lásd: 181–186.

a döntésre készítő látomásoknak: a hivatalnok néhány lépése sokak járásának zajává növekszik, és egy fuldokló képe is megjelenik: „az ő egyedülvalósága vergődött ott, elhagyatott, gazdátlan élete”, Köves pedig beugrik a fuldoklóért, bár kérdéses, hogy egyáltalán felvergődnek-e a fényre valaha.<sup>10</sup> A biztonságos, de céltalan tömeplét és a *saját élet megélése*, az egyéni feladat teljesítésére törekvés – ami kudarccal is végződhet – jelenti a két alternatívát. Köves egzisztenciális forradalma abban áll, hogy a folyosói élménytől kezdve minden erejével megtalált hivatásának megvalósítására törekszik, ezért nem menekülhet külföldre a barátaival, hiszen egy másik nyelven nem írhatná meg azt a regényt, amit csak ő írhat meg, és még akkor is ezt kell tennie, ha előre sejtí „a jövő minden fájdalmát és szégyenét”.<sup>11</sup> A betétregegy záró fejezete nyilvánvalóvá teszi a világi kudarcot: Köves az előszobában áll és a kéziratát visszautasító kiadói levelet olvassa előszobájában. Egzisztenciális értelemben azonban Köves nem vallott kudarcot: élt a szabadságával és így szembehelezkedett a szükségszerűvel, a tömepléttel.<sup>12</sup> Kertész *A stockholmi beszédben* is említi folyosói élményét, amit „egzisztenciális föleszmélésnek” nevez.<sup>13</sup>

A *Kaddis a meg nem született gyermekért* (1990) elbeszélőjének, az Auschwitz-túlélő B-nek saját feladata kompromisszumokat nem ismerő megvalósítása, szellemi létformája megőrzése, az *önfölemésztő igazságához*<sup>14</sup> való hűség előbbre való, mint a házassága, vagy az irodalmi sikerekre törekvés: kegyetlen tapasztalatai miatt elutasítja az apává válást<sup>15</sup>, emiatt végleg tönkremegy a házassága, a tapasztalatait közvetítő művei pedig nem számíthatnak nagy figyelemre.<sup>16</sup> De mi sarkallja B-t arra, hogy kompromisszumok nélkül ragaszkodjon a saját igazságához? A kulcsot ehhez a Tanító úr története adja: B. egykor a lágerben hordágyon fekvő betegszállításra várakozott, amikor aznapi ételkészítés-fejadagja a Tanító úrként emlegetet fogolyhoz került, aki ezt nem tartotta meg, hanem odaadta B-nek. A Tanító úr nem azt tette, amit ésszerűen tennie kellett volna, „mást tett, olyat, amit *nem kellett* tennie”.<sup>17</sup> B. úgy véli, hogy a Tanító úr azért tette, amit tett, mert létezik egy „szintiszta,

10 KERTÉSZ, *A kudarc*, 351–352.

11 *Uo.*, 355.

12 *Uo.*, 356–357.

13 KERTÉSZ Imre, *A stockholmi beszéd*, Budapest: Magvető, 2002, 11.

14 KERTÉSZ Imre, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Budapest: Magvető, 2002 (a továbbiakban: *Kaddis*), 98–99, 117–118.

15 Az apává válás ellen szól, hogy B. a Teremtést és a civilizációt kudarcnak látja, és ideiglenes létre, túlélésre rendezkedett be (mert nem tud szabadulni attól a gondolattól, hogy bármikor újra elhurcolhatják), hogy írói munkájával önfelszámolását végzi (továbbássa a sírt, amit mások kezdtek neki megásni „a felhőkbe, a szelekbe, a semmibe”), és hogy nem tud azonosulni a zsidóságával. Vö. KERTÉSZ, *l.m.*, 33, 82, 123, 165.

16 A zsidóság mint zsidóság ugyan nem más neki mint a kopasz nő a tükör előtt, piros pongyolában, a zsidóság mint tapasztalat azonban az életét, a szellemi létformáját jelenti. KERTÉSZ, *l.m.*, 123.

17 KERTÉSZ, *l.m.*, 66. Az lett volna az ésszerű, ha Tanító úr megtartja azt, amihez hozzájutott – hiszen a dupla adag étel megnöveli az életben maradás esélyét –, de ő mégsem ezt tette, hanem B-nek juttatta az ételt, aki enélkül talán életét veszítette volna.

semmiféle idegen anyagtól: a testünktől, a lelkünktől, a vadállatainktól nem fertőzött fogalom”, eszme, amelynek megőrzése a Tanító úr számára az életben maradás egyetlen valódi esélyét jelentette, ezt az eszmét B. először nem nevezi meg, majd szabadságként azonosítja.<sup>18</sup> Ezen eszmére való ráébredést követően B. elhatározza, hogy ezután olyan gondolatokat gondol, amelyeket nem kell gondolnia, hogy íróvá és műfordítóvá válik (amellyé nem kellett lennie, sőt amelyé a körülmények kijátszásával tudott csak lenni).<sup>19</sup> A Tanító úr egzisztenciális és morális vonatkozással egyaránt bíró történetéből B-nek az előbbi, tehát az *etikai tanulság* a fontosabb. A Tanító úr látszólag a saját érdekeivel szemben cselekedett, csökkentette az életben maradási esélyeit, tehát azt tette, amit nem kellett tennie, de a saját szempontjából nézve mégsem tehetett mást, mert meg akarta óvni egzisztenciájának saját maga által meghatározott lényegét, ahogy B. is úgy él, ahogy nem kellene élnie, azonban a saját szempontjából nézve mégsem élhet máshogy. Miként *A kudarcban* Öreg-Köves esetében, úgy B. életében is a világi kudarc az egzisztenciális sikerből következik. Talán nem árt nyomatékosítani, hogy az egzisztenciális siker értelmezésében az életfeladat minden körülmények közötti teljesítésére törekvést, az önkiteljesítésért folytatott küzdelmet jelenti, nem pedig az eredményes feladatteljesítést, de ehhez is csak a megvalósítás kudarcain át vezethet az út (az önkiteljesítéssel járó belső küzdelmek akkor sem megspórolhatók, ha a külső körülmények ideálisak), Kertész naplóiban gyakran ír az alkotói léttel járó „mindennapi kudarcokról”.<sup>20</sup> Továbbá paradox módon a sikeres feladatteljesítés, annak tökéletlensége miatt, sem más lényegében, mint kudarc. A tanúságtétel (mint élet, mint írás) sikere a tanúsítás nehézségei miatt mindig kétséges.<sup>21</sup> Ugyanígy, a jól-léthez (legalábbis a legtöbb jó étellel foglalkozó teória szerint) szükséges társas kapcsolatok sérülékenységük miatt mindig magukban hordozzák a kudarc lehetőségét: a *Kaddisban* B. éppen a házasságkötése kapcsán – amely egy teljesebb élet lehetőségét jelenti a számára, bár bizonytalan abban, hogy házassága sikeres lesz-e – mondja Bernhard „tudósára” utalva, hogy „legalább a kudarcra törekedni kell”, majd a kudarcra, mint az egyetlen megmaradt beteljesíthető élményre utal, hiszen az élet és az életet reprodukálni próbáló írás (mivel az élet és az írás összehasonlíthatatlanul más) is végső soron kudarc.<sup>22</sup> Bernhard *Igen* című elbeszéléséből származik az idézet (Kertész nem jelöli meg a művet): a tudós az életfeladat teljesítését a kudarcra való törekvésként látja, hiszen csak kudarcba fült dolgok vannak (ha egyáltalán elkészülünk azzal, amit elterveztünk, úgysem lesz olyan, mint amilyennek elképzeltük, „semmi sem biztos”, „semmi

18 KERTÉSZ, *I.m.*, 59–66, idézet: 61–62.

19 *Uo.*, 94.

20 Lásd erről pl. KERTÉSZ, *A néző*, 274.

21 Valastyán Tamás rámutat, hogy a *Sorstalanságban* is jelen van a tanúsítás problematikusságából következő hasadtság, a „spacialitásnak egész poétikája rajzolódik ki a regényben”. Vö. Valastyán Tamás, *Az ötödik lehetetlen. A performativitás mint a tanúsítás egyik lehetséges formája Kertész Imre Sorstalanság című regényében = Az áldozat reprezentációi*, szerk. BALOGH László Levente, VALASTYÁN Tamás, Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2016, 156–158.

22 KERTÉSZ, *Kaddis*, 63–64.

sem tökéletes”) és azáltal, hogy „legalább a kudarcot akarjuk, előbbre jutunk”.<sup>23</sup> A tudós életét egy természettudományos probléma megoldásának szenteli, munkájának nyugalma és egészségének megőrzése érdekében elhatárolódik az emberektől, de újra és újra olyan állapotba kerül, amikor már nem törekszik a kudarcra, nem képes a feladatával foglalkozni (de még a kedvteléseibe tartozó filozófiával és zenével sem), és még az egészsége is romlik. A világi szempontból sikertelen élet (hiszen a tudós kutatásával hosszú évek alatt sem készült el), egzisztenciális értelemben is sikertelenné válhat, mert minden jel arra mutat, hogy itt nem időleges alkotói válságról van szó (amely alatt az egzisztenciális „elhatározottság” továbbra is megvan az egyénben), hanem egzisztenciális krízisről. A tudós megkérdőjelezi élete értelmességét, felismeri, hogy nem tud jó életet élni elszigetelten, érdemi kapcsolatok nélkül, de az embereket sem tudja elviselni. Az *Igen* és a *Kaddis* között több összefüggés feltárható: az elbeszéléstechnikai hasonlóságokon túl párhuzamba állítható a két mű elbeszélőjének egyéni, a külvilágból általában értetlenséget kiváltó életfelfogása. Továbbá mindkét esetben a kitűzött cél megvalósítása a jó élet mint értelmes élet egyéb vonatkozásait rombolja, így az elbeszélők által értelmesnek tartott feladatuk teljesítése paradox módon nem eredményez jó életet (ez fejeződik ki halálvágyukban, B. alkotómunkájával egyben önfelszámolását segíti elő, a tudóst is folyton foglalkoztatja az öngyilkosság gondolata, de különbség, hogy az előbbi gyerekkori kegyetlen tapasztalatai miatt nem képes a boldog életre), illetve a tudóst kapcsolat nélküli feladata megvalósításában is gátolja.<sup>24</sup> Mind a tudós, mind B. találkozik egy „megmentővel”, egy társsal, ami a munkájukra is jó hatással van eleinte, de végül a változás lehetősége mindkettőjükénél illúzióknak bizonyul: B. felesége és „a perzsa nő” szintén a megmentőjüket vélik megtalálni a másikon, majd amikor kiderül számukra, hogy várákozásuk nem teljesülhet (sőt, éppen nekik kellene betölteni a megmentő szerepét), felszámolják – az egyik esetben szerelmi, a másik esetben baráti – kapcsolatot: B. volt felesége a válás után új életet kezd, gyerekeket szül, „a perzsa nő” öngyilkos lesz.

A felismert egzisztenciális feladat nem csak valamilyen (szellemi) alkotás létrehozása lehet. Az *angol lobogó* elbeszélője számára az adott közegben az *öntagadás mint alkotás* a tanúságtevő élet. Az öntagadás itt nem az egzisztencia megtagadását jelenti, hanem éppen ellenkezőleg, annak megőrzését, a kompromisszumos szellemi művek létrehozásának elutasítása és így a világi

23 Thomas BERNHARD, *Igen*, ford. HALASI Zoltán = Uó, *Az erdőhatáron. Elbeszélések*, Budapest: Európa, 1987, 206–207. Az idézet folytatása: „és így bármi dologban, egyáltalán, mindenben újra meg újra legalább a kudarcra kell törekednünk, ha nem akarunk idejekorán tönkremenni, márpedig az valóban lehetetlen, hogy ezzel a szándékkal létezzünk itt a földön.” *I.m.*, 207.

24 Kérdéses, hogy a tudós valaha befejezi-e a tanulmányait. Bernhard *Beton* című művének elbeszélője, az egzisztenciális válságban lévő Rudolf már nemcsak félbehagyja írásait, ahogy sokáig tette, de egy idő után már neki sem tud állni annak, amit eltervezett. Hiába készíti elő tíz évig Mendelssohn-Bartholdyról írandó tanulmányát, nem képes nekikezdeni, amin az sem segít, hogy feladva elszigeteltségét Palmába utazik, hiszen ott is csak a halállal, az élet értelmetlenségével szembe-sül. Vö. Thomas BERNHARD, *Beton*, ford. HAJÓS Gabriella, Budapest: Ferenczy Könyvkiadó, 1995.

sikerről való lemondás által (persze mégiscsak jelen van a szellemi alkotás az elbeszélő életében, hiszen tanárként tanítványainak gondolkodását formálhatja, illetve emelt, irodalmi nyelven mondja el történetét).<sup>25</sup> Kertész 2003-ban megjelent *Felszámolás* című, utolsó regényének hőse, akit szintén B-nek neveznek, arra kéri a volt feleségét, hogy égesse el regénykéziratát.<sup>26</sup> Ennek lehet egy olyan értelmezése is, hogy az életnek mint tanúságtételnek van a legnagyobb jelentősége, az írás ehhez képest csak másodlagos. A *Detektívtörténetben* Enrique Salinast a hazájában uralmon lévő diktatórikus rendszer igazságtalanságainak felismerése *aktív cselekvésre*, ellenállásra készíti. Élete a látszólagos kudarc – hiszen tettével nem járult hozzá a diktatúra megdöntéséhez<sup>27</sup>, de mégis kivégzik, mert ez következik a terror logikájából – ellenére is tanúságtevő élet: Martenst, a volt politikai nyomozót éppen az Enrique sorsával való szembesülés készíti arra, hogy tanúságot tegyen az Enrique elleni eljárásról és az őt is felemészítő logikáról.<sup>28</sup> Martens – csakúgy mint Berg *A kudarcból* – az írás által önteremtésre (Énjének létrehozására) ugyan nem képes, de felmutatja saját szükségszerűség által meghatározott énjét.

Ha az *identitás* kérdésének szempontjából vizsgáljuk *A kudarcot* és a *Kaddist*, akkor azt mondhatjuk, hogy Köves az L alakú folyosón, B. a Tanító úr példáját megértve *ráébrednek az Énjükre*, a sok én közül *rátalálnak a valódi*

25 KERTÉSZ, *Az angol lobogó*, 62–63. Vári György rámutat, hogy az elbeszélő ugyan elutasítja az irodalmi megfogalmazásokat, az elbeszélés nyelvezete viszont a *Nyugat* stíluseszmenyét folytatja valamiképpen. VÁRI György, *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég*, Budapest: Kijárat, 2003, 144. Az elbeszélő az „életszerűtlen” irodalmat utasítja el, és elismeri, hogy az irodalom is képes lehet olyan megfogalmazásokra, amelyek magukba foglalják az élettapasztalatot, de az életnek (akár a némán leélt életnek) mint megfogalmazásnak van a legnagyobb jelentősége. KERTÉSZ, *Az angol lobogó*, 31–32. Ezek szerint saját megszólalását is az életszerű irodalom körébe sorolja, mivel éppen a tanúságtételként felfogott élet fontosságát hirdeti.

26 KERTÉSZ Imre, *Felszámolás*, Budapest: Magvető, 2003.

27 Enrique apja kitalál egy nem létező ellenállási csoportot a fia védelmében, hogy a látszategyelmezzel leszerelje a fia ellenállási törekvését. Az Ezredes mindkettőjüket kivégezteti, bár tudja, hogy ártatlanok. Vö. KERTÉSZ Imre, *Detektívtörténet = Uő, Az angol lobogó. Elbeszélések*.

28 Kelemen Pál úgy látja, hogy Martens a feljegyzései által nem alkotja meg a maga személyiségét, csupán megismétli a nyomozás során felvett jegyzőkönyveket, magnófelvételeket, illetve Enrique naplójának – amely korábban a birtokában volt – néhány részletét, tehát „tevékenységében csupán a feljegyzés aktusát reprodukálja”. Vö. KELEMEN Pál, *Varázshely és rendkívüli állapot, Partitúra*, 2008/2, 145. De azt is mondhatjuk, hogy Martens pont az általa felismert, az embert eszközként kezelő, a tettes és az áldozat szerepét könnyűszerrel felcserélő hatalmi logikának próbál ellentmondani – amely ellen aktív módon nem lázadt, bár Salinasék kivégzésekor kimondja: tisztában van azzal, hogy egyszer ő is áldozattá válik –, azáltal, hogy bemutatja e logika működésmódját, így már nem csak ennek játékszereként tekinthet magára. Martens nem egyszerűen az eljárás anyagát reprodukálja, emlékei feljegyzésével egzisztenciális tettet hajt végre: írása a saját, autonóm személyiség utáni vágy kifejeződéséeként is felfogható (ha ennek kiépítésére már nem is képes).

*Énre*, az életfeladat teljesítése létezésük illuzórikusságának tapasztalatával szemben az *önazonosságtudat lehetőségét* jelenti. Nem arról van szó, hogy a feladatával tisztában lévő embernek az önmagához való viszonya problémátlan: *a mindennapos egzisztenciális küzdelem éppen az Énnek a megőrzéséért* folyik, amelyre újra és újra rá kell találni (vagy ha úgy tetszik, amelyet újra és újra meg kell teremteni) és ez olykor kudarcra végződik, illetve talán pontosabb, ha az önazonosság pillanatait tekintjük kivételesnek. Ezek a pillanatok időlegesen feledtethetik, de teljesen nem oldhatják fel B. általános idegenség-érzését.<sup>29</sup> Köves és B. életfeladata az írás, igazságuk irodalmi művek általi tanúsítása, így leginkább írás közben lehetnek azonosak önmagukkal.<sup>30</sup> A *Kaddis* B-je az írást ugyanakkor önfelszámolása eszközének is tartja (hiszen igazsága önfölemészítő igazság), így paradox módon az írás nemcsak az Én létrehozásának, hanem az *Én fokozatos felszámolásának (a halál siettetésének) aktusa* is. B. – ahogy Köves is – ugyanakkor él a szabadságával, megpróbálja megvalósítani életfeladatát, amely ahhoz is vezethet, hogy összeroppan, vagy ahhoz, hogy elhatározza (mint ahogy azt a *Felszámolás* B-je teszi) élete tényleges felszámolását, az öngyilkosságot (mert úgy látja, hogy elvégezte a feladatát, vagy úgy, hogy ez elvégezhetetlen, de mindesetre küzdött a megvalósításáért, ezért ez az öngyilkosság nem tekinthető egzisztenciális kudarcnak, még ha az egyén talán így is érzi), de ez is az Én döntésén alapul. A totalitarizmusban élő egyénre viszont az jellemző, hogy elveszti az Énjét, vagy képtelen kialakítani azt, illetve a teljes elnyomásban a szükségszerűségek által meghatározott én is felemésződik. Ahogy ez Köves Gyurkával történik a *Sorstalanságban*, aki nem tiltakozik a sárga csillag viselése ellen, mert ez a szabály, de a zsidóságát, majd egyre inkább a magyarságát is, csak a *külvilág által adott címkeként* fogja fel, ezeket hol ráaggatják, hol megvonják tőle. A magyarok otthon és a németek a táborkban zsidónak minősítik; Lajos bácsi is azt várja el tőle, hogy tekintse magát „a közös zsidó sors” részesének, viszont a táborbeli jiddisek megkérdőjelezik az ő zsidó-voltát; a ruháján viselt sárga háromszögben lévő U betű egyszerre utal magyarságára és zsidóságára; a kórházban magyarnak tartják és a felvidéki fiú azért nem áll vele szóba eleinte, mert nem szereti a magyarokat.<sup>31</sup> A táborban Gyurka „belsőleg” is alkalmazkodva helyzetéhez, *kialakítja rab-identitását* (felismeri, hogy „jó rabbá”<sup>32</sup> kell válnia a túlélés érdekében, a zsidó identitás kialakítása ilyen szempontból nem fontos), de a nélkülözések miatt ettől a szükségszerűség által meghatározott énjétől is *eltávolodik*.<sup>33</sup> Azt tapasztalja, hogy az éhségtől egy „lyukká, valami úrré” változik át, egy idő után már a sebébe beférkőző tet-

29 Olyan pillanat nem lehetséges, amikor az ember teljesen birtokolja önmagát, teljesen azonos önmagával. Ennek vágyáról ír B. az egyik feljegyzésében. KERTÉSZ, *Kaddis*, 90.

30 Az énről és identitásról Kertész művei kapcsán: FÖLDÉNYI, *I.m.*, 84–86, 134–137.

31 KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság*, nyolcadik kiadás, Budapest: Magvető, é.n., 26–27, 46, 157, 176, 207, 249, 282. A *Sorstalanságban* előkerülő identitáskérdésekhez lásd: SZIRÁK Péter, *Kertész Imre*, Pozsony: Kalligram, 2003, 38–47.

32 KERTÉSZ, *Sorstalanság*, 171.

33 A kamasz Kövesnél az egzisztenciális elhatározottságként felfogott Énről, mint az identitás központi eleméről, még nem beszélhetünk.

vekkal sem veszi fel a küzdelmet, és amikor betegen felrakják a vonatra, „*holmiként*” tekint önmagára, ami más holmikkal együtt fekszik a kocsi zötyögő padlatán.<sup>34</sup> A kórházi kezelés hatására a fizikailag megerősödő Kövesből újból jó rab válik, és a tábor felszabadulása után csak fokozatosan vetközi le rab-énjét (a felszabadulás kihirdetésekor arra gondol, hogy nem kapták meg időben a levest, ilyen korábban nem volt).<sup>35</sup> A koncentrációs táborból hazatérő Kövesnek már van zsidó-identitása, a zsidóság esetében a rákényszerített sors végigéléséből adódó tapasztalatokat jelenti, amelyeket nem felejt el, hiszen akkor önmagát, e tapasztalatok által átformált énjét tagadná meg. Több értelmező utal arra, hogy a *Sorstalanság* nevelődési regényként is értelmezhető, csak éppen – ahogy Szirák Péter fogalmaz – Kövesnek a „gyilkolás normalitását és a túlélés stratégiáit” kell elsajátítania.<sup>36</sup>

Nem véletlen, hogy mind *A kudarcban*, mind a *Kaddisban* az önazonosságtudat radikális elvesztésének újraélése (amikor az egyén külső szemlélőként tekint önmagára, nem érzi magát azonosnak önmagával) után találunk rá a hősök Énjükre, tehát életfeladatukra. Ez pedig nem más, mint az „*énvesztés*” *élményének, illetve különböző fokozatainak és a felülemelkedés lehetőségének írás által tanúsítása* (az egykor megtörténtet jelenbeli, most-történő eseménnyé téve), amely tehát az *Én győzelmét* is hirdeti (az én az „énvesztésen”, így a szükségszerűsége felülemelkedve, arra reflektálva válik Énné). Köves egy olyan világban bolyong, amelyben nem találhat önmagára, majd a sok tekintetben őt a koncentrációs táborra emlékeztető kaszárnyaélet következik, végül a radikális „énvesztés” átélése (amelyet ezúttal nem fogolyként, hanem börtönörként él át, amikor pofonüt egy védtelen rabot), a civil életbe visszatérő Köves mindent megváltoztató folyosói élményére csak ezt követően kerülhet sor.<sup>37</sup> B. egyik éjjel szokatlanul heves idegenségérzésre riad fel (vagy merül álomba), amely valamiféle misztikus érzéssé alakul át, tudatát úgy szemléli, mint ami része valaminek, ami az énjét is magába foglalja: e tudat feladattal jár, mégpedig a világ megértésének feladatával, amelyet a Tanító úr példájának megfelelően úgy kíván teljesíteni, hogy olyan gondolatokat gondol, amelyeket nem kell gondolnia.<sup>38</sup>

34 KERTÉSZ, *I.m.*, 205, 209, 232–234, 257–258. Vö. FÖLDÉNYI, *I.m.*, 283–286. Csak a pontosság kedvéért, bár sok jelentősége nincs: Molnár Sára és Földényi is arra utal, hogy Kövest Zeitzből teherautón szállítják vissza Buchenwaldba, azonban ez vasúti kocsin történik („még előbb meg is kell majd érkezniem, mégpedig vasúton”, „hátam alá [...] a vonat deszkái helyett egyszerre kövezett talaj jégbőrös pocsolói kerültek” KERTÉSZ, *Sorstalanság*, 233, 235.). Vö. MOLNÁR Sára, *Ugyanegy téma variációi. Irónia és megszólítás Kertész Imre prózájában*, Kolozsvár: Koinónia, 2005, 51., FÖLDÉNYI, *I.m.*, 285.

35 KERTÉSZ, *Sorstalanság*, 298. Köves rablétének nyomait a tábor felszabadulása után is magán viseli: a tükörben egy ismeretlen arcot pillant meg, a hazaútra csíkos rabkabátot választ, otthon a villamoson az öregasszony elhúzódik tőle. KERTÉSZ, *I.m.*, 302, 304, 312.

36 SZIRÁK, *I.m.*, 25., erről lásd még: MOLNÁR, *I.m.*, 51–52. „E mű a nevelődési regény műfajának végállomása, miként Goethe *Wilhelm Meistere* a kezdete” – írja Földényi. *I.m.*, 215.

37 A rab pofonütése: KERTÉSZ, *A kudarc*, 345.

38 KERTÉSZ, *Kaddis*, 91–94.



Kertész meghatározása szerint a *sorstalanság* állapotában vagyunk akkor, ha „a ránk kirótt determinációnkat éljük végig valóságként” és nem a szabadságunkból adódó saját sorsunkat, (amely a tragédia lehetőségét hordozza).<sup>39</sup> A determináció persze sokféle lehet, más a helyzet a totalitarizmusban (egy koncentrációs táborban, ahova Kertész gyerekként került, vagy egy sztálinista államban, ahol a fiatalkorát töltötte), mint egy puha diktatúrában (Kertész a Kádár-rendszerben vált íróvá), és megint más egy mai liberális demokráciában, amelyben a tömegkultúra befolyása jelenti a determinációt. Az utóbbiban is lehetséges sorstalan élet, de nagyobb esélyünk van arra, hogy rátaláljunk a saját sorsunkra és megéljük azt, mint egy puha diktatúrában, de ez – nehézségek árán – még egy ilyen rendszerben is megvalósítható. Köves (az Öreg, Kertész) nem hagyta el az országot, amikor ezt megtehetette volna, így alávetette magát az „állami tömegsorsnak”, de bebizonyította, hogy az „egzisztenciális zsenialitás” itt is lehetséges, az „individuális feladat” itt is betölthető, hiszen megírta azt a regényt, amit csak ő írhatott meg.<sup>40</sup> A totalitarizmusban lehetetlennek tűnik az egzisztencia kibontakoztatása, a sorstalanság elleni lázadás. Kertész is rámutat: ha nem úgy védekezünk a totális elnyomás ellen, hogy átváltozunk a determinációnká, hanem úgy, hogy fellázadunk ellene, a determináló erő szintén diadalmaskodik rajtunk, tárgyává tesz, „nevet talál számunkra, mely nem a mi nevünk”.<sup>41</sup> Erre azt mondhatjuk, hogy ez igaz, de az egyént felszámoló lázadás egy pillanatra mégiscsak *felvillant valamit a lázadó egzisztenciájából, Énjéből* ezért a *reményt* jelenti, mert arról ad hírt, hogy az egzisztencia elpusztíthatatlan, hiszen még a totalitarizmusban is megnyilvánul. A Tanító úr tette is a totális elnyomás és elembertelenítés elleni egzisztenciális lázadasként fogható fel. A *Sorstalanságban* a koncentrációs táborból hazatérő Köves Gyurka tiltakozik az áldozat-szerep ellen, mert akik a borzalmak tehetetlen áldozatának minősítik őt, öntudatlanul is a totalitarizmus embert tárgyiasító logikáját alkalmazzák. Pedig ő élte végig „becsületesen” azt a sorsot, amely nem az övé volt (ami azt jelenti, hogy ő „lépett” újra és újra, és nem valaki más helyette).<sup>42</sup> Ha úgy tenne, mintha ő nem vett volna részt mindabban, ami vele történt, annak lehetőségét is elveszítené, hogy *sorsot formáljon a saját determinációjából*, amelyet Köves Gyurka még nem képes megtenni (de az újságíró, illetve Fleischmann bácsit és az öreg Steinert a saját igazságával szembesíti, amit ők kevésbé értenek, a cikksorozatra készülő újságíró címét tartalmazó papírt ugyan eldobja, mégis elhatározza, hogy legközelebb, ha kérdezik, a koncentrációs táborok boldogságáról, tehát az általános narratívától eltérően a történetek hétköznapiságáról beszél, „Ha ugyan kérdik. S hacsak magam is el nem felejttem”).<sup>43</sup> A *kudarcc* Kövese és a *Kaddis* B-je ráébrednek egzisztenciális feladataikra, amelyet a világi kudarcok ellenére sikeresen megvalósítanak, nem úgy, mint a *Nyomkereső* (1977) küldöttje, aki

39 KERTÉSZ Imre, *Gályanapló*, Budapest: Magvető, 2001, 18–19.

40 Kertész a *Gályanapló*ban ezekkel a szavakkal utal *A Kudarcra*, készülöben lévő regényére. *I.m.*, 140.

41 *Uo.*, 19.

42 KERTÉSZ, *Sorstalanság*, 322–331.

43 Vö. KERTÉSZ, *Gályanapló*, 20., valamint KERTÉSZ, *Sorstalanság*, 313–333., idézet: 333.

egzisztenciális értelemben szenved kudarcot: lemond a tanúsításról, mivel az egykori helyszíneken képtelen a vele törtétek felidőzésre.<sup>44</sup>

A Kertész-művekben megfigyelhető etikai felfogás összefüggésbe hozható a *szókratészi etikával*: Szókratész arra készítette beszélgetőtársait, hogy ismerjék meg, *tegyék kérdéssé önmagukat*, értékeljék újra a világhoz és önmagukhoz való viszonyukat.<sup>45</sup> A „vizsgálódás nélküli élet nem emberhez méltó élet” – jelenti ki Szókratész, és a vizsgálódás elsősorban önvizsgálatot jelent.<sup>46</sup> Szókratész számára lelke kiválóságának megőrzése, illetve a felismert igazsághoz és igazságosságoz való ragaszkodás a társadalmi megbecsülés (a görögöknél nagy jelentőséggel bíró „reputáció”)<sup>47</sup> megőrzésénél, sőt élete megmentésénél is fontosabb volt. Az őt koholt vádak alapján végül halál-

44 A küldött szenvedései helyszínein tett látogatásai után úgy érzi, nem tudja a tett színhelyéből kiolvasni magát a tettet, vagy azért nem, mert a korábbi tábort látogatóponttá alakították, vagy pedig azért, mert semmi sem változott (a gyárban dolgoznak, mintha semmi sem történt volna), a mindennapos borzalomba a megszokás közönyével belesüppedt emberek pedig apokaliptikus látomásokat váltanak ki belőle, így nyilvánvalóvá válik számára: „tudása hiábavaló, igaza megoszt-hatatlan”. KERTÉSZ Imre, *A nyomkereső = Uő, Az angol lobogó. Elbeszélések*, 212–234, 247–257, 258–272. A művet Kertész a kilencvenes években némileg átdolgozta, a kötetben az 1998-as változat található. „A tanúságtétel itt az egykori események megelevenítését jelenti, az emlék autentikusságára támasztott igényt, amely azonban elérhetetlen marad” – írja Kelemen Pál már említett tanulmányában, amelyben részletesen elemzi *A nyomkeresőt*, többek között feltárja *A varázshegy* és Kertész műve közötti párhuzamokat és behatóan foglalkozik a küldött apokaliptikus látomásával is, amely egyértelműsíti, hogy lehetetlen a múlt közvetlen megjelenítése és így a tanúsítás. Vö. KELEMEN, *I.m.*, 122–141., idézet: 124. Talán azt mondhatjuk inkább, hogy a törtétek megelevenítése nem maga a tanúsítás, hanem a tanúsítás feltétele a küldött számára, hiszen a küldött kijelenti: célja, hogy jóvátegye az igazságtalanságot azzal, hogy bizonyosságot tesz mindenről, amit látott. Vö. KERTÉSZ, *A nyomkereső*, 240. Kelemen azt nem hangsúlyozza, hogy attól, mert a tárgyak hallgatnak és nem igazolják a küldött létezését (*A nyomkereső*, 268–269.), még törekedhetne igaza megosztására, a tanúsítására, akár egy radikális tett révén: ezt teszi az öngyilkosságot elkövető gyászfátyolos nő (aki tehát létezését és igazságát paradox módon a halálához vezető egzisztenciális tett révén bizonyítja, persze ennek értelmessége kérdéses lehet). A küldött annak ellenére, hogy előre látja ennek kudarcát, kísérletet tehetne igazsága közvetítésére, de ő a könnyebb utat választva lemond erről, ahogy a törtétekben személyesen nem érintett Hermann is abbahagyja kutatómunkáját, és belesimul a hétköznapiak rendjébe. Molnár Sára szerint „Kertész kisregényének szerkezete és hőseinek ábrázolása a személyes felelősség kérdésére adott bonyolult, indirekt válaszok.” MOLNÁR, *I.m.*, 89. Több értelmező kiemeli, hogy a főhősnek nincs jelleme, nincs arca. Vö. Szirák, *I.m.*, 79., MOLNÁR, *I.m.*, 78. Az elbeszélésben végig így is marad, hiszen arcot a küldöttnek éppen (feltehetően önmaga által kijelölt) feladatának teljesítése, az emlékezés és a tanúságtétel sikeressége adhatna.

45 Vö. Pierre HADOT, *A lélek iskolája. Lelkigyakorlatok és ókori filozófia*, ford. CSEKE Ákos, Budapest: Kairosz Kiadó, 2010, 87–124, 269.

46 PLATÓN, *Szókratész védőbeszéde*, ford. MOGYORÓDI Emese = PLATÓN, *Euthüphrón – Szókratész védőbeszéde – Kritón*, Budapest: Atlantisz, 2005, 38b, 103–104., illetve MOGYORÓDI Emese, *Utószó a Szókratész védőbeszédéhez és az Euthüphrónhoz* = PLATÓN, *Euthüphrón – Szókratész védőbeszéde – Kritón*, 134.

47 Erről lásd: MOGYORÓDI, *I.m.*, 137–138.

ra ítélő athéni bírák előtt mondja: annak, aki tartja magát valamire, csak azt kell néznie, „vajon igazságos vagy igazságtalan, derék vagy hitvány férfihoz méltó dolgot tesz-e, amikor cselekszik”.<sup>48</sup> Az említett Kertész-hősök egy *egzisztenciális élmény* hatására (*A kudarc* Kövese egy hivatali folyosón kerül választás elé; a *Kaddis B*-je megérti a Tanító úr történetének üzenetét; *Az angol lobogó* elbeszélőjének a forradalom alatti Thomas Mann-élmény a meghatározó; a *Detektívtörténetből* Enrique ráébred a diktatúra elfogadhatatlanságára) *változtatnak az életükön, rátalálva saját igazságukra*, emellett pedig a szókratészi etikát követve, *minden körülmények között*, a világi sikertelenség árán is *kitartanak*. Ugyanakkor a szókratészi filozófiai életmódtól eltérően nem az jelenti számukra a legfontosabb feladatot, hogy lelküket miként tegyék a lehető legkiválóbbá, hanem az, hogy megtalált életfeladatukat (tapasztalataik alkotások általi közvetítését, a rossz állami-társadalmi renddel való passzív, öntagadással járó, vagy aktív szembehelyezkedést) minden áron véghezvigyék, még akkor is, ha ez nem segíti hozzá őket ahhoz, hogy jobb emberekké váljanak. Ahogy láttuk, a jól-lét megvalósítása azért szenved csorbát, mert esetükben az első helyen mindig az egzisztenciális feladat minden áron való teljesítésére törekvés áll, így *a jól-lét számos aspektusa háttérbe szorul* (pl. a társadalmi elismerés, a társas kapcsolatok, az élet élvezete), de keserű tapasztalataik elve megakadályozzák, hogy harmonikus módon viszonyulhassanak a világhoz és önmagukhoz – és életfeladatuk épp e tapasztalatokhoz való ragaszkodást, azok valamilyen módon való kifejezését jelenti –, ezért *önkiteljesítésük egyben önfelszámolás is* (egyszerre boldogok – a feladat-teljesítés boldogsága értelmében – és boldogtalanok, erről a kérdésről lásd a 3. pontot). A *Kaddis B*. önvizsgálataként is felfogható: B. felülvizsgálja a saját igazságának helyességét és (a felmerülő alternatív igazságok ellenére) továbbra is kitart mellette. Kertész írásainak értelmezéshez akár a heideggeri filozófia is kiindulópontul szolgálhat, de még inkább a francia egzisztencializmus, amely erősen hatott Kertészre.<sup>49</sup> Gondolhatunk itt a szabadságra íteltettsége miatt az önmaga lényegét megalkotó egzisztencia sartré-i felfogására – persze innen nézve azt mondhatjuk, hogy a *Kaddis* Tanító urát nem a szabadsága készítette cselekvésre, hanem ez egzisztenciális lényegéből következett, de a szabadsága által vált lehetővé az önmegalkotás, majd az így létrehozott egyéni egzisztenciális lényeg védelme –, Camus hatása azonban még egyértelműbb ebben a vonatkozásban, hiszen a Kertész-hősök láznak a világ abszurditása ellen (erről a kérdésről is a 3. pontban írok részletesebben).<sup>50</sup>

48 PLATÓN, *Szókratész védőbeszéde*, 28 c, 81.

49 Ezt Kertész is nyilvánvalóvá teszi: „Gyökereim e háborút követő egzisztencializmus talajába nyúlnak: teremhet ezen a talajon még valami friss táplálék? Alighanem korszerűtlen figura vagyok.” KERTÉSZ, *Gályanapló*, 127.

50 Kertész Camus-ról a következőket írja: „A hirtelen feltoluló, szinte fájdalmas baráti érzés, Camus egy régi fényképe láttán. Már-már ölelésre tárom a karomat. Eszméletre ébredő korszakom, átváltozásom egész időszaka, amelynek mindvégig egyik arkangyala volt. Egész, néma, kizárólag önmagamra irányuló »forradalmam«...” KERTÉSZ, *I.m.*, 323–324. Camus hatásáról még lásd pl. KERTÉSZ, *A néző*, 209. Sartre-hoz már ellentmondásosabb Kertész viszonya. Vö. FÖLDÉNYI, *I.m.*, 141–143.

## 2. A világi kudarc (az egzisztenciális siker) boldogító emléke és a világi siker

A *kudarc* Kövese sem menekülhet meg végül valamiféle világi sikertől, hiszen a regényét kinyomtatják, íróvá válik, de éppen a kudarcos (önkiteljesítő) évek hiányoznak neki: „a honvágy keserűségével csillapíthatatlanul ízlelgeti kudarcá édes emlékeit, amikor eleven életet élt, a szenvedély emésztette és a titkolt remény táplálta”. A kész műben már nincs semmiféle titok, az egzisztenciális feladatként megírt regény csupán egy könyv a sok másik között.<sup>51</sup>

Ahogy már szó volt róla, Kertész a determinációi ellenében vált alkotóvá, és hosszú évtizedekig a vasfüggöny mögött, a kádári puha diktatúra levegőtlen világában egy apró lakásban<sup>52</sup> dolgozott művein, miközben megélhetési okokból vígjátékokat írt, fordításokat vállalt és tudomásul kellett vennie könyvei sikerének elmaradását is. Ha valaki a külső elismeréstől függetlenül is teljesíti egzisztenciális feladatát, attól még ott lehet benne a szakmai-társadalmi elismerés iránti vágy, ahogy Kertész is szenvedett attól, hogy a Kádár-korszakban a *Sorstalanság* alig kapott figyelmet, és alkotóként sem részesült szinte semmilyen elismerésben. Axel Honneth rámutat, hogy az egyéni önkiteljesítés társadalmi elismerése (a szeretet-gondoskodás és a jogi elismerés mellett) is szükséges ahhoz, hogy az ember pozitív módon viszonyulhasson önmagához.<sup>53</sup> A három évtizedet átfogó *Gályanapló*ban (1992) az életeseemények bemutatása háttérbe szorul az elmélkedésekhez és az alkotómunka dilemmáinak bemutatásához képest. Az 1997-es *Valaki más*, ahogy a könyv alcíme is egyértelművé teszi, a *Változás krónikája*, a nyugati, főként németországi irodalmi siker, a rendszerváltozás utáni szabadságélmény, feleségének halála és egy új szerelem megváltoztatta Kertész életét, de a korábbi évek alkotói nyugalma is a múlté.<sup>54</sup> Az 1991 és 2001 közötti feljegyzéseket tartalmazó – 2016-ban publikált – kötet címe (*A néző*) arra utal, hogy Kertész egyre inkább úgy érezte ebben az időszakban, hogy csak nézője a vele történő különféle eseményeknek, nem éli át eléggé azokat, és egyre kevésbé tud életfeladatára koncentrálni, vége a tragikus korszakának.<sup>55</sup> A Nobel-díjat követően ez még inkább így volt, *A végső kocsmában* (2014) Kertész kimondja: arra vágyik, hogy regényt írjon, mint régen, ismeretlenül, a kockázatok izgalmaival:

51 KERTÉSZ, *A kudarc*, 357.

52 A Török utcai 28 négyzetméteres lakásról: KERTÉSZ, *K. dosszié*, 181. *A Kudarcban* az Öreg is egy ilyen lakásban dolgozik: KERTÉSZ, *A kudarc*, 10. Később Kertész a nagynénje angyalföldi panel félszobájában alkot, ezt sokszor említi a *Gályanapló*ban, pl. 232.

53 Vö. Axel HONNETH, *Harc az elismerésért*, ford. WEISS János, Budapest: L'Harmattan, 2013. Kertész erről a következőket mondja: „Minden művész vágyik az elismerésre, bár pontosan tudja, hogy ez az amit nem akar. Viszont nehéz bele-törődnie, hogy létrehozta művét, amelyről senki sem vesz tudomást.” KERTÉSZ, *K. dosszié*, 215. A világi siker persze sosem jelent egyöntetű elismerést, Kertész esetében ez fokozottan így volt: az ismertség elutasítást, illetve (Magyarországon) gyűlöletet is kiváltott, ezekkel is szembe kellett néznie Kertésznek.

54 KERTÉSZ Imre, *Valaki más*, Budapest: Magvető, 1997, 77, 167–168. Kertész az egzisztenciális szórakozottságról is ír: 121.

55 KERTÉSZ, *A néző*, 27, 47, 85, 195, 248–249.

„Sohasem hittem volna, hogy ennyire undorító élet a sikeres író élete.”<sup>56</sup> A Nobel-díjat követően Kertész számára az volt az egzisztenciális feladat, hogy nemzetközileg ismert íróként, idősen, betegségével küszködve is visszataláljon az alkotói léthez. Az író a tanúságtevő életre való törekvést utolsó éveiben sem adta fel, és már ez a küzdelem is egzisztenciális sikerként értékelhető.<sup>57</sup>

### 3. Az egzisztenciális siker az értelemnélküliség (a kudarcra ítélt Teremtés) világában

A *kudarcban* Öreg-Köves a körülmények ellenére íróvá válik, és egymás után írja a könyveit a haláláig. Kertész regényének befejezése azonban azt sugallja, hogy *minden egyéni küzdelem* (a valódi vagy látszólagos sikerek ellenére) *kudarcra van ítélve*, hiszen az ember soha nem győzhet. Nem érhet célba, ahogy valamiféle isteni jutalomban sem reménykedhet senki, aki elvégzi a feladatát: a világ abszurditását teszi nyilvánvalóvá a boldogként elképzelt Sziszüphoszra (tehát Camus esszéjére) tett utalás is.<sup>58</sup> A saját feladatát teljesítő ember egyedül abban reménykedhet, hogy őt is eléri az irgalom, ami itt csak annyit jelenthet, hogy a folyton le-föl görgetett szikla végül egy kis kődarárrá válik, de a feladatától soha nem szabadulhat.<sup>59</sup>

A *Kaddis* Istene kegyetlen vagy közönyös Isten, akihez szólni értelmetlenség, úgyszemint hallgatja meg az embert. B. meg nem született gyermeke(i) miatti érzett fájdalomának feloldhatatlanságát, hiányának betölthetlenségét erősíti, hogy B. az általa elutasított Istenhez fordul, hiszen szavai gyászimává, kaddissá állnak össze. Vári György Dosztojevszkij műveire hasonló polifonikus regényként elemzi a *Kaddist*, és rámutat arra, hogy B. szólama nem egységes, abban a Teremtés elfogadásának lehetősége is megjelenik, feleségének szólama belebeszél B. szólamába és több ízben annak életigenlő részszólámát erősíti fel, de mégsem tudja megmenteni B-t az élet számára, hiszen az ő szólama sem egységes.<sup>60</sup> Valóban, számos utalást találunk arra a *Kaddisban*, hogy B. nem teljen biztos a Teremtés elfogadhatatlanságában, illetve

36

56 KERTÉSZ Imre, *A végső kocsmá*, Budapest: Magvető, 2017, 141. Lásd erről még: 227, 273–274.

57 Kertész utolsó korszakában született műveinek művészi minősége vitatott, de ez tevékenysége világi (irodalmi) sikerének az egzisztenciális sikertől elkülönülő szempontját jelenti. Bár vannak, akik a „sikeres” Kertész egzisztenciális hitelességét is megkérdőjelezzik, ezt teszi Bán Zoltán András is; álláspontja szerint Kertész szuverén értelmiségiből giccsertermiségivé vált. BÁN Zoltán András, Önmaga csódtömeggondnoka – kritika Kertész Imre új kötetéről, *Magyar Narancs*, 2014/36.

58 A regényben Sziszüphosz szerepel, de máshol Kertész Sziszüphoszt ír. KERTÉSZ, *A kudarc*, 358.

59 Ha már nem sziklát görget, akkor az abból keletkezett kavicsot nézegeti, és úgy hal meg, hogy azt markolja. KERTÉSZ, *A kudarc*, 358.

60 VÁRI, *I.m.*, 112–128. Vári szerint tehát B. felesége sem képes kimondani, bahtyini kifejezéssel élve, az átható szót. A feleség olykor éppen B. élettágadó részszólámát erősíti: pl. amikor szobájukba felhallatszik az utcáról a részek antiszemita kiabálása, a feleség arcán könnyek folynak végig és azt mondja, hogy „ettől az átoktól [...] nincs menekülés”. Vö. KERTÉSZ, *Kaddis*, 113.

abban, hogy neki önfelszámolásra kell törekednie, pl. az öröm kiküzdéséről, a boldogságról mint kötelességről tervez regényt írni, amit felesége is támogat.<sup>61</sup> Ezt a könyvét azonban nem tudja megírni, és végül a házasságát is tönkreteszi kegyetlen gyerekkori tapasztalataiból adódó igazságához való ragaszkodás, amellyel összeegyeztethetetlen az élethez való asszimilálódás, Isten elfogadása, az apává válás, hiszen az apa, és „isten” mint „felmagasztalt apa” neki Auschwitz képében jelent meg.<sup>62</sup> A Tanító úr története sem a Teremtés elfogadhatóságának bizonyítéka B. számára, mert azt – ahogy erről már volt szó – a maga számára etikai, az élet megélésének módjával kapcsolatos példázatként értelmezi. Úgy tűnik, hogy B. esetében az egzisztenciális siker, tehát keserű igazságának megfelelő *önmegalkotás* – amelynek részét képezi tapasztalatainak irodalmi alkotások általi közvetítése – mint *teremtés, a nagybetűs Kudarc szolgálatában áll*, mivel a *Teremtés kudarcát, a Remény hiányát* teszi nyilvánvalóvá. Másfelől viszont – ha a boldogságot mint kötelességet Camus abszurditás-filozófiájának megfelelően értelmezzük, ahogy elméleti írásaiban és naplófeljegyzéseiben Kertész is teszi – B-t boldognak kell tartanunk (ahogy boldognak kell elképzelnünk Sziszüphoszt), annak ellenére is, hogy nem írta meg a boldogságról szóló könyvét, mert ugyan *belátta a reménytelenséget, mégis kitart saját életfeladata mellett, a Teremtés elutasítása ellenére is teremt*.<sup>63</sup> Kertész hősei (Köves, B.) felismerik a világ abszurditását, de az önmaguknak adott életfeladatuk teljesítésével mégis értelmet visznek az értelmetlenségbe. Camus úgy véli a *Sziszüphosz mítoszában*, hogy az emberhez egyedül méltó álláspont szembenézni az abszurdal, az életünkkel életet lehelni bele, követelni a megvalósíthatatlan érthetőséget, tehát lázadni az abszurd ellen.<sup>64</sup> B. ugyan leszámolt magában a Reménnyel (az Isten Rend, a Felettes Értelme elfogadhatatlanságát állítva, bár ez sem olyan egyértelmű), de felismert életcéljának teljesítéséhez is *remény* kapcsolódik. A Teremtés kudarcának belátása mellett egzisztenciális sikerre törekedni a remény jelenlétét feltételezi, és ez a remény *az értelmetlenséggel szembeállított értelemben*, vagy másképp: *egy Isten által elhagyott világban az emberben lévő isteniről beszélő alkotásokban, tettekben, életekben rejlik* („Az isteni Teremtésre Auschwitz a válasz; Auschwitzra viszont Kolbe atya vagy a Tanító úr” – írja Kertész a *Gályanaplóban*<sup>65</sup>, az említettek, vagy a *Sorstalanság* Bohúsa úgy bizonyították saját isteniségüket, hogy áldozatot hoztak a másikkért, tehát nyilvánvalóvá tették az elesett másik – és ezáltal minden – emberben rejlő isteniséget, az értéktelennek minősítették értékességét). Éppen

61 Uo., 115.

62 Uo., 155.

63 Ahogy a *Gályanapló* utolsó bejegyzésében említett, ócska hangszerén ugyanazt a témát, illetve annak valamely variációját újra és újra eljátszó férfit (aki nem hallja, hogy mit játszik) is boldognak kell elképzelnünk. KERTÉSZ, *I.m.*, 358–359. A boldogságról mint kötelességről: KERTÉSZ, *A boldogtalan 20. század = Uő, A száműzött nyelv*, Budapest: Magvető, 2001, 40–41., KERTÉSZ, *Valaki más*, 122–123., KERTÉSZ, *A néző*, 28, 58, 94., illetve KERTÉSZ Imre, *Haldimann-levelek*, Budapest: Magvető, 2010, 27.

64 Vö. Albert CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, ford. VARGYAS Zoltán = Uő, *A pestis, Sziszüphosz mítosza*, Budapest: Európa, 1991.

65 KERTÉSZ, *Gályanapló*, 330.

ezért B. hiába törekszik önfelszámolásra, ez nem lehet teljes, akkor sem, ha magányosan, gyermek nélkül hal meg, hiszen alkotásai túlélik őt, de ha nem is maradna utána mű, ott van az élete mint tanúságtétel. A *Kaddis* így egyszerre a reménytelenség és a remény könyve: B. boldogtalan és mégis boldog, az apává válást elutasítja, de keserű tapasztalatainak továbbadását szükségesnek látja, megkérdőjelezi egy jobb emberi világ lehetőségét, de ott van benne a vágy, hogy igazságának megértetésével változásokat idézzon elő.

Kertész többször említi naplóiban, hogy a Természet is Auschwitz-elven működik, hiszen a Természetben nyoma sincs kíméletnek.<sup>66</sup> Hiába látjuk be azonban a világ abszurditását, Kertész úgy véli, hogy az ember helyzetéből következik, hogy eljut isten gondolatáig<sup>67</sup>, és a természet borzalmaiért, a kudarcos teremtésért, így Auschwitzért is felelős antropomorfizált, a fiát feláldozó, *kegyetlen apa-isten* mellett Kertésznél másfajta isten-gondolatokra is lelhetünk. Isten (még mindig az antropomorfizált szemléletnél maradva) felfogható *gondoskodó apaként* is („Isten Auschwitz, de az is, aki Auschwitzból kihozott” és aki e tettéről tanúságtételre készítet).<sup>68</sup> A boldogság kötelességéhez kapcsolódva *az ember teremtőerejének isteniségéről*, a minden emberben benne rejlő *kifejezés* (ami lehet művészet, imádság vagy egyszerűen maga az élet) *szükségletének* és e szükséglet megkívánta *tökéletességre törekvés* isteni voltáról is beszél Kertész.<sup>69</sup> Eszerint a benne lévő isteni felé törekszik az, aki küzdelmet folytat saját egzisztenciális lényegének megtalálásáért (ami persze adott helyzetben más és más lehet, nincs egy rögzített isteni lényeg, nem a keresztény értelemben vett istenképüségről van szó Kertésznél) és annak a lehető legtökéletesebb módon való kifejezéséért. Az önkiteljesítés egyúttal önmeghaladás, az életfeladat mint tanúságtétel pedig az emberi személyt meghaladóról, a nem emberi boldogságról szóló tanúságtétel is.

A reménytelenséget erősítheti a *halállal* való szembesülés, amely minden sikert megkérdőjelezhet. Az önként választott halál azonban az élet tudatos befejezésének lehetőségét is jelenti: a *Felszámolás* Auschwitzban született hőse öngyilkosságot követ el. B. a világot a gyilkosok világának látja, és az egész életét arra tette fel, hogy megfejtse az Auschwitz nevű rejtjelet.<sup>70</sup> B. nemcsak a magánéletében vall kudarcot, de alkotóként is, hiszen nem képes megfelelően megragadni a tapasztalatait.<sup>71</sup> Ugyan korábban elutasította az

66 *Uo.*, 286. A természet borzalmairól lásd még: KERTÉSZ, *A néző*, 117–118, 137–138, 248., KERTÉSZ, *A végső kocsmá*, 57–58.

67 KERTÉSZ, *A néző*, 63, 111.

68 KERTÉSZ, *Gályanapló*, 343.

69 KERTÉSZ, *A néző*, 110–113. Ez úgy is felfogható, hogy az emberben lévő istenség arra törekszik, hogy magához emelje az esendő személyt. Vö. KERTÉSZ, *A boldogtalan 20. század*, 41.

70 B. a saját mindennapi életében is Auschwitzra utaló jeleket keres, ami nemcsak feleségét készíteti menekülésre (és egy új élet kialakítására), hanem végül ő maga is belefárad ebbe. KERTÉSZ, *Felszámolás*, 133–143.

71 Bombitz Attila a *Kaddis*, a *Valaki más* és a *Felszámolás* összefüggéseit elemzi és rámutat arra, hogy a metafikcionalitás erősen jellemzi Kertész utolsó regényét. A *Valaki másban* Kertész felveti egy színmű tervét (76–77.), ennek öngyilkos hősében Kertész a maga alkotói létét gyászolná (ez végül önálló műként nem született meg, de a regényben szerepel néhány részlet B. *Felszámolás* című „komédiájából”,

öngyilkosságot, mert (Camus-höz hasonlóan) úgy vélte, hogy a valódi lázadást az életben maradás jelenti<sup>72</sup>, de a rendszerváltozás időszakában, amikor a „lakályos börtönvilág” véget ér, B. már nem érzi magát képesnek a mindennapi lázadásra.<sup>73</sup> Bár a búcsúlevelében azt írja, hogy az élete értelmetlen volt, és semmit sem sikerült létrehozni, mégsem mondhatjuk, hogy egzisztenciálisan kudarcot vallott: B. *élete és a halála is Auschwitzról szóló tanúságtételként* értelmezhető.<sup>74</sup> Kertész *A száműzött nyelv* (2000) című esszéjében utal azokra az írókra (Améry, Borowski, Celan, Primo Levi), akik Auschwitz után nem a felejtésre törekedtek, hanem személyiségüket a koncentrációs táborok élményeiből újraépítve Auschwitz médiumaivá váltak, de felismerték a „túlélés képtelenségét”, egyrészt mert méregként ivódott beléjük Auschwitz szelleme, másrészt mert szembe kellett nézniük a társadalom „készséges közönyével”. Kertész szerint őt az mentette meg az öngyilkosságtól, hogy rablétből rablétbe került és nem élte át a szabadabb társadalmakban élők csalódását (mondjuk ilyen csalódást Borowski nem nagyon élhetett át, mégis öngyilkos lett).<sup>75</sup> Ha igazat adunk Kertésznek, akkor azt mondhatjuk, hogy a saját igazságukat közvetítő túlélők életfeladatuk nehézsége (amely miatt nem tudtak elszakadni múltjuktól) és reménytelensége (tapasztalataikra kevesen figyeltek oda ténylegesen, és úgy tűnt számukra, hogy minden látszat ellenére a civilizáció kudarcra újra megisméltődhet) miatt lettek öngyilkosok. Tettük azonban tanúságtétel is (mint ahogy életművük az): a holokauszttal való szembenézés és a civilizációs megújulás szükségességére figyelmeztetnek. A *Felszámolás* érdemi alkotás nélküli B-jéhez hasonló emberek szintén „élni segítenek”, annak

amelyben megjósolja, hogy barátai, hozzátartozói miként reagálnak majd a halálára). A *Felszámolás*ban Judit elégeti B. regényét, amelynek témája felidézi az olvasóban a *Kaddist*, illetve B. 1990-ben lesz öngyilkos, amikor a *Kaddis* megjelent. Vö. BOMBITZ Attila, Az idézőjelbe tett élet, *Forrás*, 2004/5, 104–108. Szintén a *Kaddisra* utal, hogy a főszereplőt itt is B.-nek hívják, akinek az élete is hasonló az előző regény B-jének életéhez, Bombitz is megjegyzi: sok minden utal arra, „hogy B. nem más, mint a *Kaddis* elbeszélőjének B.-je”, de hogy ez mégsem így van, arról már nem szól. Pedig a két B. nem lehet azonos egymással, hiszen a *Felszámolás* B-je Auschwitzban született 1944-ben (*I.m.*, 39.), a *Kaddis* elbeszélője pedig az intézeti tartózkodása és az apjával való együttélés után, gyerekként került Auschwitzba. A két különböző generációhoz tartozó Auschwitz-túlélő egymáshoz nagyon hasonló kudarcos életének bemutatásával mintha Kertész azt hangsúlyozná, hogy a holokauszt érintetteit valamennyien ugyanazt a traumát hordozzák. Kertész a *Felszámolás*ban egy olyan alkotói és magánéleti szempontból is kudarcos életet ábrázol, amely végül tényleges önfelszámolásba torkollik, amit Kertész elkerült, sőt alkotói válsága ellenére megírta regényét, amely ezért éppen nem az önfelszámolás, hanem az önkiteljesítés, az egzisztenciális siker egyik állomása.

72 Ezt fogalmazza meg B. az egyik töredékében. KERTÉSZ, *Felszámolás*, 72–73.

73 Lásd B. búcsúlevelét: KERTÉSZ, *I.m.*, 93–96.

74 Az életet B. tanúságtételként fogja fel: „Az ember igazi kifejezési eszköze azonban, mondta mindig, az élete. Megéli az élet szégyenét, és hallgatni: ez a legnagyobb teljesítmény.” KERTÉSZ, *I.m.*, 131.

75 KERTÉSZ, *A száműzött nyelv* = Uő, *A száműzött nyelv*, 284–285., illetve KERTÉSZ, *Gályanapló*, 350. Arra, hogy Borowski ebben a tekintetben nem illik a sorba, SCHEIBNER Tamás is felhívja a figyelmet. SCHEIBNER Tamás, *Mitosz és ideológia. Paradoxitás Kertész Imre esszéiben*, *Jelenkor*, 2004/5, 560., 38. lábjegyzet.



ellenére is, hogy környezetük és saját maguk számára sem tudják tapasztalataikat egy jobb élet szolgálatába állítani, de tragikus sorsukkal nyilvánvalóvá teszik, hogy mindent meg kell tennünk annak érdekében, hogy világunk ne a gyilkosok világa legyen. Camus filozófiája alapján persze nemcsak a reménytelenség belátásából fakadó, de a „tanúságnak” szánt, vagy annak tekinthető öngyilkosságot is el kellene utasítanunk, mivel Camus szerint az öngyilkosság, amely menekülés az abszurd elől, méltatlan az emberhez. Itt nem foglalkozhatom részletesen a kérdéssel, de köztudott, hogy más felfogások szerint (lásd pl. a sztoikus etikát) a saját élet szabadságából a meghalás szabadsága is következik, és az öngyilkosság bizonyos esetekben éppen az emberhez nem méltó állapotok elkerülésének lehetőségét adja. Kertész Imre – a *Felszámolás B-jétől* eltérően – akkor sem lett öngyilkos, amikor a rendszerváltozást követően felszabadult a „rabságból”, a ráirányuló nagyobb figyelmet igazságának közvetítésére használta fel, hozzájárulva a holokauszt kultúrává válásához, amelyben a civilizáció megújulásának a lehetőségét – bár mindig ott volt benne a kétség ennek sikerességét illetően – látta (ezt a kérdést bővebben tárgyalom a IV. fejezetben). Kertészt ugyanakkor egész életében foglalkoztatta a halál ténye, az erre való reflexió valamennyi naplójának egyik fő motívuma. Az íróban idősen, betegen is gyakran felmerül az öngyilkosság gondolata, de ekkor ez – *A végső kocsma* tanúsága szerint – nem annyira tudatos önfelszámolásának végpontját, inkább egy méltatlan helyzetből (leépülés, kiszolgáltatottság) való menekülés lehetőségét jelenti, de végül mindig az életfeladat teljesítésének kötelessége – ha úgy tetszik, a boldogság kötelessége – kerekedik felül benne.<sup>76</sup> A téma nem csak az öngyilkosság vonatkozásában kerül elő, a *halál, meghalás, haldoklás* kapcsán Kertész sok gondolatot megfogalmaz – ezek elemzésére ezen a helyen nincs mód –, a haldoklás borzalma mellett (lásd anyja és első felesége haldoklásának leírását)<sup>77</sup> ír a halállal kapcsolatos kíváncsiságáról<sup>78</sup>, arról, hogy az élete „halálainak” történeteként is felfogható, így mintha az élet már eleve a halálra nevelné<sup>79</sup>, és ennek csak látszólag ellentmondva elmélkedik a meghalás és halál titkáról is (készülődhetünk rá, de nem tudjuk, hogy valójában mire is készülődünk).<sup>80</sup> Többször előkerül a naplókban

76 Lásd pl. „Ma még kiugorhatsz az ablakon. Miért nem teszed? Mert gyáva vagy, és hamis reményeket táplálsz. [...] A válasz minderre így hangzik: azért, mert sajnálnék megölni egy író, aki még művek terveit hordozza magában. – Őszinte válasz ez? Azt hiszem, hogy – mindent leszámítva – az.” KERTÉSZ, *A végső kocsma*, 50., lásd erről még: KERTÉSZ, *I.m.*, 343–344. A *K. dossziéban* is arról olvashatunk, hogy az idősebb Kertészt másképpen foglalkoztatja az öngyilkosság gondolata, mint korábban, amikor egyetlen alternatívának látszott a túlélés szégyenével szemben. KERTÉSZ, *K. dosszié*, 204.

77 KERTÉSZ, *Gályanapló*, 344–345., KERTÉSZ, *A néző*, 149–169. „A meghalás gondolatával könnyebben megbékülünk, mint a haldoklás fizikai valóságával” – írja Kertész. *I.m.*, 207.

78 KERTÉSZ, *A néző*, 38.

79 *Uo.*, 105.

80 KERTÉSZ, *A végső kocsma*, 185. A halálra való készülődés feleslegességére utal, hogy Kertész a halált „egy micisapkás, napszemüveges, hivalkodóan külvárosiasan öltözött útonállóként” látatja (egyszer álmában így jelent meg neki), aki előbb utóbb leüt bennünket valamelyik utcasarkon, de semmi köze az életünkhöz.

az a gondolat, hogy a halál ad tartalmat az életnek, a halál állandó szem előtt tartása kötelezi az embert életfeladata teljesítésére<sup>81</sup>, tehát a halál ráébreszt bennünket individualitásunkra: ahogy senki más nem halhat meg, úgy senki más sem élhet helyettünk.<sup>82</sup> Kertész halálélfogásában is az a kettősség fedezhető fel, mint az emberi életfeladat, a civilizáció, az Isten problémáiról kifejtett gondolataiban (ezek a kérdések szoros összefüggésben állnak egymással): a világ abszurditásából vagy a Teremtés kudarcából adódó halál, mint a Remény hiányának bizonyítéka egyúttal a saját életre való ráébredés és így az értelem, az isteniség lehetősége is, tehát a reményt is hordozza.<sup>83</sup>

### III. Ahol a gyilkosság közhely. A morális kudarc és siker problémái

A *kudarcban* a morális és az etikai vonatkozások összekapcsolódnak egymással, hiszen Öreg-Köves egyéni feladatának megtalálása (a koncentrációs táborban szerzett tapasztalatainak közvetítése) nem független attól a morális problémától, amellyel útkeresésének időszakában szembesült, ez pedig a *gonoszság mibenlétének*, eredetének, ha úgy tetszik, a *morális kudarcnak* a kérdése. A *Kaddisban* szintén szoros összefüggésben áll egymással a morál és az etika, amint ez már többször előkerült: a Tanító úr történetének morális és etikai vonatkozásai egyaránt vannak és B. szellemi létformáját is a gyermekkorában tapasztalt civilizációs és morális kudarc (amit a Teremtés kudarcaként is lát) alapozza meg. A következőkben azt a kérdést vizsgálom Kertész művei alapján, hogy miként lehet egy hétköznapi ember (akkor természetes, utólag megmagyarázhatatlannak tűnő) gonosztettek, vagy éppen ellenkezőleg, (akkor megmagyarázhatatlannak tűnő, utólag természetes) jó cselekedetek elkövetőivé különleges helyzetekben. Az ilyen helyzeteket lehetővé tévő civilizációs kudarcral és ennek további morális vonatkozásaival a IV. fejezetben foglalkozom majd.

A *kudarcban* Berg, aki megismerteti *Én a hóhér* című tervezett írásának bevezetőjével Kövest, azt kívánja vizsgálni, hogy miként válik egy szellemi ember harmincezer áldozatot ejtő hóhérrá.<sup>84</sup> Bár Berg konstrukciójában a kezdet és a vég készen áll, hiányzik belőle a „döntő, vegytiszta mozzanat”, nem

---

KERTÉSZ, *Gályanapló*, 131. „A halálon gondolkodsz – mondta doktor Sonderberg –, de csak gondolod, hogy a halálon gondolkodsz.” Sonderberg a halálon is elmélkedik *A végső kocsmá* negyedik fejezetében. *I.m.*, 389.

81 KERTÉSZ, *A néző*, 40., KERTÉSZ, *Valami más*, 115. Az utóbbi idézet pontosan így hangzik: „egyedül a halálunk állandó szem előtt tartása kötelez elmélyült műalkotásra.” Erről még: *I.m.*, 120.

82 KERTÉSZ, *Gályanapló*, 218–219.

83 Ami tehát nem a túlvilági élet reménye, hiszen az egzisztenciális feladat megvalósításának ettől függetlennek kell lennie. Mindazonáltal Kertész arról is ír, hogy lehetségesnek tartja a halál utáni létezését, de nem a „gyermekes emberregék” felfogása szerint, hanem egy nyelvi megközelíthetetlen létformában. KERTÉSZ, *A néző*, 182.

84 Amely mögött persze ott vannak a külső kényszerek, de amikor a „hóhér” elköveti ezt a tettet, a külső kényszer nincs is jelen, illetve ez „felhalmozódott” benne és belső kényszerré vált. KERTÉSZ, *A kudarc*, 303.

tudja még, mi az a *visszavonhatatlan választásnak* bizonyuló első tett, amit a hóhér elkövet. „Akkor – kíváncsiskodott Köves – honnan tudja, hogy egyáltalán elköveti?”<sup>85</sup> Köves később levelet ír Bergnek, amelyben kifejti, hogy Berg ugyan jól látja a végleteket, de nem tudja elképzelni a végleteket eredményező *egyszerű és szürke tettet és ahhoz elvezető egyszerű, szürke és képtelen utat*.<sup>86</sup> Köves börtönőr lesz – lényegében „fogolyból” válik fogvatartóvá, mivel sorkatonaként az őt a koncentrációs táborra emlékeztető kaszárnyából kerül a katonai börtönbe dolgozni –, börtönorként pedig megüt egy rabot, bár maga sem tudja, hogy ezt miért tette. Köves *képtelen az ok-okozati sémába beleilleszteni a tettet*, amely olyan „vegytiszta tett”, ami akár meg is nyithatná az utat a harmincezer hulla felé.<sup>87</sup> Köves utólag *csak banális indokokat* tud felsorakoztatni azzal kapcsolatban is, hogy egyáltalán miért írta alá a papírt, miért fogadta el a börtönőri megbízást: nem akart ugyan börtönőr lenni, de a megbízás elutasításának következményeit sem kívánta; kiemeli az „idő” jelentőségét: „nem állhattam ott egy örökkévalóságon keresztül, kezemben a tollal”; továbbá az udvariasságnak és némileg a kíváncsiságnak is szerepe lehetett.<sup>88</sup> Ezek szerint tehát *nem magyarázható meg* egyértelműen, hogy az, aki nem választja magát gonosz embernek (mint III. Richárd Shakespeare drámájában)<sup>89</sup>, miért is válik bűnössé, akár harmincezer ember hóhérává. *Banális*, az adott pillanatban talán racionálisnak tűnő, vagy igazán végig sem gondolt *döntések sorozata és irracionális késztetések* egyaránt eredményezhetik a *végzetes tettehez* való eljutást.<sup>90</sup> Az áldozat és a hóhér felcserélhetőségére utal, hogy Köves egykor rab volt, most börtönőr. Ahogy Köves banális okok miatt vállalja a megbízást, úgy Köves Gyurka a *Sortalanságban* is banálisnak tekinthető okok miatt nem menekül el és kerül koncentrációs táborba: bízik a hatósági személyben, engedelmes, hiszen erre tanították, kalandvágy, kíváncsiság is van benne és más vonatkozásban, de szintén kiemeli az idő szerepét: csak fokozatosan, részletekben derül ki a koncentrációs táborba tartó ember számára, hogy mi is vár rá valójában, és ez segítségére van helyzetének elfogadásában.<sup>91</sup>

---

85 Uo., 312.

86 Uo., 330.

87 Uo., 345. Köves jóindulatúan rá akarja beszélni a rabot, hogy egyen. A rab arcán átfutó gúnyos mosoly Kövesből nem vált ki tisztánlátását megzavaró indulatot, inkább csak undort és bosszúságot érez, mégis a rab arcába sújt.

88 Uo., 332–334.

89 „Ugy döntöttem gazember leszek”. WILLIAM SHAKESPEARE, III. Richárd, ford. VAS István = *William Shakespeare összes művei*, Budapest: Helikon, 1994, 247.

90 Vári György rámutat, hogy míg Berg egy parabolához, valamiféle tanuláshoz, jelentéshez akar eljutni, addig Köves azt állítja, hogy ez nem lehetséges, a jelentés nem adott, nem rögzíthető, „csak az adott pillanat határozhat róla”. VÁRI, I.m., 101.

91 A kíváncsiságról és az időrend szerepéről: KERTÉSZ, *Sorstalanság*, 89, 316–317. A tettes és áldozat felcserélhetősége előkerül pl. a *Detektívregényben* (lásd Martenst) és a *Jegyzőkönyvben*, hiszen nemcsak a vámosban, de „áldozatában” sincs szeretet. Vö. KERTÉSZ Imre, *Jegyzőkönyv = Uő, Az angol lobogó. Elbeszélések*, 287.

Ha ezt elfogadjuk, akkor a nagy gonosztevők sok esetben nem metafizikai lázadók (tehát nem hasonlítanak Dosztojevszkij a bűnt eszmei vagy éppen „kísérleti” okokból elkövető hőseire, nem Raszkolnyikov vagy Sztavrogin „követői”), hanem olyan „hétköznapi” emberek, akik valamilyen nem mindennapi helyzetbe kerülnek, amelyre reagálnak valamiképpen, talán önmagukat is meglepve. Ilyen helyzet lehet, ha egy katonának vagy börtönörnek azt mondják, hogy bizonyos emberekkel, embercsoportokkal kapcsolatban nem érvényesek azok a morális normák, amelyeket korábban elsajátított, és az ilyen emberekkel szemben teljes hatalmat gyakorolhat. Könnyen megszokottá, automatizmussá válhat a szörnyűségek elkövetése egy olyan közegben, ahol ezeket eltűrik vagy kifejezetten bátorítják. Egy védtelen fogolynak adott „megmagyarázhatatlan” pofon valóban könnyen borzalmas kínzásokba, gyilkosságokba torkollhat, de csak akkor, ha elkövetője meggyőzi magát arról, hogy az a pofon helyénvaló volt, mint ahogy későbbi tetteit is „természetesnek” találja, hiszen ő csak a feladatát végezte, azt tette, amit elvártak tőle (Köves idáig nem jut el, erről később lesz szó). Közismert, hogy Hannah Arendt ezt a jelenséget – Adolf Eichmann esete kapcsán – a gonosz banalitásának nevezte.<sup>92</sup> A kudarcban a gonoszság kérdése nemcsak Berg „előszavában” vagy Köves levelében jelenik meg, hanem az Öreg egyik feljegyzésében is, amely szerint Ilse Kochot, a buchenwaldi táborparancsnok feleségét nem démonként kell elképzelnünk, mint ahogy ezt Gérard, Jorge Semprun *A nagy utazásának* hőse teszi<sup>93</sup>, akinek erre azért van szüksége, hogy önmagát morális hősként tudja megalkotni. Ilse Koch az Öreg szerint azonban a legkevésbé sem valamiféle nietzschei Übermensch, hiszen Buchenwald erkölcsi világrendje a gyilkosság volt, ő pedig ennek a világrendnek a logikáját sosem lépte át: „ahol a gyilkosság közhely, gyilkosság ott az ember nem lázadásból, hanem ügybuzgalomból lesz. Ölni éppoly erény lehet, mint nem ölni”.<sup>94</sup> Mint ahogy, tehetjük hozzá, a rabok sem voltak morális hősök általában – sőt, mint az köztudott, a kápók közül sokan az SS-katonáknál is kegyetlenebbül bántak fogolytársaikkal –, csak olyan emberek, akik túl akarták élni a koncentrációs táborot. *A Kaddisban* B. elutasítja azt a gondolatot, hogy Auschwitz megmagyarázhatatlan, szerinte a rosszra (szemben a jóval) mindig van ésszerű magyarázat, még ha a Sátán maga irracionális is, teremtményeinek tette racionálisan levezethető „akár egy matematikai képlet; levezethető valamilyen érdekből, haszonvágyból, tunyaságból, hatalom- és kéjvágyból, gyávaságból, ilyen vagy olyan ösztönkielégítésből, ha másból nem, végső soron valamilyen örületből”.<sup>95</sup> B. aztán hosszan sorolja azokat az „örületeket”, amelyek magyarázatul szolgálhatnak a rosszra. Előzőleg B. elutasítja a történetek szokásos, objektív, nagyszabású, világtörténelmi magyarázatait, és azt az egyszerű magyarázatot ajánlja, miszerint közönséges, bűnöző örületek kerültek uralomra, akik egy „aljas, gyilkos, ostoba és képmutató” rendszert hoztak létre, amely a legkevésbé sem volt lenyűgöző, esetleg csak jól szervezett. B. Hitlerre utal, aki szintén csak egy közönséges, örült bűnöző, de akit démoni vonásokkal

92 Hannah ARENDT, *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról*, ford. MESÉS Péter, Budapest: Osiris, 2000, 33–68, 157–173, 308–326.

93 Jorge SEMPRUN, *A nagy utazás*, ford. RÉZ Pál, Budapest: Európa, 1993.

94 KERTÉSZ, *A kudarc*, 54–55.

95 KERTÉSZ, *Kaddis*, 57.

bíró nagy emberként próbálnak beállítani, mert úgy sokkal könnyebb elfogadni mindazt, ami történt.<sup>96</sup>

Amíg Köves levelében nem tud logikus magyarázatot adni a tettére (a tettet lehetővé tévő helyzethez ugyan banális okok vezetnek el, de a tett közvetlen oka feltárhatatlan), addig feljegyzésében az Öreg kifejezetten a gonosz banalitásával magyarázza a koncentrációs táborokban elkövetett szörnyűségeket, hiszen az általában erénynek számító viselkedésmódok, mint a szorgalom, az adott rendhez való igazodás a gyilkosság világában is érvényesülnek, így lehet, hogy valaki éppen *erényességéből válik tömeggyilkossá*. B. álláspontjában is ez utóbbi szemlélet jelenik meg, de túl is megy ezen, mert annak ellenére, hogy a gonoszság hétköznapisága mellett érvel, a banális okok (érdek, haszonvágy, ösztönkielégítés, gyávaóság) mellett olyan jellemzőket is felsorol, amelyek szélsőséges változatait a közbeszédben a nem mindennapi gonoszságot elkövető személyekhez társítják, mint a hatalom- és kéjvágy, illetve az örültség (a B. által hétköznapi embernek tartott bűnözők állandó jelzője az örültség, Hitlert is paranoiás és mániás bolondnak nevezi). Kérdés azonban, hogy ezek valóban magyarázatot adnak-e az elkövetett tetteknek, hiszen ahogy a legtöbb gyáva, érdekkövető, haszonvágyó ember nem válik gonosztevévé, úgy számos hatalom- és kéjvágyó, vagy súlyos pszichiátriai problémákkal küzdő emberből sem lesz (tömeg)gyilkos, még a szadistákból sem, de a szkizofrén betegeknek sem általánosan jellemző az erőszakosság.<sup>97</sup> Az is igaz, hogy a koncentrációs táborok világában a meglévő szadista hajlamok, érdemi kontroll hiányában felerősödhetnek, de minden bizonnyal túlzás lenne azt állítani, hogy a haláltáborokat működtető sok ezer ember mind komoly pszichiátriai betegségben szenvedő „örült” volt (ha ezt állítanánk, akkor azt is mondanánk, hogy tetteikért legfeljebb csak korlátozottan voltak felelősek). Akár Ilse Kochot is tekinthetjük szadistának, de inkább olyasvalakinek, aki „váratlan és felfoghatatlan helyzetét talán csak még váratlanabb és még felfoghatatlanabb gesztusokkal próbálta berendezni”, hogy bizonyítsa saját magának a hihetetlen természetes voltát.<sup>98</sup> A hétköznapi gonoszság *Kaddisban* olvasható felfogásánál – itt nagy, démoni gonoszok helyett közönséges, de egyben *örült bűnözőkről* van szó, ez a két szó együtt viszont éppen a különlegességükre, másságukra utal, azokat a veszélyes embereket nevezik így a közbeszédben, akikről feltételezik, hogy valamilyen súlyos pszichiátriai probléma áll borzalmas tetteik mögött – talán pontosabb az, amit *A kudarc* említett részeiben találunk.<sup>99</sup> Helyzetek és a helyzetekre valamiképpen reagáló emberek vannak, a

44

96 Uo., 54–57.

97 J. Reid MELOY, *The Seven Myths of Mass Murder, Violence and Gender*, 2014/2, illetve BARAN Brigitta – Gazdag Gábor, *A szkizofrénia és a bűnelkövetés kapcsolata, Neuropsychopharmacologia Hungarica*, 2011/4.

98 KERTÉSZ, *A kudarc*, 56.

99 Kertész a *Gályanapló*ban is pontosan fogalmaz, amikor arról ír, „hogy a félhülye rendőr, aki a nyelvedet villanyozza, az ezredes, a diktátor, a főtitkár vagy a főmufti, aki a korlátlan hatalmat gyakorolja, sem a Karamazovokról, sem Istenről, se Kantról, sem az erkölcsi válságról nem hallott; mindössze a foglalkozását űzi.” Az emberek nem lázadásból lesznek nációk – állítja Kertész –, hanem konformizmusból, és ma inkább az a lázadó, aki gyilkosság nélkül él. KERTÉSZ, *Gályanapló*, 62–63. Viszont ugyanebben a könyvben Kertész Szondi Lipót Eichmann-tesztjének

különleges helyzetek iszonyú tetteinek elkövetői sokszor csak banális okok miatt teszik, amit tesznek (és nem azért mert Gonosszá akarnak lenni, csak alkalmazkodnak valamiképpen a fennálló helyzethez, mert gyávák ellentmondani, vagy éppen mert elhiszik, hogy ez a helyes, vagy mert szabadon kiélhetik rejtett késztetéseiket), és az is lehet, hogy maguk sem tudják megmagyarázni önmaguknak utólag, hogy miért is követték el tetteiket.<sup>100</sup>

Az általánosan elfogadott, nyugati civilizációs morális mércét figyelembe véve Ilse Koch cselekedetei irracionálisak voltak, de *környezete elvárásai, szabályai szerint racionálisan cselekedett*, hiszen az adott közegben értékelni minősített embereket (illetve testrészeit, hiszen pl. a bőrkülből lámpaernyőket készített) használt eszközként. De az is lehet, hogy Ilse Koch magát sem tudta meggyőzni arról, hogy tettei ésszerűek, így a saját szempontjából is irracionálisan viselkedett. Ilse Kochnak azonban a körülményei ellenére is mindvégig *szabadságában állt*, hogy másként cselekedjen. Ha Ilse Koch – azokban a pillanatokban, amikor morális szempontból racionálisan gondolkodott, vagy éppen amikor önmagát, az életét kérdésessé tette, hiszen nem kizárható, hogy voltak ilyen pillanatnyi morális és etikai megvilágosodásai – arra eszmélt, hogy már belesodródott a bűnbe, még mindig megállhatott volna, mondhatott volna nemet, ehhez persze olyan morális heroizmusra lett volna szükség, amire nyilvánvalóan nem volt képes. III. Richárd vagy éppen Sztavrogin (a hatalomvágyból vagy éppen metafizikai lázadásból önmagukat gonosznak választók) egzisztenciális sikerüket a morális normák áthágásához kötik, de végül önkitaljesítés helyett önfelszámolódás lesz a sorsuk, mert mind Shakespeare, mind Dosztojevszkij hivatkozott művében a felismert morális kudarc egzisztenciális kudarcra is jár (Sztavrogin összeomlik és végül öngyilkos lesz, III. Richárd uralkodói énjé a gonosz énjétől kezd félni). Ilse Koch vagy Adolf Eichmann viszont, akik banális okokból váltak szörnyűségek elkövetőivé, nem ismerték fel morális és egzisztenciális kudarcukat. Ha hiszünk Kertésznek és Arendtnek, ők nem tekinthetők démonoknak, a morális rossz „hőseinek”, mivel csupán olyan tömegemberek voltak, akik az alapvető civi-

---

eredményére (különösen veszedelmes gyilkos) is utal, amely akár kérdésessé is teheti a bürokrata-gyilkosról felállított teóriákat. KERTÉSZ, *Gályanapló*, 261. Persze attól még, hogy Eichmannra nem igaz a gonoszság banalitásának elmélete (de ez is vitatható), a teóriában lehet igazság. Azt, hogy lényegileg Kertész is egyetért Arendt-tel, nemcsak a *Gályanapló* vagy *A kudarc* alapján nyilvánvaló, de ezt pl. A *nézőben* is megerősíti: „A jó címet mégiscsak Hannah Arendt találta meg: a *gonosz banalitása*. Bűnöző fantázia, és sok-sok fantáziátlan, de engedelmes kivittelező.” KERTÉSZ, *l.m.*, 298., lásd még erről a kommunizmus kapcsán: 289–290. Ha őrült, különösen veszedelmes gyilkosokról beszélünk a náci esetében (általában), akkor éppen a gyilkosság rendjét működtetők hétköznapiságát kérdőjelezzük meg, és démonizálva őket a kivételességüket emeljük ki, így a holokausztot is egy kivételes történelmi helyzet kivételesen brutális bűnözőinek egyszeri tetteként foghatjuk fel. Kertész pedig éppen ezt a szemléletet utasítja el.

100 A békés, civilizált rend tömeggyilkosairól, terroristáiról is hasonlókat lehet mondani; vannak, akik azért ölnek, mert egy beteg ideológia foglyaivá váltak és úgy látják, hogy egy jobb világ érdekében cselekszenek, de vannak olyanok is, akik teljesen banálisnak tűnő okok miatt gyilkolnak, vagy éppen a külső szemlélő számára (talán saját maguk számára is) megmagyarázhatatlanul cselekszenek, előzmények nélkül követnek el szörnyűségeket, a környezetüket is meglepve.

zációs morális normákat azért nem vették figyelembe, mert a *környezetükben mások is így tettek*, vagy mert csak *így tudták elvégezni kapott feladatukat*. Valószínűsíthető, hogy saját egzisztenciájuk mibenlétét soha nem tisztázták, és nem válaszolták meg maguknak azt a kérdést, hogy a saját jól-létük valóban összeegyeztethető-e mindazzal, amit másokkal tesznek (ha ez fel is merült bennük, a már említett „tisztá” pillanatokban, megelégedtek a készen kapott megnyugtató válaszokkal).

Kertész világában a gonoszság tapasztalata mellett egy másik tapasztalat is hangsúlyozódik, méghozzá az, hogy vannak emberek, akik mégsem lesznek gonoszok, mert nem mindennapi helyzetekben úgy cselekszenek, ahogy azt nem várná el tőlük senki (pl. tettükkel a saját túlélésüket veszélyeztetik). A *Kaddisban* a Tanító úr története azt bizonyítja, hogy az ember szabadságából adódóan képes arra, hogy ne azt tegye, amit tennie kell (amit elvárnak tőle, vagy amit a legtöbben az adott helyzetben általában ésszerűnek gondolnak), hanem *azt tegye, amit nem kell*, illetve *amit a saját maga szempontjából nézve nagyon is kell*. A Tanító úr történetét B. a jó irracionálisának illusztrálásaként mondja el, azonban a Tanító úr tette is racionális, de abban a fennállóhoz való alkalmazkodás, a túlélés racionalitásától *eltérő racionalitás* fejeződik ki. A vizsgált cselekedet megfelel a *kanti kategorikus imperatívusznak*, mivel a Tanító úr a másik embert nem használja fel túlélése eszközéül, abban célt lát.<sup>101</sup> A kanti meghatározás szerint az ember és minden eszes természet méltóságának alapja az autonómia<sup>102</sup>, az ember maga ad erkölcsi törvényt saját magának, de alá is van vetve ennek a törvényhozásnak. A Tanító úr azt teszi, amit az általa felismert erkölcsi törvénynek megfelelően tennie kell, tehát racionálisan cselekszik, még ha ez a tett a világi siker, a túlélés (akár mások feláldozása árán megvalósítva azt) logikája alapján irracionálisnak is tűnik.<sup>103</sup> De még valami fontos a Tanító úr történetében: az etikai és a morális, az *egzisztenciális méltóság és az emberi méltóság összefüggése* (ezt külön kiemeli B., nem véletlenül, hiszen alapvetően etikai következtetéseket von le a történetből). A Tanító úr nemcsak azért cselekszik így, mert egy általa helyesként felismert morális elvet követ (a másik embert nem használom fel túlélésem eszközéül), hanem azért is, mert minden erejével érje belső magjának, *sajátos*

101 Immanuel Kant *Az erkölcsök metafizikájának alapvetésében* (*Grundlegung der Metaphysik der Sitten*) leírja a kategorikus imperatívusz („Cselekedj úgy, mintha cselekedeted maximájának akaratom révén általános természettörvényé kellene válnia.”) háttérben álló elvet is: „Cselekedj úgy, hogy az emberiségre mind saját személyedben, mind bárki máséban mindenkor mint célra, sohasem mint pusztán eszközre legyen szükséged.” Immanuel KANT, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése = Uő, Az erkölcsök metafizikájának alapvetése – A gyakorlati ész kritikája – Az erkölcsök metafizikája*, ford. BERÉNYI Gábor, Budapest: Gondolat, 1991, 53, 62.

102 Uo., 66–70.

103 Azt olvashatjuk a *Kaddisban*, hogy a totalitarizmus körülményei között ugyan mindenki pusztán élete fenntartásával is a totalitarizmushoz járul hozzá, így minden tett az esztelenség tette, hóhér és áldozat a Semmi ügyében teljesít szolgálatot, még ha nem is egyforma szolgálatot. Innen nézve a Tanító úr tette is esztelenség, másfelől azonban „a totális esztelenség fölött aratott totális győzelem tette volt”, mivel csak a megsemmisítésre (a totális kiirtásra) törekvés világában válhatott megnyilatkozássá a Tanító úrban élő eszme kiirthatatlansága. KERTÉSZ, *Kaddis*, 99–101.

*méltóságának megőrzésére törekszik*, márpedig ez lehetetlen számára, ha olyan tettet követ el, amely sérti az emberi méltóságot. Saját, egzisztenciális méltóságának megőrzése egyaránt feltételezi az öntiszteletet és a másik tisztteletét (önmaga és mások célként és nem eszközként való figyelembevételét). A Tanító úr tettet értelmezhetjük Camus lázadás-filozófiája felől is. Camus szerint *a lázadás azt tárja fel, ami mindörökre megóvandó az emberben*. A lázadónak tiszteletben kell tartania a határt, melyet önmagában fedez fel, mert ha a lázadó ezt a határt átlépi, újból önmagát tagadja meg.<sup>104</sup> A Tanító úr tudja, hogy azzal, ha nem adná oda az ételadagot a fiúnak, akkor azon túl, hogy átlépne egy morális határt, megtagadná önmagát is, ehelyett lázadó cselekedetével felmutatja, hogy az emberi méltóság tisztelete minden körülmények között érvényes morális parancs, egyúttal biztosítja azt is, hogy továbbra is pozitív módon viszonyulhasson önmagához. A Tanító úr *lázaadó*, mert értékeségét úgy teszi nyilvánvalóvá, hogy akkor is elismeri a másik pusztán ember voltából fakadó értékességét (és ezért nem cselekszik vele igazságtalanul), amikor ezzel saját magát veszélyezteti, szemben Ilse Koch-hal, aki *nem lázaadó*, hiszen semmire sem mond nemet, belesimul a gyilkosság világába. Ha valamiféle metafizikai lázadás állt volna Ilse Koch tettei hátterében, Camus felfogása alapján lázadása akkor sem lenne valódi lázadás, mert az emberi méltóság tiszteletét figyelmen kívül hagyó cselekedet nem lázadás, hanem értékrombolás. Ahogy egy gonosz cselekedet lehet a cselekvő szempontjából racionális és irracionális is, úgy egy jó tetről is elmondható ez: feltehetjük akár, hogy a Tanító úr a saját szempontjából is irracionálisan cselekedett, és később sem tudta megmagyarázni magának, hogy miért is adta oda az ételt a fiúnak, de az adott helyzetben mégis úgy érezte, hogy ezt kell tennie.<sup>105</sup> A *gonoszság „hősének”* csak az tekinthető, aki a körülményei ellenére, tudatosan lesz gonosszá (de az ilyen ember lázadása, ha metafizikai lázadónak tartja is magát, Camus jól mondja, nem valódi lázadás), az már nem, aki elszenvedti a morális kudarcot, tehát banális okok miatt, vagy a maga számára is megmagyarázhatatlanul belesodródik a (nem mindennapi) rosszba. Az utóbbi ember is választ, még ha eleinte ez nem is tudatosodik benne, valamiképpen él a szabadságával, a morális rossz könnyebb útját járja, és annak ellenére sem változtat a magatartásán, hogy mindig lehetősége van arra, hogy szembenézen tetteivel és többé ne tegye azt, amit addig tett. *Morális hősnek* viszont nemcsak azt az embert lehet tekinteni, aki végiggondolt, racionális döntés eredményeként választja a morális jót (akár a minden embernek járó alapvető tisztelet morális elvénél szigorúbb morális szemlélet, pl. a felebaráti szeretet elve alapján), hanem azt is, aki – bár maga sem tartja ésszerűnek a tettet – úgy érzi, hogy adott helyzetben nem cselekedhet másképp, mert ha nem ezt tenné, elvesztene valami fontosat, nem tudna úgy tekinteni önmagára mint

104 A lázadó „a Mindenbe és a Semmibe” veti önmagát: „a lázadó minden akar lenni, azonosulni akar a jóval, melynek tudatára ébredt, és azt akarja, hogy személyében ezt a jót ismerjék el és üdvözljék – vagy semmit ne ismerjenek el, azaz egyszer s mindenkorra pusztítsa el őt a rajta uralkodó erő”. Albert CAMUS, *A lázadó ember*, ford. FÁZSY Anikó, Budapest: Bethlen Gábor Könyvkiadó, 1993, 25.

105 Az ilyen értelmezés ellen szól, hogy a Tanító úr a fiú csodálkozásán felháborodva azt mondja: „Hogy képzelted?!...”, ami tudatos, elhatározott cselekvésre utal. KERTÉSZ, *Kaddis*, 60.



addig. Az ilyen érzések alapján cselekvő szintén választ, egy morális határ érvényességének felmutatását és ezzel önmaga megőrzését választja. Nem ítéelhetjük meg ugyanúgy azt, aki a körülmények hatására, vagy ösztönkésztetésének engedve „belesodródik” a morális rosszba, mint azt, aki a körülmények ellenére, látszólag megmagyarázhatatlanul jót cselekszik. Az előbbi cselekvő csupán a túlélés, esetleg az ösztönkielés biológiai parancsának engedelmeskedik, az utóbbi viszont tetteivel azt tanúsítja, hogy az én az értéként felismert másik énnel áll szemben, és a másik rombolása az én pusztítását is jelenti egyúttal.<sup>106</sup> A koncentrációs táborok világában a másikat értéként felismerni különösen nehéz volt, hiszen ott minden az ember dologgá való degradálásáról szólt, arról, hogy a fogoly ne tekinthessen magára úgy, mint Én, mint egyedi egzisztencia, ahogy a fogolytársait se szemlélje Másikként (aki kialakította vagy kialakíthatja a saját Énjét): az önkibontakoztatás lehetőségével együtt veszítse el az önmaga és mások iránti tiszteletet is. Ez ellen lázad fel a Tanító úr: Másikként kezeli a fiút, ezáltal a saját Énje egyediségét, egzisztenciális lényegét is felmutatja. Az is morális hősnek tekinthető, aki ugyan belesodródik a bűnbe, de ráébred arra, hogy helytelenül cselekszik és van elég ereje nemet mondani a folytatásra. A *kilépés lehetősége* mindig az ember szabadságában áll, ha ez olykor súlyos következményeket is vonhat maga után, a legszélsőségesebb esetben az egyén életébe kerül a lázadása. A *kudarcban* Köves a végzetes pofon után a kilépés lehetőségével él, „örültnek” tettei magát (vagy kissé azzá is lesz), és vállalja az ebből adódó megaláztatásokat, mert semmiképpen nem akar tovább börtönőr lenni, végül eléri, hogy leszereljék.<sup>107</sup> Köves felismeri, hogy tette – amely egy börtönőr esetében mindennaposnak tekinthető, látszólag nem is történt semmi különös, nem halt meg senki – akár az első lépése is lehet annak, hogy harmincezer ember hóhérvá váljon. A morális hős mindig valamiképpen egzisztenciális (etikai) hős is egyúttal, de megfordítva már nem feltétlenül igaz ez, mert egzisztenciális hőssé, az önkibontakoztatás nehézségeivel szembeszállva, számos módon lehet válni. Köves morális hősiessége egzisztenciális ébredésének, Énje kialakulásának – még saját maga számára sem tudatosult – kezdete, ezután kerül sor a folyosói élményre, a mindent megváltoztató „egzisztenciális föleszmélésre”. Az én és a másik a keresztény erkölcsi nézet szerint is összekapcsolódik, mivel a lelki tisztaság megőrzése nem lehetséges a felebaráti szeretet elvének követése nélkül, de itt a jól cselekvő a lelki békéjének megőrzése mellett még túlvilági jutalomra, üdvözülésre is számíthat. A modern világi erkölcs az alapvető normák betartását várja el az embertől, ami kevesebb, mint a felebaráti szeretet (a másik életének, szabadságának, személyiségének tiszteletét), ugyanakkor túlvilági jutalomról sem lehet szó, azért kell követni a normákat, mert ésszerűek (Habermas felfogása szerint ezeket morális diskurzusokban kell tisztázni). Kevés modern erkölcsi felfogás emeli ki az önmegőrzés jutalmát. A ma uralkodó nyugati erkölcsi szemléletben az önmeg-

106 A másik elsősorban a másik embert jelenti, de jelenthet bármely más élőlényt is, a modern holisztikus szemléletű ökológiai etikák képviselői pedig az én és a másik lényegi szétválaszthatlanságáról, az énnel a biotikus közösség egészére való kiterjesztéséről, valamiféle ökológiai Én létrehozásának szükségességéről beszélnek.

107 KERTÉSZ, *A kudarc*, 346.

valósítás, a jó élet elveinek keresése és az alapvető morális normák (lásd az emberi jogokat) betartásának fontossága egyaránt hangsúlyozódik, a kettő közötti összefüggések már kevésbé. Kertész regényeiben (*A kudarc*, *Kaddis*) a morális kudarc egzisztenciális kudarc is, és a morális siker az egzisztenciális siker egyik lehetséges kifejeződése.

#### IV. Traumából kultúra? A legnagyobb civilizációs kudarc és következményei

Kertész esszéiben (beszédeiben, cikkeiben) a holokausztra civilizációs kudarcként utal, gyakran hivatkozik arra, hogy a holokauszt „füstje hosszú, sötét árnyékot borított Európára, miközben lángjai eltakarhatatlan jelet égettek az égboltra”.<sup>108</sup> A holokausztot Kertész *törvény-, illetve szerződészegésként* értelmezi, amely az európai (a nyugati) civilizáció konszenzuálisan elfogadott morális normáit vette semmibe. Ez a törvény a felvilágosodás és az újkori forradalmak következményeképpen hozzátartozott a civilizáció „lényegét” megragadó elbeszélés szelleméhez, minden ezzel szembeni cselekedet, így a tevőleges antiszemitizmus is, botránynak számított. A náciizmus és a bolsevizmus egyaránt törvénysértést követett el, a különbségük abban áll Kertész szerint, hogy amíg a bolsevizmus (ideológiája szerint az elbeszélés szellemének beteljesítésére törekedve) a törvényt taktikai okok miatt törvénytelenül alkalmazta, addig a náciizmus kifejezetten szembeszállt az elbeszélés szellemével, és törvényen kívül helyezte a törvényt.<sup>109</sup> Ugyanakkor mindkét totalitarizmus célja az „individuum eltiprása” volt, tehát az, hogy az ember ne a saját sorsát élje.<sup>110</sup> Ezt kiegészítve azt mondhatjuk, hogy a morális szerződészegésen alapuló totalitarizmusok egyszerre törekedtek az *individuum morális, etikai és végső soron fizikai megsemmisítésére*. Az embert nem emberhez méltó módon kezelve olyan körülményeket teremtettek, amelyek morális elveinek és önkiteljesítésének feladására készítették az egyént (mivel ráébresztették, mutat rá Kertész is, hogy „a puszta élete többet, sőt sokkal többet jelent neki valamennyi addig vallott értéknél”<sup>111</sup>, nem mintha a morális és etikai önfeladás biztosíték lett volna az életben maradásra), persze voltak olyanok – erről szó volt az előző fejezetben –, akik semmilyen körülmények között sem tagadták meg önmagukat. Kertész megjegyzi, hogy emberirtások ugyan korábban is voltak, új „találmány” viszont a folyamatos, rendszerré vált emberirtás, a gyilkosság mint intézményesített létforma, a *gyilkosság hétköznapisága* (az emberirtás mellett zajlik a „normális” hétköznapi élet).<sup>112</sup>

108 KERTÉSZ Imre, *Táborok maradandósága* = Uő, *A száműzött nyelv*, 57., lásd továbbá: KERTÉSZ, *Hosszú, sötét árnyék* = Uő, *A száműzött nyelv*, 69., valamint KERTÉSZ, *A Holocaust mint kultúra* = Uő, *A száműzött nyelv*, 88.

109 KERTÉSZ, *Táborok maradandósága*, 45–59.

110 Uo., 52.

111 Ezt Kertész a náci terrorral kapcsolatban jegyzi meg, de a bolsevik terrorra ugyanúgy ráillik. KERTÉSZ, *A boldogtalan 20. század*, 18.

112 Uo., 30. A náciizmus Kertész szerint sok tekintetben „egyszerűbb” volt, mint a jezsuitizmus jegyeit is magán viselő bolsevizmus: a náci kultúraellenesek voltak, a kultúra által visszaszorított ocsmány ösztönökre (a gyűlöletre, agresszióra, a

## 1. Civilizációellenesség a civilizáció álcájában

Ilse Koch morális kudarca és a Tanító úr morális heroizmusa egy olyan közegben mutatkozott meg, amelyben bizonyos emberekkel szemben *felüggesztettek* egyrészt a nyugati civilizációs fejlődés során általánosan elismertté vált *alapvető morális normák érvényességét*, másrészt a szintén e fejlődés folyamán kialakult *civilizált viselkedésmódok, szokások* (lásd ezek leírását Norbert Eliasnál)<sup>113</sup> *gyakorlásának lehetőségét*. Azok a foglyok, akiket nem gázosítottak el a táborba érkezésükkor Auschwitzban, mert ott, vagy egy másik táborban használni kívánták a munkaerejüket, a legteljesebb kiszolgáltatottság világában éltek, állati sorban. A táborokban nem volt lehetőség az ember elemen-táris, testi vonatkozásainak „eltüntetésére”, a természetes intéznivalókkal, az étkezéssel, az emberek közti érintkezéssel kapcsolatos szokások civilizáció előtti szintre estek vissza. Ugyanakkor nyilvánvalóvá kell tenni azt is, hogy *civilizációs vívmányokat* használtak fel a civilizáció rombolásához (lásd erről a 2. pontot). A holokauszt a civilizált együttélési rend sérülékenységét teszi nyilvánvalóvá, azt, hogy a „barbárság” nem egyik pillanatról a másikra, „kívülről” támadja meg és számolja fel a civilizációt, hanem mindig jelen lévő tendenciák erősödnek fel egészen addig, amíg a *civilizáció* már csak a *barbárság elfedésére alkalmazott kiüresedett sémákat*, vagy éppen a *barbárság gépezetének működtetéséhez felhasznált*, a civilizációs fejlődés során kialakult *mechanizmusok alkalmazását* jelenti. Ebben a világban Ilse Koch viselkedése a természetes, nem a Tanító úré. A *Kaddisban* B. leendő felesége csodálkozik azon, hogy B. elméleteket gyárt a Tanító úr természetes emberi gesztusának megmagyarázására. B-t felkavarja ez a „merőben dilettáns” megjegyzés.<sup>114</sup> A *Sorstalanságban* Köves először a civilizált rendet tekinti „természetesnek”, de attól kezdve, hogy a krematóriumok rendeltetése nyilvánvalóvá válik Köves számára, már a koncentrációs táborok világát látja „természetesnek”.<sup>115</sup> Köves és társai egészen addig, amíg nem döbbenek rá arra, hogy mire is használják Auschwitzban a krematóriumokat, a velük történő eseményeket *szokatlanságuk ellenére is úgy próbálják értelmezni*, hogy megerősítse azt a nézetüket, miszerint *továbbra is a civilizált világban* vannak, amelyben nem történhet velük nagy baj: a „Szakértő” elégedett a német tiszt modorával, a „korrekt és

50

---

butaságra, a bacchanáliára való hajlamra) alapoztak, de Kertész kiemeli a katonai fegyelem szerepét is, ami csak látszólagos ellentmondás, hiszen a koncentrációs táborok létrehozásához az állati ösztönök felszabadítása, a nyugati civilizációs értékek félresöpése kellett, a tömeggyilkosság gépezetének hatékony működtetése viszont nem nélkülözhetette a fegyelmet. KERTÉSZ, *Táborok maradandósága*, 53–54.

113 Elias részletesen bemutatja az újkori viselkedésváltozásokat (a 16. és a 18. század között keletkezett illemkódexek elemzésével): az emberek egyre jobban eltüntetik, *elfojtják mindazt ami „állati”, ami közönséges*, illetlen, *fokozódik az önkontroll kényszere*, megváltozik a szégyen-, illetve a feszélyezettségküszöb. Norbert ELIAS, *A civilizáció folyamata*, ford. BERÉNYI Gábor, Budapest: Gondolat Kiadó, 2004.

114 KERTÉSZ, *Kaddis*, 66–67.

115 Vö. VÁRI, *I.m.*, 58–60. Földényi rámutat, hogy a „természetes” vagy „természetesen” szó a *Sorstalanságban* 95 alkalommal szerepel. FÖLDÉNYI, *I.m.*, 279.

reális” felvilágosítással; Köves Auschwitzba megérkezve megkönnyebbül a takaros, jól ápolt, nyugalmat sugárzó német katonák láttán, nem látja őket veszedelmesnek; az állomást is takarosnak találja, bizalmat ébreszt benne a virágokkal teli gyepsáv és a „hibátlanul fehér aszfaltút”; a szelektálást végző, jó megjelenésű orvos is rokonszenves neki; a fürdőbe tartva pedig megörvendeztetti a futballpálya és megcsodálja a veteményeseket.<sup>116</sup> Köves a baljóslatú jelenségeket is rendjén valónak találja az adott helyzetben (mint a másik kocsiiban utazó öregasszony halálát, de hát érthető, hogy nem éli túl az utazást, mert öreg és beteg volt), elfogadja, hogy nem kapnak vizet a vonatúton, és furcsának, de érthetőnek véli, hogy a katonáknál korbács van (hiszen a pályaudvaron sok a „fegyenc”).<sup>117</sup> Azonban egyre több lesz a furcsaság, amit már Köves is nehezen tud megmagyarázni: a pályaudvaron látott fegyencekhez hasonlóvá alakítják őket (leborotválják a szőrüket, egyforma rabruhát kapnak), és a civilizált ember számára magától értetődő szokásokban nemcsak az utazás idejére ideiglenesen akadályozzák meg őket, ahogy Köves addig gondolhatta, hanem ez a táborban is így lesz: az auschwitzi várakozás alatt két fogoly használ közös egy kanalat és egy tányért, a kevéske margarint az ujjukkal kell elkenniük a kenyéren, közös, szeparátlan illemhelyre kell járniuk, emellett számot kapnak, mintha tárgyak lennének, ráadásul fura szagot éreznek a levegőben.<sup>118</sup>

Amikor Köves számára nyilvánvalóvá válik, hogy azoknak az embereknek a holttestét égetik a krematóriumokban, akik nem bizonyultak munkára alkalmasnak (köztük a „Szakértőét” is), megérti azt is, hogy a *kifinomult civilizációs szokások, viselkedési módok* csupán olyan *hazugságok*, amelyek *eltakarják* azt az emberi rendet, amelyben a koncentrációs táborok léte természetes. Úgy tudja, hogy kedvesek, gondoskodóak az elgázosításra kiválasztott emberekkel is, „szép gyep, liget meg ágyások közt fekszik” a hely, ahol megfullasztják őket.<sup>119</sup> A civilizációs külsőségek mögött felsejlik Auschwitz valódi rendeltetése: a szelektáláson elért „siker” – ezt Köves nevezi így – azt jelenti tehát, hogy őt egyelőre életben hagyták, de a rá váró munka is a pusztulását okozhatja (Köves látja a munkából hazatérő rabokat, akik halott társaikat hordozzák).<sup>120</sup> Egyértelművé válik a fiú számára, hogy a katonák cseppet sem barátságosak, elérhetetlen hatalmasságok, és nem éppen a foglyokkal szembeni kíméletes bánásmód jellemző rájuk (majd Zeitzban a kápók durvaságát is megismeri), a kopasz nők látványa is a tábor fenntartóinak kíméletlenségét teszi egyértelművé.<sup>121</sup> A koncentrációs táborok világában nyert tapasztalatok

116 KERTÉSZ, *Sorstalanság*, 88, 102, 105, 106, 109, 114, 115.

117 *Uo.*, 96, 107–108.

118 *Uo.*, 132, 134–135, 137–138.

119 *Uo.*, 140. Vári György a következőket írja erről: „A gyep, a liget és az ágyások, csakúgy, mint a szeretet és a gondoskodás olyan díszítmény, amely eltakarja, elfedi azt, hogy ezeket az embereket meg fogják gyilkolni. Éppígy a kultúra, a metaforikus, szinekdochikus azonosítások, a kulturális sémák és narratívák is pusztán arra szolgálnak, hogy retorikai illúzióikkal eltakarják azt, hogy Köves Gyurkát deportálni fogják.” VÁRI, *I.m.*, 44.

120 KERTÉSZ, *Sorstalanság*, 110, 150.

121 *Uo.*, 146, 154.

alapján Köves, amikor betegen a buchenwaldi kórházi szobába kerül, ahol paplanos ágyak vannak, ezt „tréfának”, egyfajta leplezett kivégzőhelynek képzelem (mint ahogy korábban a szép helyen lévő gázkamrák léte is a tréfa, a diákcsinny érzését keltették benne), hiszen nyilvánvalóan megteszik majd, ami az ő állapotában – mivel már csak egy hasznavehetetlen dolog – elodázhatatlan, és azon csodálkozik, amikor kivégzése mégsem történik meg, sőt orvosi kezelést kap.<sup>122</sup>

## 2. Civilizációs működésmódok a koncentrációs táborban mint „apaintézményben”

A civilizáció azonban nem csak hazugságként, álcaként van jelen a koncentrációs táborokban, mivel működési elveit a fegyelmező társadalomtól kölcsönzi, a *civilizált fegyelmezés* (17–18. században kialakult) *technikái* elősegítik az intézményesített tömeggyilkosságok hatékonyságát. Köves Gyurka többször is elismeri, hogy minden olajozottan működik a táborban, amelynek rendjébe fogolytársa, a volt katonatiszt zökkenőmentesen beilleszkedik.<sup>123</sup> Michel Foucault a felügyeleti hatalomról mint normalizáló hatalomról, azaz *hasznos egyéneket gyártó „gépezetként” működő*, „sokrétű, automatikus és névtelen hatalomról” ír, hiszen a felügyelet felülről lefelé, de alulról felfelé, és oldalirányban is ható hálózatként működik, amelyben tehát a felügyelők is felügyelet alatt állnak.<sup>124</sup> Az egyéneket úgy osztják el a *térben*, hogy jól megfigyelhetők legyenek, az *időbeosztást* szigorúan szabályozzák, az *elvárt mozdulatokat*, feladatokat a képzés időszakában gyakorlással kényszerítik rá a testre, a rendelkezésre álló erőket pedig úgy *kombinálják*, hogy a leghatékonyabb gépezet jöjjön létre.<sup>125</sup> A felügyeleti rend technikáit (hatékony időbeosztás, térkihasználás, ellenőrzés stb.) alkalmazták a koncentrációs táborokban is. Köves Gyurka felidéz, hogy amikor auschwitzti blokkparancsnoka négy éve a táborba került, ő a gimnáziumi tanévnnyitón ott állt a többiek között bocskaiban, és az igazgató latin intelmeit hallgatta, miszerint nem az iskolának, hanem az életnek tanulnak, de ha ez igaz, akkor az iskolában „mindvégig kizárólag Auschwitzról kellett volna” tanulnia.<sup>126</sup> *A táborok világa és a civilizált világ azonban nem áll távol egymástól*, lehet, hogy az iskola és minden más, *fegyelmezési technikákat* alkalmazó intézmény (kaszárnnyák, gyárak, egészségügyi intézmények

52

122 *Uo.*, 257–258.

123 *Uo.*, 111, 153–154., a katonatisztról: 133, 146–147, 192.

124 Michel Foucault, *Felügyelet és büntetés*, ford. FÁZSY Anikó és CsÜRÖS Klára, Budapest: Gondolat, 1990, 241–242. Hangos és erőszakos megnyilvánulások sem szükségesek egy jól működő fegyelmi rendben, ahol a test feletti uralom a *hatalom mikrofizikáján*, az optika és a mechanika törvényein alapul, és a kiszámított tekintetek folyamatos mozgásának van szerepe.

125 Részletesebben erről: *I.m.*, 185–232. A fegyelem olyan individualitást hoz létre, amely négy jellemvonással rendelkezik: cellás, organikus, keletkezéstörténeti és kombinatorikus, ennek elérése érdekében pedig négy fő technikát indít be: tablót állít össze, manővereket ír elő, gyakorlatokat szab ki, „taktikákat” vezet be. *I.m.*, 225.

126 KERTÉSZ, *Sorstalanság*, 143.

stb.) végső soron mégis Auschwitzra – amely magán viselte a börtön és a kaszárnya jellegzetességeit is – készítette fel azokat, akik odakerültek.

A *tekintélytisztelet* elsajátítása és elfogadása a családban, az iskolában, a munkahelyen, meghatározó módon elősegítette a totalitarizmushoz, az elnyomó struktúrákhoz való igazodást. Köves a buszról való leszállításakor és a deportálásra várakozva – társainak többségéhez hasonlóan – a szocializációja során elsajátított kulturális sémáknak megfelelően gondolkodik és viselkedik (engedelmesség, a hivatalos személy tisztelete, bizalom az okiratokban, becsületesség), ezzel elősegíti, hogy Auschwitzba kerüljön.<sup>127</sup> A *Kaddis* elbeszélőjének Auschwitz *azon erények túlhajtásának tünt, amelyre kora gyerekkorától nevelték.*<sup>128</sup> A neveléssel kezdődik B. „megtöretése”, a félelmen alapuló tekintélyuralomhoz, az „apakultúrához” (hiszen minden uralom rémuralom és minden rémuralom apauralmat jelent) való hozzáigazítása, amelyben az *önkiteljesítésre törekvés*, az egyén önmagához való hűsége *bűnnek*, az apafigurának való önmegtagadással járó *feltétlen engedelmeskedés* viszont *erénynek* számít.<sup>129</sup> A nevelőintézet mint „apahelyettesítő apaintézmény” vezetője, a Diri, vagy a saját apja, feltétlen hatalmat gyakorolnak a rájuk bízottak felett, de ők is próbálnak megfelelni a felettük álló apa-figuráknak, így pl. a „mindenkori magyarországi apauzurpátornak”, vagy Istennek, „mint felmagasztalt apának”.<sup>130</sup> Ez az általuk is közvetített kultúra pusztítja el aztán az igazgatót (aki Auschwitzban égett el) és B. apját is. B. szintén Auschwitzba kerül, amely ugyanúgy az apakultúrához tartozik, mint a nevelőintézet, a különbség annyi, hogy *az önelnyomásra*, önmegsemmisítésre való kényszerítést *a teljes megsemmisítésre* való törekvés váltja fel (ennek elfogadását pedig megkönnyíti a nevelése, amelynek során meggyőzték, hogy a számára ésszerűtlen dolgok nagyon is ésszerűek). A félelemvezérelt tekintélyuralom nyilvánvalóan nem a modern civilizációban jött létre, civilizációs kudarcot jelent viszont, hogy *a megfélemlítésen alapuló paternalizmus eszménye* a nyugati társadalmak mikrostruktúráiban, a családokban, a legkülönbébb társadalmi intézményekben az ennek visszaszorítására irányuló tendenciák ellenére még a 20. század első felében is meghatározó módon jelen volt (és sajnos még ma sem teljesen a múlté, B. az intézet nevelési módszerét angol-szász eszményekre vezeti vissza, némi „német-osztrák-magyar-asszimiláns zsidókisebbségi beütéssel”)<sup>131</sup>, ami elősegíthette azt, hogy a válságok nyomán tekintélyuralmi államok jöjjenek létre Európában. Ehhez járultak a már említett *modern felügyeleti technikák*, amelyek ugyan nem a félelemkeltéssel

127 *Uo.*, 51–91. Erről részletesen ír VÁRI, *I.m.*, 12–42.

128 KERTÉSZ, *Kaddis*, 155.

129 *Uo.*, 131–132. Az uralom és a rémuralom azonosságának gondolatát Bernhardtól veszi Kertész. Erre a büntudatot keltő apakultúrára készítette fel B-t a nevelőintézet, majd apjának „melegszívű rémuralma”, de amíg az intézet törvénye csupán egy külső tekintély volt, amelyhez valahogy alkalmazkodott, addig az apja – akihez érzelmek is fűzték, bár leginkább sajnálatot érzett vele kapcsolatban – uralma már a lelkiismeretét is érintette, ekkor, „a szeretet igája alatt” vált B. „igazi bűnös-sé” (apja hatására gondolataiba belelátó Mindenhatót is feltételezett). KERTÉSZ, *I.m.*, 151–152.

130 *Uo.*, 142, 155.

131 *Uo.*, 142.

hatnak, de segítik a testek engedelmes testként való funkcionálását, így a megfélemlítés mellett az „apaelvű” intézményekben is jól alkalmazhatók.

B. nyilvánvalóvá teszi az *intézeti rend és Auschwitz rendje* közötti párhuzamokat. A nevelőintézetben merev *hierarchia* érvényesült (Diri, nevelőtanárok, seniorok, juniorok) és a tanulókat *megszámolták* („más helyeken más számokat nyertem”).<sup>132</sup> A rendbontó fiú megbüntetésére, mint „nyilvános kasztrálás” a haláltáborok nyilvános akasztásait is eszünkbe juttathatja (illetve a szabálysértőket leleplezni kívánó diri úgy rángatja a kilincset, mint a Gestapo), a szombat délutáni *rapport* (az egyéniséget megtörő eljárás során az is megalázva érezte magát, akit éppen megdicsértek), pedig B. szerint olyan volt „mint egy auschwitzi appel”.<sup>133</sup> B-ből az intézeti lét lélekölő millióje fizikai tüneteket vált ki (gyomorszorítás, fejfájás), amelyek szintén megelőlegezik a koncentrációs táborok jóval komolyabb viszontagságait.<sup>134</sup> Amikor B. egy társaságnak beszél Auschwitzról, külön kiemeli a „lebonyolítási technikák” szerepét: „Auschwitz szerintem az egyes életek képe és tette, egy bizonyos szervezettség jegyében szemlélve.”<sup>135</sup> Kertész a *K. dosszié*-ban megemlíti Csorbát, a gimnáziumi tornatanárát, aki leventeoktatási órákat is tartott nekik: az itt elsajátított gyakorlatokkal a gimnazisták „Auschwitzra szóló bevezető oktatást nyertek” (még ha ezzel a tornatanár sem volt tisztában).<sup>136</sup>

### 3. A barbárság hétköznapisága és a hétköznapi barbársága

54

Kertész Imre a *Sortalanságban* nyilvánvalóvá teszi a holokaust „hétköznapiságát”. A regény sokat idézett jelenetében Köves Gyurka tiltakozik az ellen, hogy a koncentrációs táborot pokolként írjuk le<sup>137</sup>, hiszen ezzel eltávolítanánk azt az emberi világtól, pedig nagyon is annak részét képezi. A hétköznapiság nemcsak azt jelenti, hogy a gyilkosság világában a gyilkosság közhely, hétköznapi tett, hanem azt is, hogy a koncentrációs táborokban a különösen brutális egyéni kegyetlenség (Ilse Koch, Otto Moll stb. kegyetlensége) inkább kivétel volt. A *Sorstalanságban* nem morális szörnyetegek, hanem hétköznapi, a morális alapnormákat „banális” okok miatt figyelmen kívül hagyó emberek segítik elő Köves Gyurka deportálását, ahogy ilyenek felügyelik a táborokban is (ott van pl. a feladatát kényszerűen elvégző, a zsidókat a buszról leszállító rendőr; a csendőr, aki nyereszkedni akar mások szenvedésén; a „Szakértőt” megtévesztő tiszt; a zeitzi tábor hatalmát fitogtató, Kövest pofonütő cigány Lagerältestere, akinek tekintete ugyanakkor szinte mentegetőző kifejezést ölt; az érzéketlen, a hibákat keményen megbüntető katonák, akik a gyári munkás foglyokat őrzik, az egyik ilyen belenyomja Köves fejét a cementbe, amikor elejt egy cementeszsákot, majd ügyel rá, hogy a kimerült fiú többet teljesítsen, mint

132 *Uo.*, 136.

133 *Uo.*, 146–150.

134 *Uo.*, 138–139.

135 *Uo.*, 53. A zsidók millióinak legyilkolásához a totális államnak elsősorban jó szervezőkre van szüksége, nem pedig antiszemitákra – emeli ki Eichmann kapcsán Kertész. KERTÉSZ, *A Holocaust mint kultúra*, 83.

136 KERTÉSZ, *K. dosszié*, 79.

137 KERTÉSZ, *Sorstalanság*, 315–316.

amit kellene neki, de az ő arcán is ott a „biztatás”). Ezek az emberek *hétköznapi kegyetlenségükkel* (közönyükkel, a kapott parancs megkérdőjelezés nélküli végrehajtásával, mohóságukkal, a náluk is kiszolgáltatottabbakon való hatalmaskodásukkal, vagy egyszerűen csak a mindenáron túlélni akarásukkal) azonban a *legborzasztóbb kegyetlenség rendjét működtetik*. A koncentrációs tábor azért sem nevezhető pokolnak, mert például lehetett benne unatkozni olykor, mutat rá Köves az újságírónak, hiszen az emberi világhoz az unalom is hozzátartozik, sőt Auschwitzban Köves „víg zeneszót” hall, várakozás közben néha még egy-egy tréfa is elhangzik, na és ott van a már említett futballpálya (amely megtéveszti Kövest Auschwitzba érkezésekor, mert úgy véli, ezzel is a munkások jól-létét akarják szolgálni, ez nyilván nem így volt, bár valóban használták a pályát, rövid ideig foglyokból álló futballcsapat is létezett, majd a csapat legtöbb tagját elgázósították).<sup>138</sup> Köves Zeitzban belátja, hogy „az igazi rabság csupa szürke hétköznapi tulajdonképpen”<sup>139</sup>, csak éppen ezen hétköznapiak alatt a foglyokból emberi roncsok lesznek, mint ahogy Köves is eljut a teljes belső kiüresedés „muzulmán”-állapotába. Szintén a hétköznapi-ságra utal, hogy még egy koncentrációs táborban is érezhet az ember boldogságot (ez alatt jelen esetben nem a jól-létet, az értelmes életet kell érteni nyilvánvalóan, hanem valamiféle örömezt), Köves leginkább a vacsoraosztás és appel közötti órát szerette a táborban.<sup>140</sup> A moralizálást elkerülő, az átélt szenvedést tárgyilagosan bemutató<sup>141</sup>, az eseményeket a maguk hétköznapi-ságukban megragadó elbeszélői nyelv hozzásegíti az olvasót ahhoz, hogy megértse: a holokauszt az ő világának a részét képezi, és Auschwitz – más rabtartókkal és más okok miatt halálra szánt rabokkal – bármikor és bárhol, akár a fejlett civilizációjú országokban is, újra létrejöhet. A *Sorstalanság*, de még direkter módon a *Kaddis*, egyértelművé teszi a hétköznapi kegyetlenségek (az elnyomó struktúrák, a közöny, a hétköznapi idegengyűlölet, a szenvedésről elfordított tekintet kegyetlensége, a modern tömegtársadalmak értelmes életet akadályozó tendenciái stb.) és Auschwitz, vagy másképp, a „felfoghatatlan” kegyetlenség rendjének – Kertész is „felfoghatatlan és áttekinthetetlen” valóságként utal a holokausztra<sup>142</sup> – összefüggéseit, hiszen az utóbbi nem jöhetett volna létre az előbbi nélkül.<sup>143</sup>

A naplókban nem egy példát találhatunk arra, hogy a *mindennapi élet* történései, a különböző *társadalmi intézmények Auschwitzot juttatják Kertész eszébe*: a kórházi szoba, ahol az édesanyja fekszik, a romániai forradalom

138 *Uo.*, 114, 145, 149, 316. Az auschwitzi futballpályáról és futballcsapatról lásd: MOLNÁR, *I.m.*, 30–32., FÖLDÉNYI, *I.m.*, 99–103.

139 KERTÉSZ, *Sorstalanság*, 171.

140 *Uo.*, 186, 333.

141 Molnár Sára írja a *Sorstalanság* elbeszélőjéről: „Abszurd helyeslése a saját megsemmisítése ügyében a kiszolgáltatottságot olyan közelségben, olyan személyesnek mutatja meg, amely nem enged semmilyen ideológiai vagy nyelvi kitérőt a szembesülés elől.” MOLNÁR, *I.m.*, 54.

142 KERTÉSZ, *Hosszú, sötét árnyék*, 61.

143 A kegyetlenség témájának egy nagyobb, két részből álló tanulmányt szenteltem. Lásd: BARCSI Tamás, *Változatok a kegyetlenségre. Filozófiai vázlat a civilizáció és az embertelenség néhány összefüggéséről I–II.*, *Nagyerdei Almanach*, 2017/1–2.



idején segélyt szállító német repülőgépek, akik inkább visszafordulnak, mert a segélyezettek összevesztek az adományon, az utcán ténfergő nincstelenek kiszolgáltatottsága, az újnáci fiatalok utcai masírozása, a fiatal banki tisztviselő, aki tudja, hogy jogtalanul jár el, mégis „gonosz göggel” követi a felsőbb parancsot.<sup>144</sup> Kertész a *Valaki más*ban kimondja: „Auschwitz óta semmi sem történt, amit Auschwitz cáfolataképpen élhettünk volna meg.”<sup>145</sup>

A *Jegyzőkönyv* (1991) című írás az Auschwitz utáni civilizált rendben tapasztalható hétköznapi kegyetlenségekről tanúskodik, amelyek a totális elnyomás világát idézik fel az elbeszélőben: a vámos eleve bűnöst feltételező kérdése mögött hallja a csizmák dübörgését, a mozgalmi dalok harsogását, a hajnali csöngetések sikongását, illetve szeme előtt börtönrácsok és szögesdrót kerítések meredeznek.<sup>146</sup> A gonosz banalitásának hivatalnokai, az ítéletté váló eljárások működtetői, a „szürke emberek” minden rendszerben ott vannak. Egyértelmű a párhuzam: a kilencvenes évek elején, vonatról való leszállításával (és pénzének elkobzásával) a tisztviselő csak azt tudja megakadályozni, hogy az író eljusson Bécsbe, de ha a haláltáborba szántakat kellene leszállítania (mondjuk egy buszról...), feltehetően azt is megtenné. A valóban megtörtént eljárás megismétli továbbá *A kudarc* fiktív eseményét, a felnőtt Kövessel szemben a repülőtéren intézkedő vámosok (ávósok) bánásmódját.<sup>147</sup>

Mindezek a jelenségek nem csak a holokauszt tapasztalatával szembenézni képtelen magyar társadalomban figyelhetők meg, hiszen Nyugaton is csak látszólag más a helyzet, a nyugati civilizáció sem született újjá, Kertésznek úgy tűnik, hogy Nyugaton minden a személyiség, az önteremtés, az „etikai kreativitás” megszűnése irányába hat – ezt elősegíti az európai szellemet pusztító amerikai kulturális gyarmatosítás –, a tömegemberek apokaliptikus víziókat keltenek benne.<sup>148</sup> Nyilvánvalóak a tömegdemokrácia problémái (hogy „nem tud, vagy nem akar megfelelni az önmaga felállította értékrendnek”), illetve az is egyértelmű, hogy napjainkban (a mindent elsöprő „termelési dinamika” korában) is fontos szerep jut a tömegirányítási eszközöknek – állapítja meg Kertész

144 KERTÉSZ, *Gályanapló*, 276, 311., KERTÉSZ, *Valaki más*, 63, 101., KERTÉSZ, *A néző*, 300. A *végső kocsmában* olvashatjuk: „A kórház mint Auschwitz-elvű intézmény, de csupán a szervezetségénél (vagy a szerveződésénél), s persze nem a célkitűzésénél, a szándékánál fogva.” *I.m.*, 167.

145 KERTÉSZ, *Valaki más*, 95.

146 KERTÉSZ, *Jegyzőkönyv*, 300.

147 *Uo.*, 299, 302–303., KERTÉSZ, *A kudarc*, 133–136.

148 KERTÉSZ, *A végső kocma*, 39, 115, 265. Az apokaliptikus víziókról: KERTÉSZ, *Valaki más*, 12, 29, 102. Kertész *A végső kocma Trivialitások kertje* c. részének egyik bejegyzésében azt vizionálja, hogy egy új holokauszt körvonalai bontakoznak ki lassan a sötét háttérből. *I.m.*, 313. Ha Auschwitzban általában a nyugati civilizáció (amely láthatóan a kívülről érkező fenyegetésekkel sem tud megbirkózni – konstatálja az író) pusztulási folyamatának bizonyítékát látjuk, akkor válik érthetővé Kertész első olvasásra mehökkentő gondolata, miszerint a 2001. szeptember 11-i terrortámadás Auschwitz folytatása. KERTÉSZ, *A végső kocma*, 51., lásd erről még 312. Persze nem biztos, hogy szerencsés azonos jelenségként kezelni a nyugati civilizáció keretein belül történt, jól szervezett és „lepezett” tömeggyilkosságot és az e civilizáció elleni külső támadásként felfogható, az elsősorban látványosságával és megdöbbentő voltával félelemkelésre törekvő terrorcselekményt.

(de beszélhetünk akár egyre kifinomultabb felügyeleti technikákról is).<sup>149</sup> Ezekből következik a valódi individuális szabadság hiánya, az *általános egzisztenciális hanyatlás*. Kertész úgy módosítja Adorno ismert kijelentését, miszerint Auschwitz után nem lehet többé verset írni (ez eredetileg így hangzott: Auschwitz után verset írni barbárság)<sup>150</sup>, hogy *Auschwitz után nem lehetséges többé boldogság*, ez alatt pedig az önteremtés, az *egzisztencia kiteljesítésének problematikusságát* érti, bár Kertész is bizonytalan állítása pontosságában: talán ez mégsem Auschwitz következménye, sőt lehet, hogy éppen az ilyen értemben vett boldogtalanság vezetett Auschwitzhoz.<sup>151</sup> Kertész máshol kifejezetten arról ír, hogy a náci (nyugati) kultúra kimerülése, a szellem hiánya miatt keletkezett űrt töltötték be „örjöngésükkel”.<sup>152</sup> Az utóbbi megállapítások elfogadhatóbbnak tűnnek: azok a tömegek, akik az adott rend keretein belül képtelenek voltak arra, hogy kiteljesítsék önmagukat, hogy valóban éljenek is a szabadságukkal, könnyen olyan ideológiák befolyása alá kerülhettek, amelyek megoldást kínáltak nemcsak a társadalmi, de az egzisztenciális válságra is (életcélokat megfogalmazva), mindennek ára az a szabadság volt, amivel a tömegek amúgy sem tudtak mit kezdeni. Az egzisztenciális válság hozzájárulhatott egy olyan rendszer kialakulásához, amely Auschwitzot is létrehozta, így nem állíthatjuk azt, hogy az önkiteljesítés napjainkban tapasztalható válsága Auschwitzra lenne visszavezethető, bár a keserű történelmi tapasztalatok elmélyíthették ezt a válságot. Nyugaton mára szinte teljesen eltűnt a társadalmátalakító eszmékben, ideológiákban való hit, így az egzisztenciális válságot csupán a tömegkultúra életértelem-pótló termékei enyhíthetik.

Már szó volt arról, hogy Kertész szerint a természet is Auschwitz-elven működik, és a korlátlan hatalomra törekvés nem más, mint természetutánzás, az ember célja pedig talán az, hogy elpusztítsa a Földet és ezzel önmagát.<sup>153</sup> A kegyetlenség – vethetjük ellene –, ha ezen a nem szükséges (tehát kiküszöbölhető) szenvedésokoazást értjük, csak az ember vonatkozásában használható fogalom, nem a Természet, hanem az ember hozta létre Auschwitzot, az ember azonban arra is képes, hogy tegyen a pusztító törekvések ellen. Arra Kertész is utal, hogy az emberi kultúra magasrendű alkotásai a pusztító hajlam megtorpanásaiként is felfoghatók, de így ezek kivételességét, ideiglenes-

149 KERTÉSZ, *A boldogtalan 20. század*, 24–25., KERTÉSZ, *Haza, otthon, ország*, 110.

150 Vö. KISANTAL Tamás, *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*, Budapest: Kijarat, 2009, 48. Kertész elutasítja Adorno kijelentését, hiszen a művészet nem mondhat le Auschwitz ábrázolásáról (erről a kérdésről később még lesz szó), a mondatra Kertész „morális bűzbombaként” utal, amely tovább rongja az amúgy is rossz levegőt. Lásd: KERTÉSZ, *K. dosszié*, 132., illetve erről még pl. KERTÉSZ, *A néző*, 183. Földényi is foglalkozik a kérdéssel Kertész-szótárában és arra utal, hogy Adorno 1951-ben *Kultúrákritika és társadalom* című írásában megfogalmazott, sokat idézett mondatát később úgy magyarázta a közkeletű értelmezéstől eltérően, hogy „annak az impulzusnak adtam itt negatív módon hangot, amely az elkötelezett költészetet élteti”. Földényi szerint ezt a kijelentést Kertész talán már nem utasítaná el. *I.m.*, 63–70., idézet: 64.

151 KERTÉSZ, *A boldogtalan 20. század*, 31, 39–41.

152 KERTÉSZ, *Haza, otthon, ország*, 100., KERTÉSZ, *A néző*, 121.

153 A *Gályanapló* fenti gondolatot is tartalmazó szakaszát (305–307.) veszi át Kertész *A boldogtalan 20. század* című beszédében. *I.m.*, 30–31.

ségét emeli ki, ahogy az autentikus szeretetet és szolidaritást is csak szubkultúráként, tehát lázadásként tudja elképzelni („Isten lázadása a balul sikerült teremtés ellen.”).<sup>154</sup>

#### 4. Spengler és Kertész kultúráról és civilizációról

Kertész esszéiben a náci civilizációellenességéről, illetve kultúraellenességéről beszél, de nem tisztázza egyértelműen, hogy mit ért civilizáció és kultúra alatt. Az európai (nyugati) *civilizációra* Kertész legtöbbször *morális vonatkozásokban* utal, tehát felfogásában ez mindenképpen jelenti a nyugati fejlődés során kialakult, általánosan elfogadott morális normákon alapuló együttélési rendet. Ilyen értelemben nyilvánvalóan civilizációellenesek voltak a náci, de abban is, hogy a koncentrációs táborokban a legalapvetőbb civilizációs viselkedésmódok (lásd ezekről Elias már említett művét) gyakorlását sem engedélyezték a foglyoknak.<sup>155</sup> Emellett (magas)kultúraellenesnek is tekinthetjük a nemzetiszocialistákat, hiszen a nyugati magaskultúrából (irodalomból, filozófiából, zenéből) kiválogatták és átértelmezték azt, ami ideológiájukkal összefért, ami nem, azt értéktelennek minősítették és betiltották, vagy megpróbálták megsemmisíteni.<sup>156</sup> A kultúrát értelmezhetjük úgy is, mint egy kisebb vagy nagyobb közösségre jellemző sajátosságokat. Kertész a kultúrát egy *nagyobb közösség univerzális kreativitásaként* is definiálja, amely kreativitás kimerült Nyugaton, és ez lehetővé tette a náci megjelenését.<sup>157</sup> A 20. század végén sem jobb a helyzet: egy arctalan massa hömpölyög „egy még mindig Európának nevezett múzeumban”, amelyben a művészeteknek, az irodalomnak már nincs sok jelentősége.<sup>158</sup> Kertész meghatározását érdemes összevetni Oswald Spengler kultúra-fogalmával: Spengler a *nyugati kultúra* – amely álláspontja szerint i. sz. 1000 körül vette kezdetét – *hanyatlásáról* ír, és úgy véli, hogy a 19. század elejétől Nyugaton már a civilizáció (a megmerevedett kultúra)<sup>159</sup> időszakában vagyunk. A spengleri teória alapján tekinthetjük a náci tevékenységét úgy, mint a Nyugat hanyatlási folyamatának egyik epizódját, illetve a nyugati kultúra morális értékeit sárba tipró holokauszt felfog-

58

154 KERTÉSZ, *Gályanapló*, 304–307, idézet: 305.

155 ELIAS, *I.m.*, 106–261. Kertész az alantas emberi gyilkolási ösztönök elszabadulását olykor kultúraellenesnek nevezi (a náci „a kultúra évezredei során visszaszorított ocsmány ösztönökre” alapoztak, KERTÉSZ, *Táborok maradandósága*, 53.), de talán pontosabb, ha civilizációellenességről beszélünk, hiszen Elias is utal arra, hogy csak az újkortól váltotta fel a középkorban mindennapos test-test elleni támadást, az állandó háborúskodást egy „viszonylagos önmérséklet”, a háborúk ezentúl csupán meghatározott tér-időbeli enklávékra korlátozódtak. Ez a II. világháború időszakában a legkevésbé sem így volt.

156 De ugyanígy civilizáció- és kultúraellenesek voltak a bolsevikok is.

157 KERTÉSZ, *Haza, otthon, ország*, 100. Az így értett kultúra az ember törekvése arra, hogy jobb és tökéletesebb ember legyen.

158 KERTÉSZ, *Valaki más*, 117.

159 „Mikor eléri célját, s az eszme, a benső lehetőségek teljes gazdagsága beteljesül, s megvalósul a külsőben, akkor a kultúra hirtelen *megmerevedik*, elsorvad, vére megalvad, erői megtörnek – *civilizáció* lesz belőle.” OSWALD SPENGLER, *A Nyugat alkonya*, ford. JUHÁSZ Anikó, CSEJTEI Dezső, Budapest: Noran Libro, 2011, I, 160.

ható, ha nem is civilizációs végpontnak, de olyan civilizációs eseménynek, amely nyilvánvalóvá tette a nyugati civilizáció haldoklását. Persze Spengler elméletét továbbgondolva mondhatjuk ezt, bár annak szellemétől talán nem áll távol egy ilyen értelmezés: *A Nyugat alkonyában* ugyan arról olvashatunk, hogy a nyugati kultúrára a tett úrmorálja, tragikus morálja volt jellemző (az emberiség jólétére való hivatkozás, a szocializmus etikája már átértelmezte ezt), de Spengler úgy véli, hogy ezt is áthatotta valamiféle „kemény” együttérzés, fennkölt caritas, sőt a kanti kategorikus imperatívuszt is a nyugati tettmórról megfogalmazásaként értelmezi.<sup>160</sup> Kertész ismerte *A Nyugat alkonyát*, több utalása egyértelművé teszi ezt, feltehetően sorsfelfogására is hatással volt az, amit Spengler a sorsról, a nyugati sorseszemlényről megfogalmazott.<sup>161</sup> Kertész a naplóiban sokszor fogalmaz meg olyan gondolatokat, amelyek magukon viselik Spengler hatását, pl. az értelem és az élet ellentétéről<sup>162</sup>, az erő szerepéről<sup>163</sup>, a nyugati kultúra hanyatlásáról<sup>164</sup>, és mindarról, ami ezzel együtt jár, így a személyiség, a tehetség és az (alkotó)erő kulturális jelentőségének csökkenéséről<sup>165</sup>, illetve a nagy művészet megszűnéséről, a művészet társadalmi szerepének csökkenéséről.<sup>166</sup>

Spengler szerint a kultúra időszakát követő civilizáció általános sajátossága a cezarizmus és a második vallásosság kialakulása (az amúgy vallástalan korszakban)<sup>167</sup>, ez ráillik a Führer vezette Harmadik Birodalomra és a náciizmusra mint politikai vallásra, azon túl, hogy a náci is továbbviszik, illetve átértelmezik (a civilizáció mindig átértelmez – állítja Spengler) a nyugati kultúrát létrehozó fausti lélek alapvető jellemzőit, így a határtalan tér meghódítására való törekvést, az erő, az akarat, a tett kultuszát, a nagy tevőleges emberek úrmorálját.<sup>168</sup>

160 Ez egyaránt idegen a kora kereszténység részvétmoráljától (illetve az oroszokra jellemző együttérzéstől) és az antik mértéktartástól. *I.m.*, 463.

161 SPENGLER, *I.m.*, I, 169–228. A sorsról KERTÉSZ, *Gályanapló*, 19, 101, 140.

162 KERTÉSZ, *Gályanapló*, 132.

163 *Uo.*, 169., Kertész, *A néző*, 96.

164 KERTÉSZ, *Gályanapló*, 335., KERTÉSZ, *Valaki más*, 117., KERTÉSZ, *A végső kocsmá*, 43–44, 225, 312.

165 PI. KERTÉSZ, *A végső kocsmá*, 95, 112, 124, 398., KERTÉSZ, *A néző*, 67.

166 PI. KERTÉSZ, *Gályanapló*, 237, 242, 317., KERTÉSZ, *Valaki más*, 107, 117., KERTÉSZ, *A néző*, 12–13., KERTÉSZ, *A végső kocsmá*, 63, 112, 128, 190, 294. Persze további bejegyzéseket is lehetne említeni, de a téma részletes kifejtésére ezen a helyen nincs mód. Kertész olykor közvetlenül hivatkozik Spenglerre, lásd: pl. KERTÉSZ, *A végső kocsmá*, 41. Kertész a *Gályanapló* egyik bejegyzésében (193.) bizonytalan abban, kinek a meglátása („talán Brandes?” – teszi fel a kérdést), hogy Tolsztoj Krisztust mond, de Marxra gondol. Ezt Spenglernél olvashatjuk. Vö. OSWALD SPENGLER: *A Nyugat alkonya*, ford. SIMON Ferenc, Budapest: Noran Libro, 2011, II, 232.

167 *Uo.*, 375.

168 A fausti kultúra összibóluma a határtalan tér. Lásd: SPENGLER, *I.m.*, I, 253, 421, 463. Spengler az I. kötethez fűzött III. táblázatban 2000-re teszi a cezarizmus kezdetét, de *A döntés éve*i című, 1933-ban megjelent könyvében arról ír, hogy korának diktatórikus tendenciáiban fokozatosan a jövő cezarizmusa épül ki. Vö. OSWALD SPENGLER, *A döntés éve*i = *Uő, Válságok árnyékában. Filozófiai írások*, ford. CSEJTEI Dezső és JUHÁSZ Anikó, Budapest: Noran Libro, 2013, 187–188. Csejtei Dezső és Juhász Anikó a kötethez fűzött tanulmányukban rámutatnak a

Spengler koncepciójában a kultúra elképzelhetetlen eszmények nélkül, viszont „a kései civilizációkban a legmeggyőzőbbnek tűnő eszme sem más valójában, mint a tisztán zoológiai hatalmi kérdések álcázására szolgáló maszk”.<sup>169</sup>

Érdekes még egyszer hangsúlyozni: nem elég, ha Hitler birodalmával kapcsolatban csak a kultúra-, illetve civilizációellenességet, vagy a civilizációs jellegzetességek „álca-jellegét” (megtévesztésként való felhasználását, a halálra szántak civilizációs minimumba vetett reményének manipulatív fenntartását) emeljük ki, hiszen az Auschwiztot létrehozó náci állam *kultúrája nem volt előzmény nélküli*, illetve *egy adott civilizációs keretben bontakozott ki*, és ez nem csak spengleri értelemben igaz. Ahogy szó volt róla, Kertész a regényeiben ezt a *folytonosságot egyértelművé* teszi: a náciak túlfokozott tekintélytisztelőt, a kapott parancs meg nem kérdőjelezését, a foglyok alkalmazkodását megalapozta a *tekintélyelvű apa-kultúra (Kaddis)*, a koncentrációs táborok rendje a civilizáció során kialakult *felügyeleti technikák* alkalmazására épült (*Sorstalanság, Kaddis*), és persze a hatékony megoldásokra törekvő *modern ipari technika* tette lehetővé a halálgyárak (a gázkamrával kombinált krematóriumok) létrehozását is. A kirekesztés, a diszkrimináció Nyugaton az emberi méltóság tiszteletére épülő civilizációs morál érvényessége mellett is jelen volt számos vonatkozásban a nyugati demokráciákban (nők, kisebbségek, fogyatékkal élők, homoszexuálisok stb.), a náciak tehát a *kirekesztés kultúrájára* is alapozhattak, „a diszkrimináció totalitárius formája pedig a tömeggyilkosság” – állapítja meg Kertész.<sup>170</sup>

Führer-elv és a cézár-elv különbségeire, és arra, hogy Spenglernek – Mussolinivel ellentétben – nem volt jó véleménye Hitlerről. Vö. *I.m.*, 353. Ez igaz, de ha Spengler elmélete alapján Mussolinit a cezarizmus előfutárának tekintjük (aki szintén sok szempontból nem felel meg a pártoktól és ideológiáktól független „cézár” típusának), akkor azt kell mondanunk, hogy Hitler Harmadik Birodalma is azon „diktatórikus tendenciák” részét képezi, amelyek a cezarizmus felé vezetnek (sőt, a birodalmi terjeszkedés is erre utalhat, ennek Spengler már nem lehetett tanúja, 1936-ban halt meg). Persze a fasiszta és a náci diktatúrák felemésződtek, illetve a 2000-re jószolt cezarizmusnak sincs nyoma egyelőre.

169 SPENGLER, *A Nyugat alkonya*, II, 62. Spengler gondolatait felhasználták saját céljaikra a náciak, ő azonban fenntartásokkal kezelte a nemzetiszocializmust. Lásd erről Györkös Ferencnek *A döntés éveiről* a harmincas években született írását: Györkös Ferenc, Oswald Spengler vagy az imperializmus filozófiája, *Korunk*, 1934, február. Online: <http://korunk.org/?q=node/9453>, továbbá Csejtei Dezső és Juhász Anikó említett tanulmányát: *I.m.*, 352–354. A tömegmozgalmi és pártállami jelleg kritikája a faszizmusra és a náciizmusra egyaránt vonatkozik, Spengler elutasította a náciak antiszemitizmusát is, mindezek a fenntartások azonban nem akadályozták meg abban, hogy a náciakra szavazzon. Vö. *I.m.*, 355. o. Magyarázható ez azzal többek között, hogy a náciak mégiscsak „nemzeti” alternatívát jelentettek a liberalizmussal és a kommunizmussal szemben, persze Spengler csalódott bennük, és megrettenve figyelte a kibontakozó náci államot. *A döntés éve*i faszizmussal és nemzetiszocializmussal kapcsolatos kritikái (érdemes megemlíteni, hogy a könyv a náci hatalomátvétel után jelent meg): a többi utópizmus mellett Harmadik Birodalomról szőtt „árja” ábrándkép elutasítása: *I.m.*, 163.; a faszizmus csak átmenet, a tömegpártok, az állampártok elutasítása, a szocialisztikus mozgalmak kisszerűsége (bár nyíltan nem mondja ki, de nyilvánvaló, hogy itt a náciakra is gondol): 292–295, 303–306, 325.; a biológiai alapú rasszelmélet és az antiszemitizmus kritikája: 317–318.

170 KERTÉSZ, *A Holocaust mint kultúra*, 83–84.

## 5. A holokauszt mint kultúra esélye

A modern nyugati történelemben több civilizációs kudarcot (a civilizációs fejlődés során általánosan elfogadottá vált morális értékeket romboló eseményt) találhatunk, de ezek közül a holokauszt tette leginkább egyértelművé azt, hogy a nyugati civilizációban olyan tendenciák is érvényesülnek, amelyek felerősödve megkérdőjelezhetik a legalapvetőbbnek tekintett együttélési normák érvényességét. Kertész szerint ahhoz, hogy Auschwitz ne ismétlődhessen meg, *a holokausztnak kultúrává kellene válnia*. A holokauszttal való megfelelő szembenézés elengedhetetlen ahhoz, hogy a traumából egy új kultúra jöjjön létre. A legtöbben azonban a holokausztra úgy tekintenek, mint a közvetlenül érintettek ügyére, amelyhez a most élőknek már nincs közük.<sup>171</sup> Kertész úgy véli, hogy Auschwitzot *erkölcsi-szellemi nullpontnak* kellene tekintenünk, és a holokauszt tapasztalatából tanulva (hiszen a felmérhetetlen szenvedés felmérhetetlen tudáshoz vezetett) *újrafogalmazni az alapvető értékeket*, együttélési normákat.<sup>172</sup> Több értelmező rámutatott arra, hogy Kertész ellentmondásosan fogalmaz: olykor arról ír, hogy a *nyugati civilizáció* (illetve nyugati kultúráját is említ) *túlélte a holokausztot*, és mivel Auschwitz e civilizációban jött létre, ezért elsősorban ennek keretein belül kell reagálni Auschwitzra, olykor pedig azt állítja: *Auschwitz elpusztította a nyugati kultúráját*, az európai értékeket, ezért azt egy új szellemi-erkölcsi időszámítás kezdetének kell tekintenünk. Bár Spengler úgy vélte, hogy a nyugati civilizáció hanyatlási folyamata még több száz évig eltarthat, vele vitatkozva akár tarthatjuk a holokausztot e civilizáció végpontjának is. Azonban nyilvánvaló, hogy Kertész is része annak a kultúrának, amit néhol folytathatatlannak vél, Auschwitz traumáját megragadni próbáló alkotásai sok tekintetben illeszkednek a nyugati kulturális hagyományba (Nietzsche, Thomas Mann, Kafka, Camus és még sok más európai alkotó hatása kimutatható a művein), ő maga is elismeri egyik beszédében, hogy a német kultúra meghatározó befolyással volt rá, és így „a borzalmat, amit Németország zúdított a világra, ötven évvel később némileg a német kultúra eszközeivel formáltam meg és adtam vissza művészetként a németeknek”.<sup>173</sup>

171 Ha Auschwitzról beszélnek, azt általában Auschwitz előtti nyelven teszik, továbbá a holokausztra olyan kivételes eseményként utalnak, amely lényegileg megmagyarázhatatlan, érthetetlen, és a nagybetűs Embert, a humánusot sértetlenül hagyta: mindebből adódóan kialakult a holokausztgiccs, létrejöttek a tömegfogyasztásra szánt holokauszt-termékek. KERTÉSZ, *A boldogtalan 20. század*, 14., KERTÉSZ Imre, *Kié Auschwitz?* = Uő, *A száműzött nyelv*, 243–247., KERTÉSZ, *A száműzött nyelv*, 282–283.

172 Vö. KERTÉSZ, *A Holocaust mint kultúra*, 88–91., KERTÉSZ Imre, *Haza, otthon, ország* = Uő, *A száműzött nyelv*, 109., KERTÉSZ, *A száműzött nyelv*, 288–289.

173 KERTÉSZ, *A száműzött nyelv*, 294. Kertész szellemi elődeiről lásd még: KERTÉSZ, *A néző*, 212. Kaposi Dávid összehasonlítja Viktor Frankl, Jean Améry és Kertész Auschwitz-felfogását, és arra a következtetésre jut, hogy Frankl és Améry alapvetően eltérő nézeteik ellenére (hiszen az előbbi szerint a kultúra nem válik érvénytelenné a koncentrációs táborban, sőt a túlélést segíti, az utóbbi viszont éppen ennek ellenkezőjét állítja) Auschwitz-értelmezésükben a kultúrára (Dosztojev-szkijre, Nietzsche-re stb.) támaszkodnak, ezzel a kultúrához asszimilálják Auschwitzot, ellenben Kertész – bár a 90-es években írt esszéiben még nem ezt állította, később radikalizálódott a véleménye – szerint Auschwitz felülírja a kultúr-

Kertész paradox kijelentései kapcsán mondhatjuk azt, hogy a helyzetünk valóban paradox: a nyugati civilizáción belül élünk, de már nem tudjuk már biztosan, hogy mit is jelent ez, hirdetjük az emberi élet és méltóság tiszteletét, a szabadság és a jogegyenlőség fontosságát, de az ezeket veszélyeztető, vagy akár bizonyos vonatkozásokban napjainkban is megkérdőjelező tényezőket nem vesszük eléggé komolyan, így az Auschwitzot követő civilizáció meghatározhatatlan, a tradicionális nyugati értékekre hivatkozó, de biztos szellemi-erkölcsi értékek nélküli civilizáció (ha nem csak a Nyugatot nézzük, akkor még inkább látszik, hogy a II. világháború után az alapvető emberi jogokat biztosító nemzetközi egyezmények, szervezetek ellenére sem beszélhetünk valódi morális megújulásról, a holokausztot „világélménynek”<sup>174</sup> tekinthetjük, de sajnos 1945 után is számos népirtás volt szerte a világban). Amennyiben igazat adunk Kertésznek, kiüresedett civilizációnk szellemi és erkölcsi újrafarmálásának feltételét az jelenti, ha felismerjük a holokauszttal való érdemi szembenézés fontosságát. Naivitás lenne ugyanakkor azt feltételezni, hogy egyszer csak bekövetkezik egy ilyen általános felismerés. Egy új civilizációs rend megalapozása helyett inkább csak arra van esély, hogy a civilizációnkon belül már létező, az újabb civilizációs kudarcok elkerülését céljuknak tartó kulturális törekvéseket kiterjesszük. E *civilizációs kudarcok ellen ható kultúra* képviselői (civil szervezetek aktivistái, politikusok, tudósok, művészek, újságírók stb.) feltárják a nyugati civilizációban (illetőleg globalizált világunkban) rejlő romboló tendenciákat, *az együttélés morális alapjait fenyegető veszélyeket*, és ezek *kiküszöböléséhez* nyújtanak segítséget. E kultúra legfontosabb részét alkothatja a legnagyobb (nyugati) civilizációs kudarcról való *tanúságtétel kultúrája*, *a holokauszt mint kultúra*, amely újabb és újabb generációkat emlékeztet Auschwitzra.<sup>175</sup> E kultúrának egyszerre kell *továbbvinnie* a nyugati erkölcsi-

---

át. KAPOSÍ Dávid, Kertész kontra Kertész. Auschwitz-interpretációk és a kultúra, *Thalassa*, 2003/1, 3–7. Ugyanakkor, ahogy láttuk, Kertész is olykor a nyugati kultúra folytatójaként hivatkozik magára, illetve az Auschwitz tapasztalatát közvetítő művein kimutathatók a kulturális hatások. Scheibner Tamás cáfolja Kaposit, és rámutat, hogy a későbbi esszéikben is előfordul, hogy Kertész a kultúra részeként utal Auschwitzra, illetve olykor egy szövegen belül is ellentmondásosan fogalmaz (lásd: KERTÉSZ, *A száműzött nyelv*, 289.). Scheibner szerint „nehéz megállapítani, hogy a korpusz és az egyes szövegek belső önellentmondásai mennyiben képezik egyfajta poétika részét, illetve mennyiben egy csapongó elme zavaros gondolatfolyamának eredményei, ahogyan Vári látja”, bár ő hajlik az előbbire. SCHEIBNER, *I.m.*, 557–558.

174 KERTÉSZ, *Hosszú, sötét árnyék*, 67, KERTÉSZ, *A száműzött nyelv*, 289.

175 Vári „megrója” az esszéirő Kertészt azért, mert a holokausztot elsősorban nem mérhetetlen szenvedésként, hanem botrányként, bűnként értelmezi (álláspontját egy, a *Gályanaplóból* vett idézettel támasztja alá). Vö. VÁRI, *I.m.*, 187. Találhatunk Kertésznél olyan idézetet is, amely éppen a szenvedést hangsúlyozza, pl. A *stockholmi beszédben* művét a sok millió halottnak ajánlotta és mindazoknak, akik e halottakra még emlékeznek. *I.m.*, 24. Továbbá, ha az egész életművet nézzük, akkor egyértelmű, hogy a holokausztot elsősorban szenvedésként ragadja meg Kertész. A *Sorstalanság* a brutális és iszonyatos jelenetekben tobzódó holokausztgiccsektől eltérő módon jeleníti meg egy koncentrációs táborban fogvatartott ember szenvedéseit. Kertész regényeiből a kommunista diktatúrában sínylődő emberek életéről (*A kudarc*), de a feldolgozhatatlan traumák utóhatásairól is

szellemi tradíció azon vívmányait, amelyek ellenében jött létre Auschwitz, illetve e traumából nyert tapasztalatok alapján *feltárnia* és *korrigálnia* azokat a civilizációs sajátosságokat, köztük a veszélyes új jelenségeket, amelyek akár elvezethetnek egy újabb Auschwitzhoz.<sup>176</sup>

Kertész néhol arról is ír, hogy Auschwitz a nyugati keresztény kultúrán belül jött létre, ezért lényegében a holokauszt mint kultúra is a keresztény kultúra részét képezi.<sup>177</sup> Erre azt mondhatjuk, hogy Auschwitz valóban nyilvánvalóvá tette a nyugati kereszténység (Spenglerrel szólva: a fausti lélek által átalakított kereszténység) válságát, kiüresedését, de az újkori folyamatok, főként a felvilágosodás nyomán kialakult világi morál érvényesülésének problémáit is (szó volt róla, hogy Kertész a náci szerződészegését ennek elvetéseként is érti). A legalapvetőbb civilizációs, a vallási meggyőződésektől függetlenül elfogadható morális normák megerősítését kell szolgálnia a holokauszt tapasztalatát közvetítő, értelmező kultúrának, így ez nem feltétlenül keresztény, de mindenképpen olyan kultúra, amelyben egy Auschwitz utáni keresztény szemléletnek is megvan a helye. Kertész mondatát (miszerint a holokauszt az európai ember legnagyobb traumája a kereszt óta)<sup>178</sup> némileg átfogalmazva: akiknek a kereszt trauma és egyúttal remény, azoknak Auschwitzot is traumaként és reményként kell felfogniuk. A kereszténység értékeit, a jézusi szeretet-parancsot a lehető legdurvább módon megcsúfoló esemény egyúttal a kereszténység megújulásának a reményét is jelentheti.<sup>179</sup>

---

(*Kaddis, Felszámolás*) sok mindent megtudhatunk. Az igaz, hogy Kertészt foglalkoztatja a bűn is, hogy miért történhetett meg, ami megtörtént; ahogy láttuk, ezekre a kérdésekre nemcsak az esszéiben és a naplóiban, de a regényeiben is kitér (apakultúra, elnyomó mechanizmusok, a gonosz banalitásának problémái stb.). A holokausztnak mint kultúrának egyaránt része kell hogy legyen a holokauszthoz vezető tényezőknek és a „felfoghatatlan” kegyetlenséget megvalósító rend működés módjának vizsgálata (ami persze teljes megértéshez nem vezethet el), illetve a koncentrációs táborba kerültek által átélt szenvedés bemutatása, de nyilvánvaló, hogy ez még a legjelentősebb műalkotásoknak sem sikerülhet. Ahogy Kisantal Tamás fogalmaz a traumatikus történelmi eseményekkel foglalkozó művekkel kapcsolatban: „amíg az ábrázolás újra és újra kudarcba fullad (pontosabban saját határaihoz érve ábrázolja önmaga kudarcát), addig is rámutat arra, hogy *valamit* megjelenít, a dolgok valamikor megtörténtek, s morális kötelességünk ezeket ábrázolni”. KISANTAL, *I.m.*, 331.

176 Kertész *A néző* egyik feljegyzésében így fogalmaz: „az egész európai műveltséganyag, Szókratésztől Kafkáiig és Aquinói Tamástól Heideggerig mit sem ér a Holocaust füstárnyéka nélkül, mert *ma* ez tartja életben a, mit is?, mondjuk, röviden, a Törvényt.” KERTÉSZ, *A néző*, 55. A fenti szemlélet alapján azonban nem kell minden nyugati kulturális jelenséget átértelmezni Auschwitz tapasztalata alapján.

177 KERTÉSZ, *A néző*, 210–211, 226–228.

178 KERTÉSZ, *Gályanapló*, 36.

179 II. János Pál pápa a Soát kereszténységen kívül történt eseménynek minősítő megnyilatkozása kapcsán Kertész azt mondja, hogy a katolikusok „idegennek nyilvánították a vezeklést Auschwitzért; s ezzel megfosztották magukat a megújulás lehetőségének legelevenebb forrásától.” *I.m.*, 223–224. Kertész Pilinszkyt kivételként említi, illetve *A stockholmi beszédben* is hivatkozik rá: *I.m.*, 19.



Nem teremtünk kultúrát, ha a történeteket, azok irracionalitására hivatkozva eltávolítjuk magunktól<sup>180</sup> (ahogy a túlegyszerűsített magyarázatokkal sem), a holokauszt csak akkor válhat kultúrává, ha az ábrázolás és a megértés munkájának újra és újra nekiveselkedünk, még annak tudatában is, hogy végül feltehetően kudarcot vallunk. Ez a kudarc mégsem lesz teljes, hiszen beszéltünk Auschwitzról, valamilyen vonatkozását megkíséreltük tisztábban látni, és ezek a hiányosságok újabb és újabb, hitelesebb ábrázolásokra és pontosabb magyarázatokra készíthetnek. Kertész nyilvánvalóan a *Sorstalanság* alkotói folyamatára utalva mondja, hogy bár megpróbált azonosulni egykori önmagával, végül a történetével való egzisztenciális találkozás kudarcot vallott, azonban ez mégsem teljes kudarc, hiszen az erőfeszítései kellettek ahhoz, hogy történetének érthetlenségét megértse.<sup>181</sup> Kertész kitart amellett, hogy hitelesen csak a művészet közvetítheti Auschwitz tapasztalatát.<sup>182</sup> Mint az közismert, Adorno mondását Kertész akképpen is módosítja, hogy „Auschwitz után már csak Auschwitzról lehet verset írni”.<sup>183</sup> Arról persze vita van, hogy miként lehet beszélni a holokausztról; Kertész az egyik végletes álláspontot fogalmazza meg, de vannak gondolkodók, akik éppen Auschwitz művészi megjelenítésének kísérleteit tartják elfogadhatatlannak és csak a szemtanúk beszámolóját, vagy a történelmi munkák létjogosultságát ismerik el (pl. Elie Wiesel vagy Berel Lang).<sup>184</sup> Ahogy ez utóbbi felfogás kritizálható (pl. hivatkozhatunk arra, hogy a visszaemlékezések és a történelmi művek sem pusztán leutánozzák a valóságot, hanem konstruálnak, megteremtik a valóság egy változatát)<sup>185</sup>, úgy hiba lenne figyel-

180 Igazat adhatunk Kisantal Tamásnak, aki szerint ha a holokauszt történelmen kívüliségét, megérthetlenségét hangsúlyozzuk, ezzel metafizikai eseménnyé tesszük, amely veszélyes következményekkel járhat: „A holokausztot metafizikai eseménynek tekinteni nem csupán az áldozatok felmagasztalása, hanem egyben az elkövetők démonizálása is: így nemcsak a holokauszt és áldozatai válnak történelem felettivé, hanem a gyilkosok is.” KISANTAL, *I.m.*, 46.

181 KERTÉSZ, *A boldogtalan 20. század*, 15. Kertész itt is Bernhard *Igen* című elbeszélésének tudására hivatkozik, mint a *Kaddis*ban.

182 Kertész szerint „a Holocaustról, erről a felfoghatatlan és áttekinthetetlen valóságról egyedül az esztétikai képzelet segítségével alkothatunk valóságos elképzelést”. KERTÉSZ, *Hosszú, sötét árnyék*, 61–62.

183 KERTÉSZ, *I.m.*, 61. Ezt persze nem kell szó szerint értenünk, mindenestre a holokauszt kultúrává válásához elengedhetetlenek azok az Auschwitz tapasztalatát közvetítő műalkotások, amelyek elkerülik a holokausztgiccek ábrázolási fogásait. Kertész megnevez néhány alkotót, akik holokauszt utáni nyelven beszélve Auschwitz valódi tapasztalatát hagyták az utókorra: Jean Améry, Tadeusz Borowski, Paul Celan, Primo Levi, a filmrendezők közül a már Auschwitz után született generáció képviselőjeként Roberto Benigni *Az élet szép* című, a mese erejével ható filmjét említi pozitív példaként. KERTÉSZ, *A száműzött nyelv*, 284–285., KERTÉSZ, *Kié Auschwitz?*, 247–251. A sor folytatható, Nemes-Jeles László *Saul fia* című filmje is az Auschwitz tapasztalatát hitelesen közvetítő művek közé tartozik, de a holokauszt kultúrává válását segíthetik az olyan provokatív, vitákat kiváltó alkotások is, mint Zbigniew Libera képzőművész *Lego koncentrációs tábor készlet* című műve, vagy Art Spiegelman holokauszt-képregénye (*Maus. Egy túlélő története*). Az utóbbi részletes elemzését lásd: KISANTAL, *I.m.*, 167–211.

184 *Uo.*, 47–54.

185 *Vö. Uo.*, 51.

men kívül hagyni a holokauszt megértésére törekvés során a történész, az esszéista, a filozófus szempontjait. Kertész sem teljesen konzekvensen képviseli álláspontját, hiszen Auschwitzhoz megfelelő módon közelítő szerzőként említi a visszaemlékezéseket is író Levit, az esszéista Améryt, és kiemeli Claude Lanzmann dokumentumfilm-rendező munkásságának jelentőségét. Minden olyan megközelítést megfelelőnek fogadhatunk el, amely Auschwitzra nem lezárható és túlhaladható múltbéli eseményként, hanem az emberi világ, a „mi” világunk részeként tekint, továbbá nyilvánvalóvá teszi a tanúsítás nehézségeit, és elkerüli a leegyszerűsítő magyarázatokat, ábrázolásmódokat.

A holokauszt mint kultúra azonban nem csak az Auschwitz tapasztalatát hitelesen közvetítő műveket foglalja magában. Bár arról Kertész keveset beszél, hogy mi tartozik még ide: az értékeink világos kimondását említi, illetve az életet a hatalomtól függetlenül is megszervező, „a magánéletünk gyökereig hatoló szolidaritás” fontosságát emeli ki.<sup>186</sup> Ezek általában a *civilizációs kudarcok ellen ható kultúra* (amely nem csak egy új Auschwitz, hanem másféle civilizációs kudarcok megelőzését is elősegíti) részét képezhetik. Elengedhetetlen továbbá a *civilizált rend hétköznapi kegyetlenségeinek felismerése és visszaszorítása* is. A civilizációs hétköznapi kegyetlenségek olyan általánosan elfogadhatatlannak tartott, de mégis eltűrt, vagy kevésbé problematizált, de káros magatartás- és működésmódokat jelentenek (a negatív diszkriminációtól, az emberek manipulációján és dolog-létre való kárhoztatásán át a hétköznapi szadizmusig sok minden ide tartozhat), amelyek *rombolják az egyén öntiszteletét, önmegbecsülését, önmagába és a világba vetett bizalmát*. Az ilyen, kevésbé jelentősnek tűnő kegyetlenségek kivételes helyzetekben (pl. a társadalmi válságok időszakában, amelyek kialakulásához szintén hozzájárulnak) felerősödhetnek a legdurvább kegyetlenségeket eredményezve, vagy éppen az adott rend eltűrt kegyetlenségeinek áldozatai válnak brutális tettek elkövetőivé (ehhez persze különleges helyzetek sem kellenek, lásd az iskolai lövöldözéseket, vagy a terrorista cselekedetek egy részét). Olyan társadalmat kell formálni, ahol a szolidaritás nem csak szubkultúráként van jelen, amelyben az egyéni önkiteljesítés hátráltató tényezőit minimalizálni próbálják, amellet, hogy az elfogadott morális normák valóban érvényesülnek, illetve e normák tisztázását, az alapvető viselkedési határok mibenlétének vizsgálatát elvégző morális diskurzusok újra és újra lefolytathatók (de a jó élet kérdéseit tárgyaló etikai diskurzusok is folyamatosak).

## V. Befejezésként

Kertész Imre élete és életműve a példa arra, hogy a legnagyobb civilizációs kudarc által létrejövő szükségszerűség megtapasztalása miként képezheti egy egzisztenciális siker alapját, hiszen Kertész mindvégig kitarzott amellett – az évtizedekig elmaradó társadalmi-szakmai elismerés, majd a „felfedezésével” együtt járó nehézségek ellenére is –, hogy közvetítse igazságát, és tanúságtevő életet éljen. Kertész egzisztenciális feladatteljesítése morális tettként is felfogható, mivel a civilizációs kudarc krónikásaként műveiben egyértelművé tette a civilizációs normák törékenységét, azt, hogy a hétköznapi kegyet-

186 KERTÉSZ, *A boldogtalan 20. század*, 42., KERTÉSZ, *Haza, otthon, ország*, 109.

lensége és a felfoghatatlan kegyetlenség között nincs egyértelmű határ, az egyikből a másikba való átmenet szinte észrevétlenül is megtörténhet, és létrejöhet egy olyan helyzet, amelyben a civilizáció már csak hazugság. Mindennek a feltárása azért morális tett, mert az így nyert tudás hozzásegíthet bennünket ahhoz, hogy elkerüljünk egy újabb Auschwitzot.

## Irodalom

- ARENDR, Hannah, *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról*, ford. MESÉS Péter, Budapest: Osiris, 2000.
- BÁN Zoltán András, Önmaga csödtömeggondnoka – kritika Kertész Imre új kötetéről, *Magyar Narancs*, 2014/36.
- BARAN Brigitta – GAZDAG Gábor, A szkizofrénia és a bűnelkövetés kapcsolata, *Neuropsychopharmacologia Hungarica*, 2011/4., 257–261.
- BARCSI Tamás, Változatok a kegyetlenségre. Filozófiai vázlat a civilizáció és az ember telenség néhány összefüggéséről I–II., *Nagyerdei Almanach*, 2017/1–2. 1–40., *Nagyerdei Almanach*, 2017/2, 1–45.
- BERNHARD, Thomas, *Beton*, ford. HAJÓS Gabriella, Budapest: Ferenczy Könyvkiadó, 1995.
- BERNHARD, Thomas, *Igen*, ford. HALASI Zoltán = Uő, *Az erdőhatáron. Elbeszélések*, Budapest: Európa, 1987.
- BOMBITZ Attila, Az idézőjelbe tett élet, *Forrás*, 2004/5., 104–108
- CAMUS, Albert, *A lázadó ember*, ford. FÁZSY Anikó, Budapest: Bethlen Gábor Könyvkiadó, 1993.
- 66 CAMUS, Albert, *Sziszüphosz mítosza*, ford. VARGYAS Zoltán = Uő, *A pestis – Sziszüphosz mítosza*, Budapest: Európa, 1991.
- ELIAS, Norbert, *A civilizáció folyamata*, ford. BERÉNYI Gábor, Budapest: Gondolat, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Felügyelet és büntetés*, ford. FÁZSY Anikó és CSÜRÖS Klára, Budapest: Gondolat, 1990.
- FÖLDÉNYI F. László, „Az irodalom gyanúba keveredett”. *Kertész Imre szótár*, Budapest: Magvető, 2007.
- GYÖRKÖS Ferenc, Oswald Spengler vagy az imperializmus filozófiája, *Korunk*, 1934, február.
- HADOT, Pierre, *A lélek iskolája. Lelkigyakorlatok és ókori filozófia*, ford. CSEKE Ákos, Budapest: Kairosz Kiadó, 2010.
- HABERMAS, Jürgen, *Feljegyzések a diszkurzusetika megalapozásának programjához*, ford. FELKAI Gábor = Uő, *A kommunikatív etika*, Budapest: Új Mandátum, 2001.
- HONNETH, Axel, *Harc az elismerésért*, ford. WEISS János, Budapest: L'Harmattan, 2013.
- KANT, Immanuel, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése – A gyakorlati ész kritikája – Az erkölcsök metafizikája*, ford. BERÉNYI Gábor, Budapest: Gondolat, 1991.
- KAPOSI Dávid, Kertész kontra Kertész. Auschwitz-interpretációk és a kultúra, *Thalassa*, 2003/1.
- KELEMEN Pál, Varázshely és rendkívüli állapot, *Partitúra*, 2008/2., 105–148
- KERTÉSZ Imre, *A kudarc*, Budapest: Századvég, 1994.
- KERTÉSZ Imre, *A néző. Feljegyzések 1991–2001*, Budapest: Magvető, 2016.
- KERTÉSZ Imre, *A nyomkereső = Uő, Az angol lobogó. Elbeszélések*, Budapest: Magvető, 2001.
- KERTÉSZ Imre, *A stockholmi beszéd*, Budapest: Magvető, 2002.
- KERTÉSZ Imre, *A száműzött nyelv*, Budapest: Magvető, 2001.
- KERTÉSZ Imre, *A végső kocsmá*, Budapest: Magvető, 2017.

- KERTÉSZ Imre, *Az angol lobogó* = Uő, *Az angol lobogó. Elbeszélések*, Budapest: Magvető, 2001.
- KERTÉSZ Imre, *Detektívtörténet* = Uő, *Az angol lobogó. Elbeszélések*, Budapest: Magvető, 2001.
- KERTÉSZ Imre, *Felszámolás*, Budapest: Magvető, 2003.
- KERTÉSZ Imre, *Gályanapló*, Budapest: Magvető, 2001.
- KERTÉSZ Imre, *Haldimann-levelek*, Budapest: Magvető, 2010.
- KERTÉSZ Imre, *Jegyzőkönyv* = Uő, *Az angol lobogó. Elbeszélések*, Budapest: Magvető, 2001.
- KERTÉSZ Imre, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Budapest: Magvető, 2002.
- KERTÉSZ Imre, *K. dosszié*, Budapest: Magvető, 2006.
- KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság*, nyolcadik kiadás, Budapest: Magvető, é.n.
- KISANTAL Tamás, *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*, Budapest: Kijárat, 2009.
- MELOY, J. Reid, The Seven Myths of Mass Murder, *Violence and Gender*, 2014/2., 102–104.
- MOGYORÓDI Emese, *Utószó a Szókratész védőbeszédéhez és az Euthüphrónhoz* = PLATÓN, *Euthüphrón – Szókratész védőbeszéde – Kritón*, Budapest: Atlantisz, 2005.
- MOLNÁR Sára, *Ugyanegy téma variációi. Irónia és megszólítás Kertész Imre prózájában*, Kolozsvár: Koinónia, 2005.
- NÁDAS Péter, *Emlékiratok könyve*, Pécs: Jelenkor, 2003.
- PLATÓN, *Szókratész védőbeszéde*, ford. MOGYORÓDI Emese = PLATÓN, *Euthüphrón – Szókratész védőbeszéde – Kritón*, Budapest: Atlantisz, 2005.
- SCHEIBNER Tamás, Mítosz és ideológia. Paradoxitás Kertész Imre esszéiben, *Jelenkor*, 2004/5., 555-562.1
- SEMPRUN, Jorge, *A nagy utazás*, ford. RÉZ Pál, Budapest: Európa, 1993.
- SHAKESPEARE, William, *III. Richárd*, ford. VAS István = *William Shakespeare összes művei*, Budapest: Helikon, 1994.
- SPENGLER, Oswald, *A Nyugat alkonya*, I. kötet, ford. JUHÁSZ Anikó, CSEJTEI Dezső, Budapest: Noran Libro, 2011.
- SPENGLER, Oswald, *A Nyugat alkonya*, II. kötet, ford. SIMON Ferenc, Budapest: Noran Libro, 2011.
- SPENGLER, Oswald, *A döntés éve* = Uő, *Válságok árnyékában. Filozófiai írások*, ford. CSEJTEI Dezső és JUHÁSZ Anikó, Budapest: Noran Libro, 2013, 187–188.
- SZIRÁK Péter, *Kertész Imre*, Pozsony: Kalligram, 2003.
- VALASTYÁN Tamás, *Az ötödik lehetetlen. A performativitás mint a tanúsítás egyik lehetséges formája Kertész Imre Sorstalanság című regényében* = *Az áldozat reprezentációi*, szerk. BALOGH László Levente – VALASTYÁN Tamás, Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2016., 137–158.
- VÁRI György, *Kertész Imre. Buchenwald felett az ég*, Budapest: Kijárat Kiadó, 2003.

**The possibility of failure. On the works of Imre Kertész from a moral philosophical point of view**

**Abstract.** In my paper I examine failure and success related problems through the works of Imre Kertész. First, I discuss the arising questions regarding a good life, thus, I analyse the various aspects of existential failure and success. Then I write about moral philosophical dilemmas, and the relation between existential and moral failure and existential and moral success in the works of Kertész. Finally, I try to grasp how Kertész perceives civilizational failure and answer the question to what extent can “the holocaust as culture” provide a basis for the revival of civilization and moral, or whether there’s a possibility for civilization’s revival at all.

*Keywords:* Imre Kertész, failure, success, ethics, moral philosophy, civilization, culture

Barcsi Tamás  
Pécsi Tudományegyetem  
Egészségtudományi Kar  
Pécs, 7621, Mária utca 5–7.  
barcsitamaspte@gmail.com

## A ló meghal, a médium él

### Médiungenealógiák az antropológiai differenciához mint kultúrtechnikához<sup>1</sup>

**Absztrakt.** Tanulmányomban amellet érvelek, hogy az antropológiai differenciát ontológiai megalapozottnak tekinteni már eleve olyan technikák implementálását teszi szükségessé, amelyek bináris oppozíciók egész sorát állítják fel ember és állat között. Ezért először azt problematizálom, hogy a kultúrtechnika-kutatók jelentékeny hányada az intézményesített gyakorlatokat kizárólag antropotechnikaként érti, ezzel párhuzamosan kizárva az állati technikáknak egyáltalán a lehetőségét is. Másodsor, cáfolva az antropotechnikák exkluzivitását, arra mutatok rá, hogy éppenséggel az állatok mozgása szolgált az optikai médiumok vizuális hatásainak forrásaként. Harmadsor, erre építve, a filmnek mint mozgóképnek két eltérő médiagenealógiáját ütköztetem: egyrészt a tankönyvi előtörténetet Muybridge és Marey galoppozó lovaival, másrészt egy rizomatikus és technológiai genealógiát a parciális differenciális egyenletekkel, amelyek az emberi test mozgásának lejegyzőrendszeréhez tartoznak. Negyedsor és végül arra jutok, hogy e két versengő médiumtörténeti vonal a médiumnak eltérő konceptualizálhatóságát eredményezi, vagyis míg előbbi a filmet optikai médiumként pozicionálja, utóbbi azt a komputáció műveleteként demonstrálja inkább; konklúzióm szerint mindez annak függvénye, hogy az antropológiai differencia állati vagy emberi oldalát prioritáljuk-e.

A leginkább Sybille Krämer és Bernhard Siegert neveivel fémjelzett kultúrtechnika-kutatás előszeretettel diszlokál ontológiai megalapozott(nak vélt) differenciákat, és teszi azokat mindössze gyakorlatok függvényévé, technikai előállítottságukra rámutatva. A kultúratudományokban az egyik ilyen eminens megkülönböztetés a történeti és nyelvi egzisztenciálék hangsúlyaival ember és állat között áll fenn, és leginkább Johann Gottfried Herder<sup>2</sup>, Friedrich Nietzsche<sup>3</sup>, Martin Heidegger és Jacques Derrida<sup>4</sup> elgondolásai mentén szer-

---

1 A tanulmány a Fialat Írók Szövetsége és az Eszterházy Károly Egyetem *Állat az irodalomban* konferenciáján elhangzott előadás revideált, írásos változata. Nagyon hálás vagyok a szekció vitájában és a kávészünetben elhangzott valamennyi kritikai észrevételért, tanácsért és kérdésért, amelyeket igyekeztem beépíteni a szövegembe.

2 A Friedrich Kittler által is legendásan megolvasott rész nyelv és állat összefüggéseiben (Friedrich KITTLER, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford (CA): Stanford UP, 1990, 38–43.): Johann Gottfried HERDER, *Értekezés a nyelv eredetéről* = Uő, *Értekezések, levelek*, Európa: Budapest, 1983, 209 skk.

3 Az egyik legismertebb, aforizmává módosult megállapítása mellett, hogy az ember „még meg nem határozott állat” (Friedrich NIETZSCHE, *Jón és gonoszon túl*, Gödöllő: Attraktor, 2010, 52.), az életműben számos ambiguus álláspont is található. Az egyik ilyen a teljesen történetietlen vagy éppen túl történeti állatot érinti: „Tekintsd a nyáját, amely melletted legelész tova: nem tudja, mi a tegnap, mi a ma, szerteszőkdécsel, faldos, lenyugszik, emészt, felszökken újra [...] a pillanat cövekéhez kötvé, s ezért sem búskomor, életunt” (Friedrich NIETZSCHE, *A történelem*

veződik. Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy e megkülönböztetést ténylegesen kultúrtechnikailag szituáljam, még hozzá egymással konkuráló, az embert és az állatot kiemelt mediális pozícióba helyező médiumgenealógiák felhasználásával. Az antropológiai differencia ilyesfajta elmozdításához iránymutatásként az említett Siegertől, illetve Lőrincz Csongortól használok egy-egy kijelentést, ami négy alapvető kérdést eredményezett számomra.

Előbbi szerint a karám és a karámajtó (das Gatter) feltalálása és használata alapvető szinten konstruálta meg a különbséget, és tette lehetővé az ember/állat különbségtételt azon egyszerű alapon, hogy ki kerített körül kit.<sup>5</sup> E differenciálás azonban nem statikus, hanem öngerjesztő, így a körülkerítónél folytatódik: a vadászok és az állattenyésztők ekképpen különültek el egymástól. A Siegert által tételezett dinamika megegyezik azzal, ahogyan egy abszolút külsőlegességből származó differenciával – amely létrehoz két elemet<sup>6</sup> – szükségszerűen együtt jár egy újabb megkülönböztetés is, ez pedig már a megképződött bináris oppozíció egyik tagját veszi alapul: jelen esetben a térbeli elkülönítést alapozza meg a kint és a bent között, ahol a kint már egy belső külsőlegesség lesz; ki van a karámon kívül és ki belül, illetve – és itt tér vissza a nietzschei ambiguitás (lásd 3. lábjegyzet) – nem a karámon belüli-e a kívülséggé adódó számunkra (1)? Ehhez kapcsolnám Lőrincznek a W. G. Sebald *Luftkrieg und Literatur* című esszéjére irányuló értelmezését, amelyben a következő kijelentést teszi, mintegy részkonklúzióként: a technológia szembesíti az embert animális másikjával.<sup>7</sup> Az erre vonatkozó kérdésem, hogy

*hasznáról és káráról* = Uő, *Korszerűtlen elmélekdedések*, Budapest: Atlantisz, 2004, 97.), majd néhány oldallal később jön az ellentételezés, „[a]ki minden porcikájában csak történetien érzékelt [..] hasonlítana egy olyan állathoz, melynek csak kérdőzéből, mindig csak kérdőzéből kell élnie” Uo., 99.

- 4 *A metafizika alapfogalmaiban* megtett felosztását, illetve a világszegény állatnak a világ nélküli kő és a világmérvő ember közé pozicionálását Derrida revidálta az *A szellemről* című értekezésében. Amellett, hogy ő inkább hiányos világbírásának olvassa az állatot Heideggernél, felfigyel arra is, hogy a német mester Parmenidész-szemináriumában előforduló *pragma, praxis, pragmata* fogalmak „az állat és a technika közötti összefüggéseket érinti[k]. [...] [E]z diktálja a megfogás és az ész, a beszéd és a kéz közötti kapcsolatokat, az írás lényegének kézírásként történő megfogalmazását, túl minden gépi-technikai megoldáson, túl minden írógépén.” Jacques DERRIDA, *A szellemről. Heidegger és a kérdés*, Budapest: Osiris, 1995, 21.
- 5 Bernhard SIEGERT, Ajtók. A Szimbolikus materialitásáról, *Tiszatáj online*, <http://tiszatajonline.hu/?p=102554>, n. p. (Letöltés: 2017.09.13.)
- 6 Ez tulajdonképpen a Michel Serres-féle parazitalogika Siegert általi újraértelmezése: a parazita ebben az esetben nem a meglévő struktúrára telepszik rá, hanem a kimaradó, de konstitutív harmadikként aktivizálódik. Vö. Bernhard SIEGERT, *Cacography or Communication? Cultural Techniques of Sign-Signal Distinction* = Uő, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, New York (NY): Fordham UP, 2015, 23.
- 7 LŐRINCZ Csongor, *A természettörténet látenciája. Nyelv és tanúságtétel W. G. Sebald Luftkrieg und Literatur című szövegében* = Uő, *Az irodalom tanúságtételei*, Budapest: Ráció, 2015, 319. Ugyanakkor Sebald szövegének első változatával, a *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte* című esszéjével szoros kapcsolatot fenntartó, Kafkának a *Jelentés az Akadémiának* című novelláját tárgyaló *Tiere, Menschen, Maschinen: Zu Kafkas Evolutionsgeschichten* írása ember, állat és

ez a másik kicsi vagy nagy, azazhogy már egy, a diszkurzusrendszerben megképzett külsőlegesség (másik), vagy éppen a diszkurzív megképezhetőség diskurzuson kívüli, ámde esszenciális eleme (Másik) (2). És ha az utóbbi, tehát a technológia valóban képes minket az ember/állat különbségtétel alapjához vezetni, akkor ezt miként teszi (3), ehhez kapcsolódva pedig az antropológiai differenciának kultúrtechnikaiként történő felfogása milyen módokon képes rálátást biztosítani az ontológiai rögzülés folyamatára (4)?

E kérdések megválaszolása érdekében először koncentráltan felvázolnám az értelmezési keretemet, tehát a megkülönböztetések kultúrtechnikai szintjét, majd, másodsor, az állatot mint *preview mirror*t szituálnám antropológiai horizontban<sup>8</sup>, harmadszor pedig a film médiumának két technológiatörténetét ütköztetem. A konklúzióban arra világítok rá, hogy a filmnek nevezett mediális technikák asszamlázása másképpen jelenik meg annak függvényében, hogy azt az állat vagy az ember mozgása felől közelítjük meg médiatörténetileg. Az általam alkalmazott kérdésszerűen természetesen azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy nem követem Thomas Machónak a Siegertével rivalizáló koncepcióját, mely szerint a kultúrtechnikák mint másodrendű technikák<sup>9</sup> kizárólag szimbolikusak lehetnek.

technológia viszonyát jóval pesszimistábban és sematizáltabban közelíti meg. A gépek tökéletesedésével párhuzamosan nemcsak az instrumentális ész hatóterülete növekszik, de megtörténik ember és állat elnyomása is (Winfried Georg SEBALD, *Tiere, Menschen, Maschinen: Zu Kafkas Evolutionsgeschichte*, *Literatur und Kritik*, 21/205–206, 197.). Ebben a poszt-naturális állapotban a technológia olyan létfeledtségi állapothoz vezet az ember számára (pontosabban, megfeledekezünk eddigi életünkről [vie antérieure]), amilyent Kafka novellájának nyelvel bíró főemlőse tapasztal meg saját animális előtörténetével; az autonóm ember titokzatosságát a gépek transzparenciája váltja fel (Uo., 201.). Éppen azért, mert Sebald mindkét esszéje nem kis tétet mozgat a jelen tanulmányt is foglalkoztató viszonyokban, illetve Lőrincz markáns olvasata Sebald diszpozícióját annyiban dekonstruálja, hogy a természettörténetnél eredendőbbnek hozza ki belőle a történelem dinamikáját a nyelv felől, fokozottan kell törekednem annak bemutatására, hogy a technológia – megelőzve a történelmet az ember/állat dichotómia kialakíthatóságában – eleve csupán lehetséges figurációként teszi előállíthatóvá akár az evolúciót, akár a történelmi narratívát. Vagyis amellett fogok érvelni, hogy az antropológiai differencia paradigmatis esetenél a gép nem egy folyamat következő lépcsőfoka lehet, így az animális másikkal való találkozás neki köszönhetően nem a létfeledtség karkai modelljét eredményezi, hanem egyáltalában az ember és állat közti viszonyrendszerek mediális modulációját hozza felszínre.

- 8 A 'preview mirror' kifejezéssel egy hallgatói félreolvasásnak köszönhetően találkoztam: McLuhan rear-view mirror koncepciója helyett került a papírra ez a lelemény. Amennyiben az eredeti teorema annak deklarálására szolgálna, hogy a kurrens technológiákkal nem vagyunk képesek szembesülni, így mindig csak visszamenőlegesen közelítjük meg őket – ami egyben azt eredményezi, hogy az újjal hajlamosak vagyunk a régi munkáját elvégeztetni –, akkor a torzító neologizmus sugallhatja jelen esetben azt, hogy az állat a technológiai prognosztizáció és anticipáció alakzataként szolgál.
- 9 Macho a másodrendű technikák kifejezésnél annak első tagját kibernetikai másodrendűségként érti, tehát önreflexivitásként; szerinte a kultúrtechnikák nem a Szimbolikus jelrendszerén kívülre mutatnak, hanem önmagukra kapcsolnak vissza, ekképpen öntematizáló. Vö. Thomas MACHO, *Second-Order Animals: Cultural Techniques of Identity and Identification*, *Theory, Culture & Society*, 2013/6, 31.



Ezzel szemben a kultúrtechnikákat úgy közelítem meg, mint amelyek eredendően a jelrendszerek külsőlegessége felől mediáló gyakorlatok és praxisok, és csupán intézményesülésük révén szilárdulnak szimbolikus rutinokká – előtte legfeljebb feljegyezhetőek a szimbolikus interakciókkal, de nem integrálhatók a kulturalitás hozzáférhető institucionális közegébe. Ennek következtében pedig ember, állat és technológia kapcsolatát nem úgy érvényesítem, hogy az ember technológizált, szimbolikus állatként nyeri el önidentitását.

## 1.

Egy Cornelia Vismanntól vett idézettel jelezném azt, hogy az antropológiai differenciának kultúrtechnikaiként tételezése a siegerti egyszerű és elegáns történeti módon (lásd a karám fentebb hivatkozott példája) a legkevésbe sem problémamentes:

A kultúrtechnikák fogalom azt sugallja, hogy léteznek másfajta technikák is. Lehetséges azonban bármit a kultúrán kívül létrehozni? A technikák elvégre mindig elragadnak valamit a természettől, legyen szó területelkerítésről, házépítésről vagy öntözőrendszerek kiépítéséről. A kultúrtechnikák ellentétét nem a kultúra nélküli technikákban találjuk. Barbár technikák nem léteznek. A kultúra mindig benne foglaltatik a tekhnében, a Colere pedig az öntözés, természet és háziassítás ősi technikáira utal, amelyek a természetet kultúrává változtatják.<sup>10</sup>

72 Első olvasásra valamennyi kultúratudós bizonyosan ellenjegyezné ezt a nemcsak logikus, de vitathatatlanul hangzatos megállapítást, Vismann gondolatmenete ugyanakkor rámutat arra a vakfoltra is, amely benne foglaltatik a Giambattista Vico-tól származó tétel megisméltésében, vagyis hogy a technikák „a természetet kultúrává változtatják”. Friedrich Kittler a kultúratudomány kultúrtörténetéről szóló előadásorozatát ugyanis nem véletlenül kezdte azzal a Vicoval, aki – állítása szerint – a természetfilozófiára nemet mondva biztosított történeti perspektívát az intézményesült technikák és gyakorlatok kutatásának, ezzel pedig új tudománya az entrópiával szemben fellépve mégsem annyira a történelemfilozófia, mint inkább a mediális kultúra tudományává vált<sup>11</sup>; legalábbis az ún. Kittlerjugend berkein belül. Az ehhez a csoporthoz tartozó Vismann Vicót követve nyilvánvalóan adottnak veszi azt is, hogy ami vizsgálható a kultúrában, az emberalkotta, a kétségtelenül produktív irritációt pedig éppen ez okozza kijelentése ürügyén: mert mi a helyzet akkor azokkal a technikákkal, amelyek ennek alapján nem kellene, hogy kultúrtechnikák legyenek, azaz azokkal az implementációkkal, melyek forrásai adatolhatóan – ennyiben a fakticitást faktualitásra cserélve bizonyosan megfelelünk a kultúrtechnika-kutatás propedeutikájának – a természethez, pontosabban az állatokhoz köthetők. Tehát nemcsak azt lehet e nézőponton számon kérni, hogy az antropológiai differencia érvényesülésével miért nem az állat válik a dichotómia kiemelt tagjává, ezáltal pedig a

10 Cornelia VISMANN, Kultúrtechnikák és szuverenitás, *Tiszatáj*, 2017/2, 64.

11 Friedrich KITTLER, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München: Fink, 2000, 25–28.

további technikai alapú elkülönböződések miatt nem őt érintik<sup>12</sup>, hanem annak a kérdése is adódik, miért nem lehetséges a kultúrát a technika intenzitásként megközelíteni – ennyiben pedig nem (nem létező) barbár technikának, csak technikának nevezni a (még) szimbolikus hálózaton kívüli praxisokat –, miközben az explicit módon eredetként szolgáló vicói gondolkodásnál érvényesíthető lenne egy effajta olvasat.<sup>13</sup>

Azonban jelen szövegben egyáltalán nem annak leleplezésére kívánok vállalkozni: bár a német médiatudomány harmadik generációja<sup>14</sup> lépten-nyomon rúg egyet Theodor Adornóba, mert a „hobbi-filozófus”<sup>15</sup> kultúrafogalmát túlzottan antropocentrikusnak tartják<sup>16</sup>, a kurrens mediális kultúratudomány technikafelfogása maga sem tud nem anthropotechnikába fordulni. Ehelyett, még egyszer, Lőrincz azon megállapítása mentén orientálódnék, hogy az ember az animális másikjával találja magát szemben a technológiának köszönhetően. Ennek *mikéntje* pedig ahhoz a szükségszerű különbségtételhez vezet minket a kultúrtechnikai horizontban, hogy az állat/ember kultúrtechnikai relációiról való gondolkodást vagy az átvitel műveletalakzata uralja – tehát, hogy bizonyos technikákat importáltként tartunk-e számon (ennyiben az állatok részei a kultúrának, hiszen a művelet fennhatósága e mezőre korlátozódik, ami azt jelentené, hogy mégiscsak Machónak van igaza) –, vagy a konstrukcióé, tehát azon technikák, amelyek implementálódtak, csak egy újabb technika alkalmazásával, például az asszociációval

- 
- 12 A mediálandropológia egyik prominens képviselője, Erhard Schüttpelz is egy ilyen-fajta perspektíva mellett teszi le a voksát, amikor – erőteljes Michel Foucault- és Peter Sloterdijk-áthallásokkal – minden kondicionálás eredetként az önkondicionálást nevezi meg a praxis szintjén: „Amit a betanított állatok tükrében látunk, mindig ennek a betanításnak az antropológiai alapja is: az emberi technicizáltság megelőzi az állatok betanítását. Minden domesztikálás előtt az ember saját domesztikálása áll, olyan sorrendről van tehát szó, amelyet az újabb őstörténet esetén a megtelepültség és a házépítés kérdésében is igazolva láthatunk; az állatok betanítása előtt az önbetanításra kerül sor.” Erhard SCHÜTTPELZ, *Testtechnikák, Tiszatáj*, 2017/2, 94. Aki járt már manapság az itthon is egyre népszerűbb emlékcseratákon, annak nyilvánvaló, hogy a lónak ugyanazon testtechnikák komplementerét kell tudnia, amelyeket a huszár élvegez.
- 13 Lásd ehhez KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Kultúra – mítosz – nyelviség. A kultúratudomány eredetéről, Irodalomtörténet*, 2010/1, 35. sk.
- 14 Claus Piasnak a kurrens német médiatudományra vonatkozó historizáló gesztusai explicite is a Rainer Fassbinder *Die Dritte Generation* című filmje nyújtotta modellt követik. A Baader-Meinhof Csoportbeli három generációról szóló film jelentőségét afelől emeli ki saját diszciplináris történetükre nézvést, hogy az szakított az addig bevett német narratívákkal (az első világháborús nagypapát és a második világháborús apát követő '68-as fiú alakjával), helyette az első generációt idealistának (Kittler, Friedrich Knilli), a második generációt fenntartónak (Siegert, Wolfgang Ernst), a harmadik generációt pedig hétköznapi nihilistának (Schüttpelz, Markus Krajewski) állítja be. E sémában, jegyzi meg Pias, az első generációnak már fogalma sincs arról, miért foglalkozik azzal a harmadik, amivel. Vö. Claus PIAS, *Was waren Medien-Wissenschaften? Stichworte zu einer Standortbestimmung = Was waren Medien?*, szerk. Claus PIAS, Zürich: diaphenes, 2011, 9. sk.
- 15 Vö. Friedrich KITTLER, *Musik und Mathematik: Hellas 1. Aphrodite*, München: Fink, 2006, 263.
- 16 Lásd pl. SIEGERT, *Ajtók*, n.p.

vagy a társítással<sup>17</sup> kapcsoltnak az állatokhoz. Ez utóbbi ahhoz a felismeréshez vezet, hogy az állatok figurája a technológiához kapcsolva kerül megképzésre a kultúrában – emellett érvel többek közt Jussi Parikka is: „Az állatok eltűnése a nyugati társadalmak tényleges élőhelyeiről a modernitás új médiatechnológiáin, elsősorban a mozin keresztül az animális hatások és intenzitások integrálásával párhuzamosan ment végbe.”<sup>18</sup>

Én egy harmadik utat javasolnék, amely viszont kénytelen cáfolni Vismann koncepcióját. Feltételezem, hogy tényleg léteznek olyan technikák, amelyek eredendően nem kultúrtechnikák, mindössze akképpen implementálódtak – vulgo, a kimaradó harmadik (Másik), a tényleges kívüliség generálta binaritás egyszerre kétesélyes (nem csak a privilegizált egyik tagon belül képes újabb differenciákat generálni) és nem kétesélyes (nem mindig dialektikát, bináris oppozíciókat eredményez [natúra/kultúra, ember/állat stb.]). Szemléletem szerint tehát a technológia, amely szembesíti az embert animális másikával, képes a maga dichotómiamegalapozó kívüliségében megmutatkozni vagy az ember, vagy az állat medialitásához (rögzítéséhez, feldolgozásához és közvetítéséhez) egyértelműen hozzárendelt technikákként. Ezek nemcsak az antropológiai differenciát alakítják ki, de egyáltalában azt, amit állatnak vagy embernek nevezhetünk e differencia alapján.

## 2.

74 Az állat mint preview mirror (lásd 8. lábjegyzet), mint előrepillantó-tükör mint a technológiai imagináció figurája egy alapvető időbeli apóriával is szembesít minket: ha az állattoktól vett kultúrtechnikákat az importálás eredményeként fogjuk fel, akkor egy kauzális narratívát állítunk fel, ha pedig utólagos konstrukcióként gondolkodunk az állatról a technika kapcsán, vagyis állatnak gondolunk el bizonyos műveleteket (csak hogy a manapság népszerű technológiákra utaljak, ilyen a swarming vagy a hive mind), akkor pedig retrospektíve szituáljuk az antropológiai differenciát mint kultúrtechnikai produktumot. Márpedig a kurrens mediális kultúratudomány egyik módot sem tartja legitim történetírási módnak. Jó példa azonban az előre- vagy visszafelé tartó linearitás megtörésére Markus Krajewski eljárás módja, aki a *Der Diener* című könyvében a szolgálat technikáit úgy igyekszik felvázolni a történeti spektrumon, hogy ne a XVIII. századi úr–szolga kapcsolati minták pusztá remedializációjaként, eltérő technikai környezetben történő újrafogalmazásaként érvényesüljön például az e-mail kliens és a szerver viszonya<sup>19</sup>, ugyanakkor viszont arra is lehetőséget biztosítson rekurzív historiográfiájával, hogy ne csupán valamilyen retrospektív antropomorfizációként értelmeződhessenek könyve megjelenése után az olyan applikációk, mint az Apple Siri-je vagy a Microsoft Cortana-ja. Krajewski helyesen látja, hogy bármely technika története, nem csak az általa vizsgált szolgálaté, megköveteli a kétoldali közelítést, tehát azt

17 Vö. VISMANN, *I.m.*, 64.

18 JUSSI PARIKKA, *Insect Media*, Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 2010, xvii.

19 MARKUS KRAJEWSKI, *Der Diener: Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt/M: Fischer, 2010, 274.

az eljárásmodot, hogy bár a jelenből indulva kérdezzünk régebbi korok diszkurzív és nem diszkurzív szituációira, az azokból nyert válaszok felülírják egy időbeli visszacsatolásban (ami történetileg nemcsak feedback, hanem egyben mindig feedforward is) a kérdés feltevésének aktuális esetét.

Az ilyen historiográfiai szemlélet egyértelműen kijelöli egy művelet vagy genealógia felvázolásának formáját, így az állat előrepillantó-tükörsége kapcsán bármennyire adnák magukat irodalmi szövegek, és látszanak különösen vonzóknak azon utópiák és disztópiák, amelyek állat és technológia viszonyát használják fel, így például Jonathan Swift *Gulliver utazásai* (különösen az *Utazás a nyihahák országába* című rész) vagy Karinthy Frigyes *Capillária* című regényei, vagy a popkultúrában keresgélve az *A majmok bolygója* franchise, mégsem fordulnék ezek felé. Ezt a kihagyást az állat és technológia relációit explicite tematizáló művek zsánere szempontjából indokolhatja Louis Marin utópiákról szóló könyvének egyik megállapítása. Marin megfigyelése, hogy az állat alapvetően azért antropomorfizált általában a fantasztikus művekben, mert az állat vagy egyáltalában véve „az animalisztikus” már mindig is bináris oppozícióban jelenik meg bennük; az alantasabb tagként, a vele szembeni tag emberségét erősítve.<sup>20</sup> (És e felől nyílik lehetőség a társadalmi problémák tárgyalására, például Karinthy-nál a genderszempontra kiaknázására.) A tudományos-fantasztikus művek jellemzője alapvetően tehát maximumra hajtása annak, amit Giorgio Agamben a *L'aperto* könyvében „antropológiai gépezetnek” nevez. E gépezet funkciói az antropomorfizációban és az animalizációban merülnek ki, az e két művelet közötti spektrumon pedig az ember már mindig előfeltételezett, a hozzá képesti idegenség, másság vagy kívülség ennél fogva nem más, mint egy belülről száműzött tényező, míg a belső csak elsajátított kívülség lehet<sup>21</sup> – ennyiben a gép mintegy beváltja a Vicóra építő Vismann-nak a natúra/kultúra differenciát a kultúrtechnikák révén áthidaló nézetét. Tehát minden antropomorfizmus ráutalódik a *nem emberinek* az izolációjára az emberen belül, majd annak animalizációjára<sup>22</sup>, így az Agamben által azonosított antropológiai gépezet műveleti dinamikája lényegében a belső → külső → belső folyamatot követi az áthelyezések során.

Akarmennyire diszkreditálódnak is emiatt a technológia és az állat viszonyainak tárgyalására a magukat leginkább felajánló irodalmi művek, a szcientizmus sem vezet feltétlenül eredményre. És ha erre Agamben analízise magában nem szolgáltatna nyomós érvet, érdemes szondázni a humán tudományok új diszciplináris érdeklődését az ökokritika terén. Az olyan, magukat poszthumánként definiáló trendek, mint az animal studies vagy az állatokra és növényekre is kiterjesztett biopolitika nagyon is megőrzik az embert elsődleges, kiemelt aktánsként, amikor művelőik saját túlélési motivációjuk fűtötte természetvédelmi érdekük kivetítéseként az állatoknak az emberével megegyező státuszt tulajdo-

20 Vö. Louis MARIN, *Utopics: Spatial Play*, New Jersey (NJ): Humanities Press, 1984, 110.

21 Giorgio AGAMBEN, *The Open*, Stanford (CA): Stanford UP, 2004, 37.

22 Lásd ennek az animal studies által preferált példáját a modern antropológia egyik atyjánál, Lewis H. Morgannél, aki a hódokról valódi mérnökökként írt: Tim INGOLD, *The Animal in the Study of Humanity = What is an Animal?* szerk. Tim INGOLD, London: Routledge, 1994, 86–90.

nítanak. Ahogy arra Bruno Latour teljes joggal mutat rá, legyen szó emberek, állatok vagy egyéb élőlények csoportjáról, a „joguk van hozzá” kijelentés már az életnek egy adott definícióját feltételezi. Szélesebb kontextusban tekintve erre a meghatározottságra és hamis altruizmusra épít az is, amit Latour politikai ökológiának nevez: az ember továbbra is kitüntetett pozícióból cselekszik, valahányszor konzerválni próbál fajokat.<sup>23</sup> Hovatovább, az említett irányzatok jellemzően haszon- vagy háziállatokra koncentrálnak teoretikus keretük kialakításánál, esettanulmányaik pedig nem tudnak szabadulni attól a módszertani buktatótól, hogy egy adott ember analizálja egy adott ember és állatának kapcsolatát.<sup>24</sup> És ha itt-ott a megfigyelői paradoxon feloldható is, a szigorúan az emberi interszubsztitívitás mintájára kialakított és elemzett viszony ember és állat között kiiktathatatlan marad az animal studies vagy a kiterjesztett biopolitika trendjeiben. Tehát az ember bár az állathoz képest határozódik meg pásztorként, megőrzőként, ragadozóként, nemesítőként, kihasználóként stb., de ezt a differenciálódást soha nem előzi meg az állaté, tehát az állat csak azt követően avanszál háziállattá, hogy az ember felvette a gazda helyi értékét.<sup>25</sup> Eltekintve attól, hogy ez a legkevésbé sem nevezhető posztthumán beállítódásnak, márpedig máshogy az antropológiai differencia technikaként nehezen mutatkozik meg, megvilágító szervezetőként szolgálhat a magukat progresszívnek beállító gondolkodásmódok fonásának felismeréséhez Derrida Heidegger-olvasatának azon passzusa is, mely szerint az állatra vonatkozó teleológia már Heideggernél sem valamifajta hosszú menetelésként került elgondolásra, „amely az állati életet az emberi világ felé irányította volna az élőlények skáláján”.<sup>26</sup>

## 76 3.

a) Ha a mediális kultúratudományi kérdés az antropológiai differenciát mint kultúrtechnikát tekintve abban áll tehát, *hogyan* képződik meg az ember/állat oppozíció technikailag, amelyre alapozva megkezdhetette működését az Agamben által azonosított antropológiai gépezet, ehhez az szükséges, hogy az állatot és az állati, animális technikákat az antropológiai differencián belül létrejövő oppozíciók kívülsége felől vizsgáljuk meg, tehát anélkül, hogy az állatot közelítenénk az emberhez. Így amikor az állat és technológia felől közelítünk a film médiageonealógiájához, akkor médiumarcheológiámat nem olyan példákön keresztül kívánom elvégezni, hogy az August Kekulé álmában feltűnő benzolgyűrű élclapokban megjelent paródiája hogyan remedializálódott a *12 majom* című filmben és sorozatban, vagy hogy a Tim Burton rendezte *Az Álmosvölgy legendájában*

23 Vö. Bruno LATOUR, *Politics of Nature*, Cambridge (MA): Harvard UP, 2004, 20.

24 Lásd pl. az ünnepelt Donna Haraway és kutyájának kapcsolatát: Donna HARAWAY, *When Species Meet*, Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 2008.

25 Lásd e reflexió elmulasztásához az egyébként példás interdiszciplináris esettanulmányi felhozatalt mutató, a kiterjesztett biopolitikát képviselő *Human, Animals[,] and Biopolitics* című kötet síró hangú bevezetőjét: Kristin ASDAL – Tone DRUGLITRØ – Steve HINCHLIFFE, *The 'More-than-Human' Condition: Sentient Creatures and Versions of Biopolitics = Humans, Animals and Biopolitics: The 'More-than-Human' Condition*, szerk. UÖK, London – New York (NY): Routledge, 2017, 1–29.

26 DERRIDA, *I.m.*, 76.

a madarat és kalitkát egymásra montírozó thaumatróp anakronisztikus megjelenése igazolná az állatnak az ember által alkotott technológiatörténeten kívüliségét és prognosztizációs szerepét. A feltételezett állati technikák és az állat mint preview mirror a médiagenealógiákban ennél jóval szofisztikáltabban, komplexebben és inherensen technológiaként mutatkoznak meg álláspontom szerint.

A film kanonikus médiatörténete mindenki által ismert; a thaumatróptól a zoetronon, a phénakisztiszkópon és a praxinoszkópon keresztül a zoopraxiszkópig tart a spektrum a Lumière testvérek előtt. Mivel az általam vázolni kívánt első médiagenealógia főszereplői Eadweard Muybridge és Étienne-Jules Marey, ezért a zoetron és a zoopraxiszkóp válnak lényeges epizódokká számomra. A zoetronban a zoé árulkodó, de éppen nem az agambeni pusztá élet (vita nuda) értelmében, amelynek a lehetősége az antropológiai gépezet két funkciójának (antropomorfizáció és animalizáció) üresjáratú senkiföldjén nyílna meg, hiszen Agamben a gesztusokról szóló tanulmányában maga sem menekült meg az antropocentrizmustól, amikor a mozi előképének Gilles de la Tourette-nek az idegi rendellenességek okozta emberi mozgásokról készített felvételeinek nézémódját tekintette.<sup>27</sup> Az ő médiatörténetében a tudós retinája szolgál a film előzményeül, az enyémekben viszont az állatok és az apparátusok interakciói által előállított zoé.

1874-ben, nem sokkal azt követően, hogy Muybridge a vele megegyező születési és halálozási évvel, valamint monogrammal rendelkező Marey *La machine animale* című könyvét elolvasta, Leland Stanford báró megkereste a fényképészt, hogy együtt bizonyítsák a francia biofizikus sejtését: van olyan pillanat a ló galoppozása során, amikor egyetlen pata sem érinti a földet. Négy évvel később a mai Stanford Egyetem területén 12 sztereo-fényképezőgéppel elkészült a híres fotósorozat a galoppozó lóról, bárki számára látható módon alátámasztva Marey méréseit.<sup>28</sup> Ugyanis Marey nem fotókkal rakta tele a könyvét, hanem az ún. „méthode graphique”-jának megfelelően diagrammokkal, amelyek a test belső és külső folyamatainak megrajzolásához többé nem hagyatkoztak a kézre és a szemre; ez nem egy írásjelenet volt, hanem a médium önrögzítése. Márpedig, és ezt Parikka helyesen látja, ha létrejön egy technológiai sík a megfigyelőtől függetlenül, akkor annak tartalmaznia kell az emberétől eltérő életre jellemző intenzitásokat.<sup>29</sup> Marey-nak a Hermann von Helmholtz chronográfjaihoz hasonló myográf apparátusát a ló patáihoz erősített pneumatikus szenzorok alkották, ezekhez pedig még kapcsolódott egy lejegyző rész, amely egy tűvel rajzolta ki a ló mozgásának tér- és időbeli szinuszgráfjait.<sup>30</sup> A Marey-éhoz hasonló eszközök az n-dimenziós sztenderd eukleidészi tér alterét hozzák létre a metrizálással, vagyis a lejegyzés aktusa ütemezi a lejegyzettet, új ritmust adva a grafizált mozgásnak, a produktumból kibontható információ így egyben in-formáció is; nem egyszerű kép vagy alakzat az effajta médiumok működésének eredménye,

27 Giorgio AGAMBEN, *Noten zur Geste = Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, szerk. Hemma SCHMUTZ – Tanja WIDMANN, Köln: Walther König, 2004, 105.

28 Vö. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest: Ráció, 2005, 166. sk.

29 PARIKKA, *I.m.*, 18.

30 Marta BRAUN, *Muybridge/Technology*, *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 2010/1, 52.

hanem térhajlítás és a mozgás újraalkotása két dimenzióban.<sup>31</sup> Ahhoz képest, hogy Marey – mesterét, Helmholtzot követve – elsődlegesen éppen azért fordult mérőmédiúmához, hogy a lehető legobjektívebb módon vizsgálhassa a mozgást, könyvében kitér arra is, hogy a rögzített pályagörbék mentén ténylegesen megrajzolt testhelyzetei a lónak egy zoetrop vagy annak elődje, a szem megcsalását, megtévesztését nevében is hordozó phénakisztszkóp (φενάκιζειν 'becsapni' és ὄψ 'szem') segítségével reprodukálhatók.<sup>32</sup>

Marey abbéli reménye azonban, hogy az eladdig főleg groteszk alakokat mutató és szórakoztatásra használt optikai szerkentyűk megváltozott episztemológiai státuszba kerüljenek, nem került beváltásra Muybridge fényképsorozatával sem.<sup>33</sup> Ami Muybridge-nek mégis sikerült, az az újságolvasó közönség kétszeri megdöbbenése: először egy évvel a stanfordi kísérlet előtt egy botrányral, amikor a báró Occident nevű lovát fotózta le egy fogattal és hajtójával, Tennant úrral. A képet az *Alta California* közölte 1877 nyarán, és bár akkoriban az utómunka és a manipuláció hozzátartoztak a közléshez, Muybridge-et többen támadták a fotó hitelessége kapcsán: dicsérték a ló elhivatott ábrázatát, ám sokkolta őket a kecsesség hiánya.<sup>34</sup> A *San Francisco Call* riportere akképpen érvelt a kép hitelessége mellett, hogy éppen ez a megrökönyödés bizonyítja: nem egy festő keze van a dologban, hanem tényleg egy 36 láb/másodperc sebességgel vágató lóról készült fényképről van szó.<sup>35</sup> Pedig a fotó valóban hamisítvány volt. Muybridge negatívja nem sikerült, viszont a sziluettek kivehetőek maradtak annyira, hogy azokat egy laterna magica segítségével a ponyvára kivetítve a Morse Múzeum retusőre képes legyen megfesteni a képet, amelyre aztán ráragasztották Tennant úr arcképét, így Muybridge a kész festmény lefotózásával el tudta készíteni az *Occident* című fényképét. A reprodukálhatóság lelepleződése azonban nem a lovon, hanem lovasán múltott: Tennant testtartása egyáltalán nem illett egy hajtóéhoz, főleg ekkora sebességnél – tőle már tényleg több szenvedélyt vártak az olvasók.

A második megbotránkoztatás viszont éppen a hitelesség miatt következett be: 1878-ban a mai Stanford egyetem területén az egymás után elhelyezett kamerákat a vágatózás közben úgy lehetett kioldani, hogy a ló elszakította a zsinórokat; a Sallie Gardner nevű ló azonban a folyamatos bukkanóktól annyira megijedt, hogy felugrott, a nyereg pedig elszakadt rajta. Ez az elhíresült képsorozat nem csak a médiumok igazságának győelmét ünnepelte a művészeté felett – ahogy ezt kittleriánusan le lehetne csapni – még hozzá azzal, hogy bizonyította: a gép többet képes látni, mint az emberi szem. Amellett, hogy bemutatta a ló minden lehetséges testhelyzetét futás közben, megbontotta mozgása

31 Vö. Dieter MERSCH, *Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung: Bildepisteme und Strukturen des ikonischen 'Als' = Schriftbildlichkeit*, szerk. Sybille KRÄMER – Eva CANKIK-KIRSCHBAUM – Rainer Totzke, Berlin: Akademie Verlag, 2012, 319.

32 Marta BRAUN, *Eadweard Muybridge*, London: Reaktion Books, 2010, 134. sk. Aki járt Joseph Plateau-nak, a phénakisztszkóp feltalálójának a Ghenti Egyetemen múzeummá alakított laborjában, az tudja, hogy mekkora társadalmi presztízzsel bírt a kora blu-ray díszdobozával rendelkező optikai médium.

33 Miután megtekintette a képeket, Marey nemcsak azok minősége miatt korholta Muybridge-et, hogy azok életlenek voltak, hanem azért is, mert szerinte pontosan a mozgás ívét nem sikerült megragadniuk.

34 BRAUN, *Muybridge/Technology*, 52.

35 BRAUN, *Eadweard Muybridge*, 131.

kontinuitását is: a ló groteszk mozdulatai ugyanolyan idegennek hatottak a korabeli szemlélők számára, mint a botlás, amely diszkontinuitást vezetett be a zoetórára jellemző mozgásba, amelyet alapesetben a diszkrét képek zavartalan egymásutánja alkot. (Nem csoda, hogy a legtöbb újság, köztük a *Scientific American* is úgy hozta le 1878. október 19-én a fotósorozatot, hogy arról levették a zsokrét.) Ezért valamennyi periodika azt javasolta a fotósorozat hitelességét bizonyító eljárásaként, hogy mihamarabb készüljön a jelenetből forgatható lemez, Muybridge pedig fogta magát és a phénakisztitizskópra építve elkészítette zoop-raxiszkópját 1879-ben: annak egymásra helyezett, forgó üveglemezein eltérő sorozatok voltak láthatók (például az egyikén egy ló, a másikon egy szaltózó ember), a nézők azok kombinálásával kellő változatossághoz és különböző narratívákhoz jutottak, ha tényleges fényképeket ezúttal sem kaptak – a sziluettek tudniillik ismét csak kézzel lettek megfestve.<sup>36</sup> Viszont Muybridge-nek az ugyanabban az évben immár 24 fényképezőgéppel készített sorozata annyira jól sikerült, hogy azzal már Európában turnézott, többek közt Marey villája előtt tartva bemutatót, amelyen például Helmholtz is részt vett, a párizsi Globe számára pedig tudósítás is készült az eseményről. (Ráadásul a főszerkesztő feleségének köszönhetően, aki nem mellesleg Marey szeretője volt.)<sup>37</sup>

Marey-nek elnyerte a tetszését a bemutató, hiszen chronográfjaival maga is arra törekedett, hogy egy kontinuumot hozzon létre, amelyben ugyanakkor azonosíthatók a szabályosan ismétlődő, invariáns intervallumok (egyik kedvenc sorozata azt hivatott bizonyítani, hogy a macska mindig a talpára esik)<sup>38</sup>, a forgó lemezek pedig effajta ciklikalitást biztosítottak. Ahogy Marey apparátusa a szívverés, az izommozgás vagy éppen a lihegés szabályosan ismétlődő görbéit rögzítette diagramokba, úgy Muybridge apparátusa vizualizálta az adatokat ismételtető szakaszokként – e két műveletből lényegében a kor GIF-technikája áll össze. A szerialitás optikai szukcesszivitása és szinkronitása demonstrálódik kettejük médiumain keresztül, és ez nem választható el attól, hogy az állatok mozgása ugyanilyen konstans és ismételtető intervallumok egymásutánjaként nemcsak medializálódott, hanem maga medializált, vagyis megkövetelte magának az analóg technikát, amely a reprodukció és a visszajátszás, nem pedig a megélénkítés elvére épült – az *Occident* című kép története pontosan ezt bizonyítaná. Nem véletlen, hogy Marey a Muybridge által olvasott könyvben egyrészt olyan kísérletekkel operál, amelyek ugyanazt a mozgást különböző helyeken, vagy több mozgást ugyanazon a helyen rögzítenek, másrészt pedig az sem akcidentális, hogy egy egész fejezetet szentel annak biztosítására, hogy kísérletei mások által is megismételtetők legyenek.<sup>39</sup>

Marey így két oldalról is korának, az előző századvégnek a gyermeke azzal, hogy az ismétlődés alakzatát kapcsolja az állathoz. Egyrészt még hatott rá a karteizianizmusban<sup>40</sup> és annak kritikájában<sup>41</sup> egyaránt jelenlévő koncepci-

36 *Uo.*, 160.

37 *Vö. Uo.*, 170. sk.

38 *Falling Cat* (1894), rendezte Étienne-Jules MAREY.

39 Lásd Étienne-Jules MAREY, *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*, Paris: Librairie Germer Baillière, 1873, 72–88.

40 Lásd pl. Louis de LA FORGE, *Kommentár Descartes „Az ember” című művéhez (részletek) = Lélek és elme a karteizianizmus korában*, szerk. SCHMAL Dániel, Budapest: L'Harmattan, 2010, 71–80.



ója az élő gépnek, vagyis hogy mind az állatok, mind az automaták önmozgató testek. Még az olyan tudósok is, mint – a Marey által a kérdésben referenciapontnak tekintett<sup>42</sup> – Giovanni Alfonso Borelli a XVII. század második felében, akik az állattól bár nem tagadták meg, hogy belső motivációk mozgassák, a külső erők dominanciáját la mettrie-i mintára továbbra is fenntartották a pusztá reflexszerűség tekintetében:<sup>43</sup> az asztronómus Borellinek szépen beleillett mechanikus természetképébe az állatoknak égitestekhez hasonlított, meghatározott pályája. Másrészt a modernségnek az a technológia felé tanúsított attitűdje is jelen van Marey-nál, amely, legyen szó akár tudományról, akár miszticizmusról<sup>44</sup>, a médiumokra mint egy új szenzuális területhez történő hozzáférés technikájára tekintett.<sup>45</sup>

E két tényező kapcsolódik össze az olyan kijelentésekben, hogy az emberi szem nem látja, de 8–10 alkalommal is ugyanazt a mozgássort végzi el a madár repüléskor<sup>46</sup>, és ugyanúgy az állatnak az iteratív élő gépezet képe miatt szerepelnek Marey-nál őskori állatok megkövült lábnyomai is, hiszen nézőpontja szerint azok a hozzájuk hasonló ma élő állatok mozgásának tanulmányozásához segédletként szolgálhatnak.<sup>47</sup> E kétirányúság pedig egyértelműen felülírja azt a sematizáló Friedrich Engels-i álláspontot, hogy a XIX. században egyértelmű, ha nem is kizárólagos váltás történt a mechanikáról a gépekre a fiziológiai szemléletben.<sup>48</sup> Az állat előrepillantó-tükörsége a technológiában Marey példáján keresztül inkább azt rajzolja ki – Agambenre alludálva –, hogy a *biós* törvényén a zoétróp szabály(osság)a kerekedik felül. Ez az állati ismétlés mediatizálódása a gépi repetitivitásban, amely már szabályozható, illetve maga is szabályoz, lassít és gyorsít. Ez Mareynál az állat és apparátus közötti ekvivalencia alapja, hiszen a gép legfeljebb intenzitásában tud módosítani a mozgáson, de minőségében nem tud változást előidézni.<sup>49</sup> Ennek igazolása például, hogy a sirály másodpercenkénti öt szárnycsapása rögzíthetővé válik a myográf segítségével, és abból bármelyik egyet kiválasztva, a mozdulatsor 50 képben rekonstruálható. A másodpercenként egyet forduló phénakisztriskópba installálva e képeket a mozgás ötször lassabban látható, mint a való életben. Marey ráadásul a képek alapján festett viaszbábukat rakott a zoétrópba fényképek vagy papírhenger helyett, a résen keresztül vagy

41 Lásd pl. Julian Offray de LA METTRIE, *Az embergép* = Uő, *Filozófiai művek*, Budapest: Akadémiai, 1981, 404–457. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy egy másik értekezésében La Mettrie pontosan azon pontokat bontja ki, amelyek a gép és állat közötti megfeleltetést akadályozzák: *Uo.*, 227–265.

42 MAREY, *La machine animale*, 65.

43 Giovanni Alfonso BORELLI, *On the Movement of Animals: On the Force of Percussion*, Cham: Springer, 2015, 3.

44 Lásd pl. *Cybermystik*, szerk. Luca DI BLASI, München: Fink, 2006.

45 Étienne-Jules MAREY, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et particulièrement en physiologie et en médecine*, Paris: G. Masson, 1878, 108.

46 *Uo.*, 153 sk.

47 *Uo.*, 18.

48 Vö. Friedrich ENGELS, *Feuerbach és a klasszikus német filozófia felbomlása*, Budapest: Szikra, 1949.

49 MAREY, *La machine animale*, 67.

éppen a tróp felett állva így látni lehetett egy madár röptét háromdimenziósan.<sup>50</sup> A thaumatróp (θαῦμα 'csoda' és τροπός 'forgás' szavakból) nem véletlenül nem felelt meg Marey-nak amiatt, hogy az mindössze két diszkrét állapot egymás mellé helyezésével hozta létre az analóg csodáját, és pontosan ugyanezért lett számára kegyvesztett Muybridge is akkor, amikor az a madarakról statikus képeket készített: Marey hiányolta ezekből a trajektóriát.<sup>51</sup>

És pontosan ebben mutatkozik meg az állat a technikai beállítódás függvényeként a film Marey és Muybridge munkái által biztosított előtörténetében. Ugyanis mindketten Zénón nyílparadoxonának tévesztéseibe estek, vagyis összekeverték a mozgást a trajektóriával: a térbeliesített idő, egy vonal a térben, amelyet a myográf megrajzol és a mozgó test útját követi, csak a mozgás nyomvonala lehet<sup>52</sup>, de ha a nyíl Zénónnál bármikor is nyugalomba kerülne, a következő fázis már egy minőségileg más mozdulatot eredményezne (vagyis leesne a földre, és újra el kellene lőni). A mozgás az intervallumok között megy végbe, nem a diszkrét fázisokban, pontosan abban, amit nem érzékelünk egy valós idejű filmnél, de a thaumatróp forgatásakor igen.<sup>53</sup> Marey és Muybridge az analóg folyamatok rögzítésére törekedtek, pontosan arra, ami feltételezésük szerint az állat technikai sajátja a gépszerű kontinuus ismétlésességben, miközben műszereik pusztán diszkrét stádiumokat rajzoltak ki, amelyeket optikai apparátusaik bár képesek voltak mozgásba hozni, de a nyomvonalnál vagy a trajektóriánál többet nem tudtak ezzel demonstrálni.<sup>54</sup>

b) Amint a filmnek e fentebb ismertetett, bevett médiatörténete pluralizálódik, az állathoz tartozó analóg kontinuum rögzítésének vágyával szemközt megjelennek az ember mozgásának diszkretizálására irányuló törekvések is, tényleges médiumgenealógiába kumulálódva. Ember és állat differenciája ennek mentén válhat technikai különbségtétellel a technológiai médiumoknak és a velük végzett kísérleteknek köszönhetően. A Kittler és Siegfried Zielinski által javasolt alternatív médiagenealógiát a Weber testvérek, Cesare Lambroso és Friedrich Kohlrausch fiziológiai vizsgálatai alkotják.

Mindháromjuk (négyőjük) munkásságának közös vonása, hogy a térbeli mozgást és az időbeli folyamatot együtt kezelték, vagyis az emberi járás analízise részükről két kontinuumot feltételezett, amelyeknek a szinkronizációját végezték el. Zielinski négy diszpozitívumot különböztet meg a film (tágabban, az

50 Vö. Stephen MAMBER, *Marey, the Analytic, and the Digital = Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*, szerk. John FULLERTON – Jan OLSSON, Rome: John Libbey Publishing, 2004, 86.

51 BRAUN, *Eadweard Muybridge*, 173.

52 Virgilio TOSI, *Cinema before Cinema: The Origins of Scientific Cinematography*, BUFVC, h. n., 2006, 107.

53 Vö. Uo., 18.

54 Wolfgang Ernst pontos megfigyelése ezzel kapcsolatban, hogy az analóg rögzítésből sem lehetett soha kiiktatni a digitális technikát: „Még az »analóg napjaiban is«, a kinematográf kamerájában (és a vetítő apparátusban szintűgy) működött az óramechanika, olyan mechanikus gátlóművet is magában foglalva, amely [később] a bináris információs jegyhez elmaradhatatlanul szükséges volt mint akadályoztató (materiálisan ez az elektromágneses relé) Shannon logikaiáramkör-diagramjaiban.” Wolfgang ERNST, *Posting Digital Presence*, kézirat.

audiovízió) genealógiájában, amelyek közül a történetileg első releváns most számunkra. Ez az idő- és térbeli mozgás illúzióját az eltérő képalkotó apparátusok összekapcsolásával képes előállítani; az ehhez szükséges technológiai asszemblázsok heterogének, hiszen ahogy azt Marey-nál és Muybridge-nél is láttuk, mérőműszerekből (feldolgozás [myográf]), kamerákból (rögzítés) és visszajátszó optikai médiumokból (továbbítás [phénakisztriskóp]) állnak. Azonban – jegyzi meg Zielinski is – a technológiai alap az audiovízió első fázisában még nem tette lehetővé, hogy az előállított mozgásfolyamat illúziója ténylegesen megfeleltethető legyen a valódi mozdulatok percepciójának.<sup>55</sup> Az akkori experimentális apparátusok nem ritkán magára a mozgó testre „vetítették”, úgy értve ezt, ahogyan például Lambroso statisztikai módszereivel megpróbálta a deviáns testekbe írt folyamatokat láthatóvá tenni. Zielinski álláspontja szerint azért, mert ha már a „Másikat, aki fenyegetőnek tűnt a polgári élet központjában [...] megérteni nem lehetett”<sup>56</sup>, legalább lehessen rögzíteni és a mozgás (tremorok, rohamok stb.) illúzióján keresztül előhívni. Kohlrausch tényleges fotográfiája szintén a normától eltérő, a sztenderd mozgást megtörő, ám – Sallie Gardnerrel ellentétben – az analóg kontinuumban törést nem okozó folyamatokat rögzített, és a thaumatóppal ellentétben üresjáratokat nem tartalmazó, az analógot rögzítő asszemblázsszerkezetre épült: a neurotikus ember sétája egyszer időbeli, egyszer pedig térbeli progresszióként került felvételre, majd a két folyamatlenyomat egymással szinkronizálódott akkor, amikor a kronométer a sétáló alak felé lett helyezve.<sup>57</sup> Zielinski nyilvánvalóvá teszi e beállítódás eltérését Marey és Muybridge kísérleteitől, ami nem pusztán a rögzített élőlény (állatok helyett emberek) és annak mozgásáról alkotott kép (az embernél a deviáns mozdulatok sem bontják meg a kontinuumot) tekintetében beszédes, hanem a technológiai diszpozíció különbségét is maga után vonja: „A fiziológiailag orientált időmérő- és mozgásfotográfusok – ellentétben Muybridge-[d]zsel – elsődlegesen nem a testtel mint felületi érzéklettel foglalkoztak. Kapcsolatuk a kamerájuk előtti tárgyakhoz mindenekelőtt analitikus volt.”<sup>58</sup>

Kittler mintha pontosan ehhez az analitikus beállítódáshoz szolgáltatna előtörténetet Wilhelm és Eduard Weber fiziológiai kísérleteivel, amelyek a járás mechanikájára irányultak. 1836-ban kiadott könyvük az emberi járószervek működéséről nyilvánvalóvá tette egy paradigma végét az emberi mozgással kapcsolatban: ha Newton differenciális egyenletei az égitestek kötött pozícióváltozásainak leírására megfeleltek is<sup>59</sup>, és ha azokat – mint a Borelli–Marey-kapcsolatnál tárgyalt okok miatt – szintén alkalmasnak gondolták az állati mozgások leírására, az embernél már nem voltak használhatók; az antropológiai differencia ezzel immár matematikailag is megképződött. A Weber testvérek munkája azon alapvetésre épített, hogy egy megtett lépés bármely stádiumának kimerevíthetőségéhez szükséges a teljes mozgáskontinuum ismerete, és annak visszamodellezése nem sima, hanem parciális differenciálegyenletek segítségével kivitelezhető – a háromdimenziós térre és az idő egydimenzionalitására vonatkoztatva.

55 Siegfried ZIELINSKI, *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'Actes in History*, Amsterdam: Amsterdam UP, 1999, 19.

56 Siegfried ZIELINSKI, *Médiumarcheológia, Tiszatáj*, 2015/4, 68.

57 *Uo.*

58 *Uo.*

59 Friedrich KITTLER, *Man as a Drunken Town-Musician, MLN*, 2003/3, 641.

Ezek összegeként vált felírhatóvá az emberi járás. Műveletileg mindez nem mást jelentett, mint a járás és a futás matematizálását, ennek megfelelően pedig a lábak differenciálművekké alakítását. Weberék tehát nem optikailag, hanem egyenletek segítségével demonstrálták a térd, a csípő, az ízületek és az izmok pozícióját, ebből pedig rekonstruáltak egy-egy csontvázat a mozgás (futás, ugrás, járás) egy-egy fázisára.<sup>60</sup> Kittler intelme a mediális kultúratudomány számára itt is megfontolandó: annak képviselői elmulasztották belátni, hogy a tényleges mozgás prófétái előbbre jártak a mozi úttörőinél, hogy a médiaelmélet számára a Weber testvérek *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge* című könyve relevánsabb technológiát mutat ma, mint Marey *La machine animale*-ja.<sup>61</sup> Ezzel Kittler nemcsak végrehajtja az antropológiai differenciát a technológiai diszpozíciók felől – így Zielinskihez hasonlóan legalábbis rizomatikusnak mutatva a film médiatörténetét –, de ugyanilyen intenzitással bírálja felül a film bevett, antropocentrikus genealógiáját is (lásd 27. lábjegyzet). Az egy kaptafára készülő filmtörténetek megfeleledkeznek a mediális és az ontológiai megkülönböztetések egymásra olvasásáról, megspékelve mindezt a médiumok történeti létmódjának homogenizálásával, illetve azok lineáris és egységesített kronológiai kontinuumba integrálásával. Mintha csak a film formája alapján alkotnának előtörténetet: a fotográfia megmerevítette az időt, amelyet a fényképezőgép kétdimenziós állóképpé alakított (nem pedig pillanattá, amelynek temporális kiterjedése kalkulálhatatlan lenne), majd a kamera előállította e képek mozgásának illúzióját, ami végül a filmben ismételhetővé, megfordíthatóvá, felgyorsíthatóvá és lassíthatóvá vált.<sup>62</sup>

Azonban a kalkulált időszakaszok vizuális információként rétegezhetőkké és kiterjeszhetőkké váltak már Marey-nál is.<sup>63</sup> Zielinski variantológiájának kulcsszava ott van a tőle fentebb idézett passzusban: a filmet mint *analitikus* technikai diszpozitívumot közelíti meg, és plurális genealógiája alapján pontosan így tud hozzájárulni ahhoz, hogy az állat és az ember differenciáját a mozgáshoz kapcsolódó technikák egymással való ütköztetése adja ki számunkra. Ez a tényleges poszthumanitás, vagyis amikor a médium experimentális fázisában megmutatkozó inhumanitása<sup>64</sup> révén feltárul az a külsőlegesség, amely a megkülönböztetés eredetéhez vezet minket, jelen esetben pedig az antropológiai differencia ontológiai rögzülésének technikáját demonstrálja a két konkuráló médiumgenealógián keresztül. A mozgás rögzítése, feldolgozása és továbbítása iránti törekvések az apparátusok egymáshoz kapcsolódásával megtámogatva tehát olyan technikákat generálnak, amelyek vagy az emberi, vagy az állati mozgások mediatizáltsága alapján látványosan rendeződnek a megképzett differencia valamely oldalára.

c) E felől nézve az állat annak a technikának az anticipációjává válik tehát Marey és Muybridge számára, amely a diszkrét képekből, snapshotokból egy analóg folyamatot hoz létre, vagyis mobilizálja a stádiumokat, ténylegesen

60 Uo., 649.

61 Uo., 651.

62 Vö. Siegfried ZIELINSKI, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge (MA): MIT Press, 2006, 31.

63 MAMBER, *Marey*, 86.

64 Vö. Friedrich KITTLER, *Thinking Colours and/or Machines, Theory, Culture & Society*, 2006/7–8, 42.

optikai médiumként engedve a film meghatározását.<sup>65</sup> Az állatok idealizált mozgásával analóg az a kontinuum, amellyé az egyes fázisok összeállnak; nem lehet megtörni ennek ciklikaritását, még ha a zsokért le kell retusálni a praxinoszkóp tekercséről is. Egy ló galoppozása, egy madár felszállása invariáns, ismételhető, meghatározható ütemben egymást követő szakaszokból felépülő mozdulatsorok, visszajátszásuk mindazonáltal párhuzamosan megy végbe azzal az emberi mozgásfolyamattal, amelyet a médiumok nem rögzítettek: ahogy kézzel megpörgetünk egy trópot vagy szkópot, esetleg megnyomunk vagy eltekerünk egy gombot a Kaiserpanorámánál. Ez azt jelentené, hogy az egyetlen valódi mozgás a mozgatás, amelyet az emberi kéz hajt végre az optikai médiumoknál – ennyiben pedig Heideggernek a Derrida által kritika alá vett emberi kézen alapuló különbségtétele ember és állat között (lásd 4. lábjegyzet) technikatörténetileg megállja a helyét a szimulált és a tényleges mozgás közötti mediális<sup>66</sup> differenciaként. Ezzel ellentétben az emberi mozgásnál a – Marey–Muybridge-vonallal szemben – Kittler és Zielinski által kínált ellentörténetekhez az a technika kapcsolható, amely éppen hogy a deviáns, ámde analóg folyamat diszkretizálását végzi el. Ez pedig a filmet lényegében komputációvá, a kalkuláció, nem pedig az optika médiumává avatja.

Ha Kittler szerint a számításokból rekonstruált grafikákon az ember bizonyos mozdulatok megtételénél olyan pózt vesz fel járás közben, mint egy részeg vándormuzsikus<sup>67</sup>, annak párja Sallie Gardner médiatörténeti botlása – a normától eltérő mozgás kontinuumát felváltja a deviáns mozdulatokból felépülő sztenderdizált járás. Furcsa szubverzióval van dolgunk tehát a film médiumarcheológiájában – kétszeresen is.

84 (1.) A Muybridge és Marey által uralt genealógia az érzékelésre, és az emberi érzékek átejtésére épít, mindazonáltal maximálisan kiaknázva az apparátusok saját precíziós folyamatait. Vagyis arra, hogy az egyes pillanatok tisztán kivehetőkké tehetőek szekvenciálisan annak köszönhetően, hogy a gépek számára már eleve így kerülnek feldolgozásra (lásd 54. lábjegyzet), miközben mindketten antropocentrikus perspektívát érvényesítenek az állatok tanulmányozásánál. Lambroso vagy Kohlrausch emberkísérletei viszont nemcsak inhumánusak, embertelenek, hanem embertelenítőek is, hiszen nem elsősorban a néző percepciójára építve közvetítik eredményeiket, nem egy narratív tudományos formát választanak – akár vizuálisan is – úgy, mint Muybridge a zoopraxiszkópjával.

(2.) A Kittler és Zielinski által azonosított genealógia a filmet nem mozgóképként, hanem diszkretizációs, digitális komputációként pozicionálja. Ezzel szemben az állat (mozgása) mint a film technológiai előképe analogizációs mozgóképként határozza meg a médiumot: a statikus képek egymásutániságával létrejött, mozgásszimuláló trajektóriának, amelynek kirajzolásához ugyanakkor szükség van az ember motorikus készségére, a mozgatásra is.

A fentebb vázolt két genealógia mégsem feltétlenül szerveződik bináris oppozícióba, ha a filmet imaginárius médiumnak tekintjük, ehhez pedig az imaginárius kittleri megközelítését alkalmazzuk. Tehát amennyiben helytálló,

65 Vö. ZIELINSKI, *Audiovisions*, 58.

66 Lásd Pasi VÄLIAHO, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema circa 1900*, Amsterdam: Amsterdam UP, 2010, 42.

67 KITTLER, *Man as a Drunken Town-Musician*, 650.

hogy az Imagináriushoz kapcsolódó mediális funkció a feldolgozás<sup>68</sup>, akár az emberi percepción (Muybridge), akár apparátusokon (Marey, Lambroso), akár kalkulusokon és egyenleteken (Weberék) keresztül történik meg, akkor egymás komplementerévé nemesül a vizualitás és a komputáció mint a regiszter két markáns aspektusa.<sup>69</sup> Az imaginaritás tehát nemcsak az optikai megtévesztésből fakad (phénakisztriskóp), hanem ugyanennyire jelentős a kalkulációkból történő visszajátzás, a reprodukció mint mediális technika. Hogy az Imaginárius így értett technológiája felől hogyan eszmél rá az ember animális másikjára, ahhoz Derrida pontos Lacan-olvasatának főbb pontjait hívom segítségül.

Derrida megállapítja, hogy Lacan nyíltan követi a karteziánus hagyományt akkor, amikor az állathoz a reflexet (réaction) köti, az emberhez pedig a választ (réponse), ezzel párhuzamosan az emberré válást az Imagináriusból a Szimbolikusba történő átlépésként feltételezi, mely utóbbi regiszterben még a reflexszerű cselekvés is rendelkezik válasszal: ha megnyomok egy gombot, és felkapcsolódik a lámpa, ott nem jelentkezik válasz, csak a saját (szimbolikus) vágyamra.<sup>70</sup> A hiány, akár a vágy, akár a jelölés kapcsán jelentkezik – vagyis hogy előbbinél folytonos csúszásban leledzik az a tárgy, amelyre a vágy irányul, utóbbinál pedig a jel nem tudja önmagát megalapozni, így eredete kívül esik a Szimbolikuson – a Szimbolikusban konstitutív, az állat hiánya (világszegénysége) azonban nem a Szimbolikusban realizálódik, hanem maga a Szimbolikus hiányzik nála. Az ember nyelvnek való kiszolgáltatottságával Derrida Lacan-értelmezése szerint az állat nem szembesül a saját bőrén. Azonban azt is megjegyzi, hogy a lacani elméletben ez embernél jelentkező hiány biztosít lehetőséget a hazugságra is, hogy a jelölők rendjének alávetve magát, maga is uralhassa a jelölőket: az állat ezzel szemben csak megtéveszteni tud.<sup>71</sup> Sarkalatos összefüggés Derrida értelmezésében a tükörstádium kapcsán, hogy bár az állat nem ismeri fel a tükörképét – így nemcsak átejtethet (ha hazudni képtelen is), hanem maga is átejtődhet –, ez nem jelenti egyben azt is, hogy az ember átlépésekor az egyik regiszterből a másikba ne pontosan ez az állati másik által végrehajtott átejtettség vezetne ahhoz, hogy önmagát képes legyen felismerni. Ugyanis amennyiben abszolút külsőlegességgént, tehát mind az Imagináriuson, mind a Szimbolikuson kívül a Másik éppen az átejtő/átejtethető állatként gyakorol az emberen hatalmat az előbbi regiszterből az utóbbiba történő átlépésben<sup>72</sup>, ennek médiatechnikai párja az állat mint a diszkrét stádiumok ismétléséből létrehozott kontinuitás, az analóg illúziója.

Pontosan ennek az analóg technikának, amelyet a digitális ütemezetttségükkel az apparátusok kiviteleznek akkor, amikor rögzítik és visszajátsszák (továbbítják) a diszkrét képek egymásutánját, a chiazmatikus folyamata valósul meg percepcióként az illuzórikus, imaginárius feldolgozásban az ember oldalán: az állat mozgásánál az emberi befogadás mindösszesen egy invari-

68 Friedrich KITTLER, Gramofon, film, írógép, *Prae*, 2014/4, 90.

69 Bővebben ehhez lásd SMID Róbert, *Szimbolikus – Imaginárius – Valós = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Budapest: Ráció, 2018, 326–337.

70 Jacques DERRIDA, *And Say the Animal Responded? = Uő, The Animal That Therefore I Am*, New York (NY): Fordham UP, 2008, 124.

71 *Uo.*, 130.

72 *Vö. Uo.*, 131.

ánsnak tételezett ismétlésévé válik Marey és Muybridge apparátusműveleteinek. Vagyis az állattal mint a Szimbolikuson kívüli Imagináriussal szembesülve az ember nem tud nem saját optikai apparátusra redukálódni. A mechanikus kinematográfia tudniillik már mindig is épített arra, hogy a digitális, diszkrét stádiumokra építő tapasztalatot feloldja az ember kvázi-analóg percepciójában, vagyis hogy az optikai médiumok által előállított képsorozatot majd az ember saját optikai apparátusa komplementálja:

Muybridge és Marey chronofotográfiája technikailag hajtotta végre az időnek a mozgás numerikus mennyiségeként értett arisztotelészi definícióját [...]. A mozgás időkritikussá válik a mechanikai analízisnek köszönhetően: a rögzítés temporeális pillanata – amely jelentősen alámegy az emberi percepció küszöbnek – aláaknázza a Szimbolikus Rend narratív idejét [...]. A kinematográfia a kontinuos időt 24 képkocka/másodpercbe integrálta, és mechanikailag hajtotta végre Leibniz infinitezimális kalkulusát a numerikus diszkrétizáció approximációjaként. Az „analóg”, nyilvánvalóan kontinuos szignál predigitális; legalábbis implicit matematikusságában az.<sup>73</sup>

A médiumarcheológiai belátásokkal történő összeházasítását Derrida Lacan-értelmezésének az indokolhatja, hogy az ember önfelismerése nem aktivizálódik Lacannál, amennyiben az interpreszonális, vagy egyáltalában emberi viszonyként kerül végrehajtásra.<sup>74</sup> Tehát nem embertársi, hanem ahumán kapcsolat áll fent szubjektum és annak imaginárius alteregója között, mivel Lacan szerint nem lehetséges emberként felismerni tükörképet anélkül, hogy ne egyből embertársi képként érzékeljük azt.<sup>75</sup> Derrida az olvasatát a Rilkére alludáló állati és isteni hibriditására futtatja ki a kultúrában (divinanimality), azonban értelmezéséből lehetőség nyílik a technológia felől vizsgálni e valódi poszthumanitást az antropológiai differenciában. Az állat közvetlenként kerül az Imaginárius szempontjából beállításra, vagyis az Imaginárius foglya marad a jelölők rendjének közvetítettségével szemben, és a folytonos csúszást, végtelen szemiózist okozó szimbolikus interakciók mellőzésével<sup>76</sup>, ennyiben pedig kalkulálható szabályosság minden megtévesztése mind etológiaiilag (egy-egy fajknál azért van ott a nyom, hogy arra menjen a vadász, de az állat másik irányba futott), mind médiatechnikai figuraként (az állat mozgása kontinuosnak hat, miközben valójában nem mozgás történik, csak mozgatás). Az ember e felől, vagyis az animális másik önmaga számára közvetlenségként történő közvetítésével a Szimbolikusba való átlépésnél azonban már mindig egy olyan Imaginárius medialitással szembesül az illuzórikusan kontinuos átmenetben, ami az analóg nélkülözhetetlen megtévesztése az ember (és a Szimbolikus rezsim) diszkrétizáló technikájával szemben; Marey és Muybridge mellé így kerül oda Eduard és Wilhelm Weber, hogy e két médiagenealógiában az ember az állat önazonos nézőjeként kerülhessen meghatározására.

73 ERNST, *Posting Digital Presence*.

74 DERRIDA, *And Say the Animal Responded?*, 131.

75 Lacan az interperszonális viszonyoknál mintha pontosan ugyanarra az animális (és imaginárius) szituációra építene, amely Herder báránya esetén jelentkezik (lásd 2. lábjegyzet), vagyis az ember megtámadná a tükörképét, mint az állat, vagy vágy gyúlna benne iránta, mint Nácisz esetében.

76 Uo., 136. sk.

## 4.

Amit Marey megtapasztalt, amikor élete végén már embereket fényképezett: hogy mozgásuk teljesen elmosódott, és egyáltalán nem felel meg a diszkrét stádiumok szukcesszivitásaként felfogott filmnek; az emberi szem számára dekódolhatatlanok maradtak a mozdulatok. Ha, mint azt írtam, bár a XIX. században még bőven tartotta magát az állatautomata képe, a film általam vázolt technogenealógiái ezt az emberi mozgásnál mindenképp demonstratív (akár matematikailag, akár optikailag) cáfolták. De pontosan ezek végpontjánál nyílik lehetőség arra, hogy az elsődlegesen anthropotechnikáknak feltételezett testtechnikák és azok eredményei Marey és Muybridge állatfilmtechnikáinak rehabilitációjaként kerüljenek színrevitelre: a cirkuszfilmek artistáinak csak a testükre redukált megjelenítésétől<sup>77</sup> Leni Riefenstahl propagandafilmjein keresztül a mai sportközvetítésekig. Mert bár Hans Ulrich Gumbrecht ünnepelte az atletikus szépséget, és a játékosok mellett ugyanakkora figyelmet szentelt a csapatsportok közönségének a közös esztétikai élmény megképződése során, a nézőket aktív befogadókként kizárólag a lelátón vizsgálta.<sup>78</sup> Holott egy gólhelyzet, egy lövőmozdulat kielemezése a televízióban ugyanúgy az analóg trajektóriát nyújtja a valós mozgás helyett immár a digitális technológia teljes kapacitásának kihasználásával, többféle perspektívából megmutatva a szituációt, mintha csak újra egy phénakisztiszkopot ülnénk körül, vagy tekintenénk le rá.

A Marey-féle chronográfok valójában önirógépek, és mint ilyenek épp azáltal, hogy a percepció nullfokát testesítik meg, lehetővé teszik azt az optikai tudást<sup>79</sup>, amelyre a kísérleti keret felépülhet, és ahol az állat előállítottá válik, majd a zoetróp zoéjává. Ekkor a test és a gép között nincs elválasztottság sem térbelileg, sem időbelileg: a felületen azonnal megjelennek a szenzomotorikus folyamatok, a mozgó test diagrammatizálódik, és apparátus és adat összjátékának köszönhetően már maga is automatikus az átírási-rögzítési aktusban, de nem előtte – ebben rejlik Marey valódi eltérése a karteziánusoktól és kritikusaitól. A differencia médiatechnikai: az állatok automatizmusa pontosan azzal együtt rajzolódik ki, hogy a myográf saját automatikus folyamatait is rögzíti diagramokba. Az állatok ekképpen tárolt és továbbított mozgása lerombolta azok idealizált képét, mert a myográf látta azt is, amit az ember nem, a ló patáit a föld felett: valóban új területre vitt minket: az Agamben által azonosított antropológiai géptől a technológiai médiumokéra, ahol a fiziológiai jelenségek a változó mennyiségek funkcionális kapcsolatára redukálódtak; frekvenciára és amplitúdóra. Az élet Schrödinger-féle elegáns definíciója a rendet megszerző, de entrópia felé tartó mozgás<sup>80</sup> a gépi folyamatokban enaktálódik és azok eredményeképpen trajektóriaként rajzolódik ki, így a test olyan erővonalak összességéeként rögzíthető, amelyeknél bizonyos folyamatok felerősöd-

77 Vö. Thomas MACHO, *Zoologiken: Tierpark, Zirkus und Freakshow = Anthropometrie: Zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*, szerk. Gert THEILE, München: Fink, 2005, 155–177.

78 Lásd Hans Ulrich GUMBRECHT, *In Praise of Athletic Beauty*, Cambridge (MA): Harvard UP, 2006, 150–201.

79 VÁLIAHO, *I.m.*, 40.

80 Erwin SCHRÖDINGER, *What Is Life?*, Cambridge: Cambridge UP, 2012, 71.



nek a visszajátszáskor (először a gép, majd az ember oldalán). A film így olyan nonszensz érzéketeket állít elő, amelyekre csak reflexszerű, automatizált mozgással reagálhatunk, ha mozgóképként kívánjuk nézni egyáltalán; a Derrida által megtett dichotómia animális tagját (réaction) aktivizáljuk a film Imagináriusával szembesülve. Megismételjük azt az automatizmust a percepcióban, amennyiben nem az apparátust, hanem a filmet, nem a zoetropot mozgató kezét, hanem a mozgás illúzióját akarjuk látni, amely az állatok automatikusnak vélt mozgásának rögzítésekor megy végbe az apparátusban.

Marey gépeinek önrögzítése pedig a kezdete annak a folyamatnak, amely azzal, hogy rámutat kialakulásának egymást feltételező analóg és digitális technikáira, áthelyezi az antropológiai differenciát az ontológiai megalapozottságról a technikai előállíthatóság keretei közé: az ember/állat dichotómiát ember és automata relációnak utalja ki. Először állat és apparátus különbségével számol le, amikor az analóg automatizmus technikáját anticipáló állatot a megépített automata apparátus rögzíti, majd, másodsor, az emberi közönségben végbemenő folyamatokat a visszajátszás során már egy eredeti, gépi recepció ismétlésévé avatja. Marey tökéletes megfigyelőjéhez, a myográfhoz képest úgy bámulunk, mint Nietzsche tehenei a mezőn. Ebben az Imaginárius (optikai és komputációs) szituációban az állat és az állati másikkunk valóban az analóg és digitális egymást feltételező technikai által hüposztazálódnak, ezzel bezárva a masinisztikus rekurzív hurkot a között, ami arra szolgálna, hogy lássuk, amit nem látunk, de fizikailag végbemeget, és ami pontosan azt mutatja láthatónak, ami fiziológiailag nem invariánsan rekonstruálható. Az állat, aki átejtődik saját tükörképe által, itt maga az átejtő közvetlenség a közvetítettségben; mozgásának feltételezett automatizmusa az apparátus mediális funkciói révén az ember percepciók aktusaiban képződik meg valójában. Az optikailag mediatizált állatban a feldolgozásnak, tárolásnak (rögzítés) és továbbításnak (visszajátszás) az ismétlésségben megmutatkozó differenciái így mégiscsak felfüggesztődnek, amikor állat és gép között a mozgás felől nem mutatkozik különbség, az ember számára pedig a médium likvidálódik; a ló meghal, a madarak kirepülnek.

## Irodalom

- AGAMBEN, Giorgio, *The Open*, Stanford (CA): Stanford UP, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio, *Noten zur Geste = Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, szerk. Hemma SCHMUTZ – Tanja WIDMANN, Köln: Walther König, 2004.
- ASDAL, Kristin – DRUGLITRØ, Tone – HINCHLIFFE, Steve, *The 'More-than-Human' Condition: Sentient Creatures and Versions of Biopolitics = Humans, Animals and Biopolitics: The 'More-than-Human' Condition*, szerk. UÖK, London – New York (NY): Routledge, 2017, 1–29.
- BORELLI, Giovanni Alfonso, *On the Movement of Animals: On the Force of Percussion*, Cham: Springer, 2015.
- BRAUN, Marta, *Muybridge/Technology*, *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 2010/1.
- BRAUN, Marta, *Eadweard Muybridge*, London: Reaktion Books, 2010.
- DERRIDA, Jacques, *A szellemről. Heidegger és a kérdés*, Budapest: Osiris, 1995.
- DERRIDA, Jacques, *And Say the Animal Responded? = UÖ, The Animal That Therefore I Am*, New York (NY): Fordham UP, 2008.
- DI BLASI, Luca (szerk.), *Cybermystik*, München: Fink, 2006.

- ENGELS, Friedrich, *Feuerbach és a klasszikus német filozófia felbomlása*, Budapest: Szikra, 1949.
- ERNST, Wolfgang, *Posting Digital Presence*, kézirat.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *In Praise of Athletic Beauty*, Cambridge (MA): Harvard UP, 2006.
- HARAWAY, Donna, *When Species Meet*, Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 2008.
- HERDER, Johann Gottfried, *Értekezés a nyelv eredetéről* = Uő, *Értekezések, levelek*, Európa: Budapest, 1983.
- INGOLD, Tim, *The Animal in the Study of Humanity = What is an Animal?* szerk. Tim INGOLD, London: Routledge, 1994.
- KITTLER, Friedrich, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford (CA): Stanford UP, 1990.
- KITTLER, Friedrich, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München: Fink, 2000.
- KITTLER, Friedrich, *Musik und Mathematik: Hellas 1. Aphrodite*, München: Fink, 2006.
- KITTLER, Friedrich, *Optikai médiumok*, Budapest: Ráció, 2005.
- KITTLER, Friedrich, Man as a Drunken Town-Musician, *MLN*, 2003/3.
- KITTLER, Friedrich, Thinking Colours and/or Machines, *Theory, Culture & Society*, 2006/7–8.
- KITTLER, Friedrich, Gramofon, film, írógép, *Prae*, 2014/4., 74–94.
- KRAJEWSKI, Markus, *Der Diener: Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt/M: Fischer, 2010.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, Kultúra – mítosz – nyelviség. A kultúratudomány eredetéről, *Irodalomtörténet*, 2010/1., 28–49.
- LA FORGE, Louis de, *Commentair Descartes „Az ember” című művéhez (részletek) = Lélek és elme a kartezianizmus korában*, szerk. SCHMAL Dániel, Budapest: L'Harmattan, 2010, 71–80.
- LA METTRIE, Julian Offray de, *Az embergép* = Uő, *Filozófiai művek*, Budapest: Akadémiai, 1981, 404–457.
- LATOUR, Bruno, *Politics of Nature*, Cambridge (MA): Harvard UP, 2004.
- LÖRINCZ Csongor, *A természettörténet látenciája. Nyelv és tanúságtétel W. G. Sebald Luftkrieg und Literatur című szövegében* = Uő, *Az irodalom tanúságtételei*, Budapest: Ráció, 2015.
- MACHO, Thomas, Second-Order Animals: Cultural Techniques of Identity and Identification, *Theory, Culture & Society*, 2013/6.
- MACHO, Thomas, *Zoologiken: Tierpark, Zirkus und Freakshow = Anthropometrie: Zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*, szerk. Gert THEILE, München: Fink, 2005, 155–177.
- MAMBER, Stephen, *Marey, the Analytic, and the Digital = Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*, szerk. John FULLERTON – Jan OLSSON, Rome: John Libbey Publishing, 2004.
- MAREY, Étienne-Jules, *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*, Paris: Librairie Germer Baillière, 1873.
- MAREY, Étienne-Jules, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et particulièrement en physiologie et en médecine*, Paris: G. Masson, 1878.
- MARIN, Louis, *Utopics: Spatial Play*, New Jersey (NJ): Humanities Press, 1984.
- MERSCH, Dieter, *Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung: Bildepisteme und Strukturen des ikonischen 'Als' = Schriftbildlichkeit*, szerk. Sybille KRÄMER – Eva CANKIK-KIRSCHBAUM – Rainer TOTZKE, Berlin: Akademie Verlag, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Jón és gonoszon túl*, Gödöllő: Attraktor, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich, *A történelem hasznáról és káráról* = Uő, *Korszerűtlen elmélkedések*, Budapest: Atlantisz, 2004.
- PARIKKA, Jussi, *Insect Media*, Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 2010.
- PIAS, Claus, *Was waren Medien-Wissenschaften? Stichworte zu einer Standortbestimmung = Was waren Medien?*, szerk. Claus PIAS, Zürich: diaphanes, 2011.

- SCHRÖDINGER, Erwin, *What Is Life?*, Cambridge: Cambridge UP, 2012.
- SCHÜTTPELZ, Erhard, Testtechnikák, *Tiszatáj*, 2017/2., 92–104.
- SEBALD, Winfried Georg, *Tiere, Menschen, Maschinen: Zu Kafkas Evolutionsgeschichten*, *Literatur und Kritik*, 21/205–206.
- SIEGERT, Bernhard, Ajtók. A Szimbolikus materialitásáról, *Tiszatáj online*, <http://tiszatajonline.hu/?p=102554>
- SIEGERT, Bernhard, *Cacography or Communication? Cultural Techniques of Sign-Signal Distinction = Uő*, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, New York (NY): Fordham UP, 2015.
- SMID Róbert, *Szimbolikus – Imaginárius – Valós = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Budapest: Ráció, 2018, 326–337.
- TOSI, Virgilio, *Cinema before Cinema: The Origins of Scientific Cinematography*, BUFVC, h. n., 2006.
- VÄLIAHO, Pasi, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema circa 1900*, Amsterdam: Amsterdam UP, 2010.
- VISMANN, Cornelia, Kultúrtechnikák és szuverenitás, *Tiszatáj*, 2017/2., 60–67.
- ZIELINSKI, Siegfried, *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'Actes in History*, Amsterdam: Amsterdam UP, 1999.
- ZIELINSKI, Siegfried, Médiumarcheológia, *Tiszatáj*, 2015/4., 59–69.
- ZIELINSKI, Siegfried, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge (MA): MIT Press, 2006.

### **The Horse Dies, the Medium Lives: Media Genealogies of the Anthropological Difference**

90

**Abstract.** My paper argues that positioning the anthropological difference as an ontological foundation is an act already dependent on techniques that construct the binary opposition between the animal and the human. Firstly, I suggest that scholars studying cultural techniques always presuppose all institutionalized practices as anthropotechnics, and they have to exclude animal actions *en total*, accordingly. Secondly, I argue that it is exactly the movement of animals, however, which anticipated mechanisms exploited later on, in constructing optical media. Thirdly, through these media, I retrace the prehistory of film as moving pictures, and execute a comparison between two opposing media genealogies: one of them is the textbook history of the moving image with galloping horses; the other is a more rhizomatic and technical genealogy with partial differential equations describing human movement. Fourthly, I conclude that these two media histories of film suggest conflicting concepts of the very medium, namely, they position it either as an optical or a computing apparatus depending on which side of the anthropological difference they emphasize.

*Keywords:* cultural techniques, genealogy of film, Eadweard Muybridge, Weber brothers, anthropological machine, optical media

Smid Róbert  
ELTE  
Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport  
1088 Budapest  
rob.smidi@gmail.com

# A patriarchális elnyomás ironikus anatómiája

(Barnás Ferenc: *A kilencedik*)

**Absztrakt.** A közelmúlt magyar elbeszélő irodalmában gyakrabban találkozhatunk a gyermek narrátor alakjával. Az ide tartozó művek közül írásomban Barnás Ferenc *A kilencedik* című művét elemzem, melyben a társadalmi nemi viszonylatok, a hatalom hétköznapi életben való működésének módja összetett narrációs technikával mondható csak el. A főszereplő kisfiú nézőpontjából egy erőszakon és elnyomáson alapuló patriarchális társadalom jelenik meg, melynek a gyermek korlátozott látószögű elszenvédője, ugyanakkor reflexív elbeszélője is. Tanulmányomban azt igyekszem bizonyítani, hogy a regényben ez a paradoxnak tűnő kettősség a posztmodern ironia jelenlétével magyarázható. Az ironikus identitás által válik lehetővé a maskulin dominancia demónikus világának kritikus elbeszélése és értelmezése.

## Társadalmi nem és szövegjelentés

Ha nők által írott és/vagy női narrátort, szereplőt megjelenítő szövegekkel foglalkozunk, ezek alkalmasnak mutatkoznak, hogy társadalmi nemi vonatkozásban értelmezzük őket, hiszen ellenszövegekként is felfoghatók a közelmúltig szinte kizárólag férfiak által művelt, férfinarrátorokkal és férfinőszövegekkel telezsűfolt irodalomhoz képest. Így például többnyire nem okoz nehézséget, hogy a domináns társadalmi diskurzusok által elfojtott, kizárt, elhallgatott jelentéseket olvassunk ki belőlük. Azonban a sok évszázados maskulin hegemonia révén a férfiak által gyakorolt művészet a közelmúltig magát a művészetet jelentette, ezért némileg problematikusnak tűnhet, hogy ezeket is a 'női szövegek' módjára, társadalmi nemi összefüggésben tárgyaljuk, hiszen hozzájuk tapadtak a férfítapasztalatnak mint egyetemes emberi, univerzalizáló értelemnek a képzetei. De akkor, ha ez utóbbi mítoszt elvetjük, már nincs sok akadály, hogy a férfiak szövegeit a sokféle formát öltő – domináns vagy marginális – maskulin tapasztalat kifejeződéseiként is értelmezzük, amely társadalmi nemi mivoltában „a jelentés számtalan leülepedett rétegét tartalmazza; olyan keverék, amelynek a határai instabilak és állandóan elcsúsznak, még akkor is, ha a folyamatosság jelentős elemei is felfedezhetők a különböző korszakokban és kontextusokban”.<sup>1</sup>

A bőséggel rendelkezésre álló patriarchális diskurzusok szövegei helyett a kortárs irodalom egyik alkotását próbálom meg az előbb jelzett szempontok bevonásával is értelmezni, amely a maskulin hegemonia kritikájára, ellentmondásainak és konfliktusainak bemutatására épül, így a regényszöveg jelentésében is indokoltnak tartom a gender szempontú megközelítést.

---

1 Rita FELSKI, *A modernitás és a feminizmus = A feminizmus találkozásai a posztmodernnel*, szerk. SÉLLEI Nóra, Debrecen: Csokonai, é. n., 49.

Ezzel összefüggésben arra az alapvető problémára is kitérek, hogy a narratív fikció miképpen teszi lehetővé azt, hogy a hierarchikus kultúrán belül hangját hallatni képtelen, alárendelt (subaltern) szubjektum megszólaljon, és a megfelelő rálátás hiányában is képes legyen értelmezni saját léthelyzetét.<sup>2</sup> Az ilyen, összetett poétikai eszköztár használatát feltételező és befogadói reflexióra készítő szövegek olvasásakor a hermeneutikai esemény, a megértés folyamán feltűnik a hatalom, az uralom és a patriarchális elnyomás problémája, és mindez megkerülhetetlenül magába foglalja a meghasonlás és a megkettződés és ironikus alakzatait.

## A narrátori tudat és pozíció ambivalenciája

Barnás Ferenc, korábbi regényeihez (*Az élősködő; Bagatell*) hasonlóan, *A kilencedik* című művében is az én-elbeszélés technikáját alkalmazza. Azonban míg az előző két alkotás esetén a szövegbeli fikció keretén belül egymásnak megfeleltethető az elbeszélő pozíciója és az elbeszélte világról való tudása, nyelvi kompetenciája, addig a most vizsgált regényben e két szempont ellentmondó jellegű. „*A kilencedik* legnagyobb erénye az, hogy az a gyermeki nézőpont, melyet a beszélő kisfiú képvisel, mindvégig rendkívüli fegyelmességgel érvényesül a lapjain. [...] Ez magától értetődően a gyermeki naivitás látásmódját hozza magával, amihez átfogó írói eszközként egyfajta szenvedtelenség társul.”<sup>3</sup> Az eddigi recenzensek közül sokan az elsődleges fikciós réteget, azaz az elbeszélte világ állapotát, a szereplők sorsát értelmezték csupán. Ezek az olvasatok elakadnak ott, hogy a szegénység, a hiány, a nélkülözés, az elnyomás formáinak szemléletes bemutatását és a vidéki élet makacsul továbbélő hazug idilljével szemben egy nyomasztó, kilátástalan világ képét megrajzoló elbeszélő ábrázolókézségét méltassák. A szövegnek az ilyesféle értelemben vett társadalomrajza, politikuma ugyanakkor további szubtextusok hordozójává válik, mint például a narrátori beszéd szituáltsága vagy a motivikus alakzatok (álom, vágy, testi érzékelés) hálója.<sup>4</sup>

De vissza kell térnünk arra az ambivalenciára, amely az elbeszélő kisfiú pozícióját jellemzi: egyik oldalról részese, sőt szenvedő alanya annak a világnak, amelyről beszél, és amit saját, jelenidejüként elbeszélte tapasztalatán keresztül ismertet. A szöveg diszkurzív kompetenciája azonban felülmúlja ezt a pozíciót, és az elbeszélő hang így megoldatlannak, felemásnak tűnhet föl.<sup>5</sup> Távrolról sem regénytechnikai részletkérdés ez, hiszen a jelzett ellentmondás, illetve feloldásának módozata alapján *A kilencedik* című regény minősülhet problematikusnak, vagy éppen ellenkezőleg, többszörösen reflektált, gondosan kidolgozott szövegnek.

2 ZSADANYI Edit, „Szóra bírható-e az alárendelt?”. Subaltern elméletek és Rakovszky Zsuzsa *A hullócsillag* éve című regénye, *TNTeF*, 8. évf. 1. szám, 2018. június, 100–121. Online: <http://tntefjournal.hu/vol8/iss1/zsadanyi.pdf>. A szerző ebben a tanulmányában a subaltern-kutatások és -elméletek szempontjából vizsgál különböző kultúrákban irodalmi alkotásokat.

3 CSUHAH István, Ha felépül végül, *Élet és Irodalom*, 50/15. sz.

4 ILLYÉS Zsuzsa, A kamera túloldalán, *A Hét*, 2007.03.19.

5 Vö. SEREGI Tamás, Önkorlátozó írás és a korlátok, *Alföld*, 2007/2, 100–103.

Már az első fejezetben kiderül, hogy a tízgyerekes nagycsalád kisiskolás tagjainak – köztük a kilencéves elbeszélőnek is – súlyos olvasási és beszédzavarai vannak. Némiképp védekezés is lehet ez a részükről, hiszen azt olvassuk, hogy: „Ellenben az is igaz, hogy amennyiben tűrhetően beszélénk, sok minden másképp alakulna”.<sup>6</sup>

Úgy gondolom, az ilyen megnyilatkozások adják meg a kulcsot a fentebb vázolt narrátori tudat és pozíció megértéséhez. A regénybeli nyomasztó, embertelen világ bemutatása látszólag gyermeki naivitással történik. Viszont mégsem, hiszen olyasféle nyelvi kompetenciát és reflexív tudást is feltételez, amit éppen az elbeszélői hang cáfol folyamatosan. Tehát a regénynek az egyik fikciós szintjén a gyermeki szemléletet imitáló és ezen keresztül láttató mindennapi élet hangja szól, míg egy másikén az elbeszélői hang, aki mindezt összefüggésbe helyezi és reflektál is rá.

Paul de Man nyomán azt állítom, hogy a tudat két állapota között a fentebbi, paradoxnak tűnő meghasonlást, illetve ennek feloldását az ironia szinkron struktúrája teszi lehetővé. Ez az alakzat már a mű nyitó fejezetében megjelenik, és mindvégig fenntartja a kettős olvasást. A tapasztalati térrel szemben tanúsított távolságtartás ad arra lehetőséget, hogy az én megkülönböztesse magát a külvilágtól. Az ironikus öntételezésnek a mozgásirányáról Paul de Man azt írja: „Az ironia inherens tendenciája az, hogy lendületbe hozza magát, és mindaddig nem áll meg, míg végig nem haladt pályáján.”<sup>7</sup> Ugyanis a szerző szerint az ironia a cselekvések és tudatállapotok időben végtelen sorát hozza létre, amit ő „végtelen mozgékony”-nak nevez. Az effajta tapasztalás – a tudat, aki folyamatosan kívül és túl akar kerülni önmagán – az én-azonosság fenntartására szolgál az elbeszélő számára, aki az ironia által van jelen a műben, ahogy ez már Barnás Ferenc első regényében, *Az élősködőben* is meghatározó volt. Nevezhetjük ezt posztmodern ironiának, amely bizonyos vonatkozásokban különbözik az ironia romantika – E. T. A. Hoffmann, a Schlegel-fivérek, Kierkegaard, Puskin – óta megjelenő modern formájától, mindenekelőtt abban, hogy hordozójának identitása képlékenyebb, bizonytalanabb, mind modern elődeié volt.

## A szexus anyagisága és az érzéki tapasztalás a műben

Hangsúlyos *A kilencedik* című regényben a formálódó testiség, amely tekinthető az elbeszélői állapot anyagi természetének. A 'test' kontúrjai, mozgása materiális, és a hatalom megvalósulásaként van elgondolva, mint annak legproduktívabb alakja. A 'szexus' olyan regulatív ideál, amely nem pusztán az egyén 'tulajdona' vagy statikus leírója, hanem egy olyan norma, amely révén az 'egyén' konstituálható és a kulturális elgondolhatóság keretein belül a testet létezésre jogosítja. A testek anyagiságának ilyen definiálása folyamatszerű, amelynek során egy adott testi norma alakot ölt, elsajátítódik. De szigorúan véve nem a *szubjektum által*, hiszen a beszélő 'én' éppen akkor jön létre, amikor átesik valamely *nem* (sex, gender) elsajátításának folyamatán. A nem fel-

6 BARNÁS Ferenc, *A kilencedik*, Budapest: Magvető, 2006, 16.

7 Paul de MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor, 1996, 42.

vételének fentebbi aktivitása összekapcsolódik a jelentésképzés lehetőségével, és itt jutunk vissza a diszkurzivitás jelentőségéhez.<sup>8</sup>

Mint köztudott, a jólét, a magasabb társadalmi státusz együtt jár az érzékelés áttételesebb, éteribb módjaival, ahol például az étkezés nem pusztán a jólakást szolgálja, és ahol az érzéki élmény legmagasabbrendűnek tartott formája a távolságtartó szemlélődés. Viszont a legszegényebbek, a legkiszolgáltatottabbak számára továbbra is pusztán a direkt testi érzékelés, a közvetlen fizikai környezettől való függőség marad. A regény motivikus hálójában a születés és meghalás, táplálkozás és alvás, betegség és erőszak nyilvánvalóan nem pusztán konstrukciók, kell hogy legyen valami szükségszerűség, amely a fentebbi elsődleges tapasztalatok velejárója.

A regényben a család gyermektagjai – köztük az elbeszélő is – a társadalmi és családi hierarchia legalján vegetálnak, és mindezen felül mindegyiküknek van valami, testi, lelki, mentális devianciája is, mintegy emblematikussá téve a nyomorúságot. Az elbeszélőnek például sérült az egyik keze, fel van fűvódva a hasa az állandó éhezéstől, Tentés nevű testvére iskola után öntudatlanul himbálja magát otthon a hármáságyon, hiszen kiskorát egy mosóporos dobozban töltötte, Zoknis mániája pedig, ahogy gúnyneve is jelzi, természetesen a használt zoknik gyűjtése, amiből egész szekrényre valója van.

A gyerekek kirekesztett és értelmezhetetlen tartományként (*abject*) konstruálódnak ebben a világban, aminek folyamatos velejárója létezésük megkérdőjeleződése. Így válik önnön létük egyetlen bizonyító erejévé az érzékszervek által nyújtott ingerekre való ráutaltság. A főhőst például teljesen leköti hazafelé menet a húsboltban, a trafikban, a kocsmában érzékelhető illatok világa.<sup>9</sup>

Legjobban a húsbolt szagát szeretem. Amikor először jöttem, még nem tudtam, a második alkalommal jöttem rá, különben nem a boltban, hanem már az utcán, ahol hirtelen elkezdtem érezni a kolbászokat meg a felvágottakat.<sup>10</sup>

De az embereket is a szaguk alapján osztályozza.

Vera néni ültetett a Szabó mellé. Mi vagyunk az ablak felőli sorban az utolsók. Szabó nagyon kővér, furcsa a szaga, ráadásul lány. [...] Dunai épp előttem ül és már megint szalámis zsemlet hozott. Miközben hangosan olvassuk a leckét, egyre erősebben érzem a paprikaszagot, olyan az egész, mint a húsboltban, ahová hetente egyszer-kétszer bemegyek. [...] Vera néni mindig jó szagú. Legszívesebben megkérdezném, hogyan csinálja.<sup>11</sup>

Az érzékelés jelentősége így a saját testre, mint végső vonatkoztatási alapra, a konstruálódó identitás menedékére vonatkozik. Az írás elején felvetett gender-aspektusban a biológiai és társadalmi nem regénybeli megkülönböztetése, viszonyuk jellege újragondolásra szorul, hiszen mindkettő a nyelv keretein

8 Judith BUTLER, *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, Budapest: UMK, 2005, 17–18.

9 Vö. BUCUR Tünde Csilla, A hiány és a teste, *Korunk*, 2007/május.

10 BARNÁS, *I.m.*, 37.

11 *Uo.*, 13–14.

belül létező konstrukcióként férhető hozzá. A vizsgált szövegben, ahogy fentebb írtuk, a szexus azonosítható a test anyagiságával, és sokszor nem is szükséges ezen a szinten a beszéd vagy írás által megtörténnie, jeleződhet sokkal kezdetlegesebben is (szagok, nyöszörgés stb.). A társadalmi nem elnyerése pedig inkább azt a mátrixot jelenti, amelynek révén bármiféle akarárás, szerepvállalás lehetségessé válik és végbemegy. A társadalmi nembe való felvétel első aktusa a gyermek születése utáni megnevezés, ami lányosítja vagy fiúsítja őt. Ez egy határvonal átlépése és egy adott norma ismételt bevésése lesz a későbbiekben is a személyközi viszonylatok és a nemi hierarchiát újratermelő intézmények által.

## A szereplők közötti relációk

A regényben megjelenített alakok mindannyian azokat a társadalmi nemi viselkedésmódokat képviselik, melyeket a közösség kulturálisan elvárnak tekint, annak mértékében, hogy mennyire felkészültek a szerepmegvalósításra. Természetesen előfordulhat, hogy valaki felkészültsége hiányos vagy nem elegendő, de az is lehet, hogy az ágens tévedésben van. A személyiség leírásához azok a szerepek is hozzátartoznak, amelyekben nem hajlandó megmutatkozni, viszont az adott közösség szerepkészletének része.<sup>12</sup> A regényben mindez olyan gépiesen ismétlődő formákban konstruálódik, amely kizárja a személyesség minden összetevőjét. A mű szereplőinek viszonyrendszere a regényvilág három fő intézményében (otthon, iskola, egyház), mint nyelviileg konstruált jelentésterekben formálódik, ami által az egyébként banális történetváz szemléletessé és tartalmassá válik. Ez az a három intézmény, amely egyébként is a patriarchális uralom, illetve a társadalom maszkulin elvű hierarchiájának fenntartója és legitimálója volt a közelmúltig.<sup>13</sup> Az alakok látványosan és komikus túlzással változnak át viselkedésükben az egyes színterek elvárásainak megfelelően.

Az iskolatársaim jelenlétében mindig másképp látom a testvéreimet. Sohasem fogom tudni megszokni, hogy itt is együtt vagyunk. Gyakran eszembe jut, milyen jó lenne, ha én egyedül egy külön iskolában tanulhatnék. Ellenben ahogy kilépünk a kapun, lassan elfelejtem, hogy a nap folyamán nem akartam velük találkozni, hogy a tanulószobán kerültem a velük való beszédet, meg hogy sokáig fel sem néztem, amikor Mara az asztalunkhoz ült.<sup>14</sup>

A tízgyermekes családjának alakja hordozza leginkább ezt az ambivalenciát, hiszen egyrészt a gyermekeivel esténként hosszasan imádkozik, templomba járattja őket, elintézi az atyáknál, hogy a három kisiskolás fiú ministrálhasson. Sőt, a Nagyház felépítése is csak azért lehetséges, mert az általa olvasott katolikus hetilapban bukkantak rá a felhívásra, miszerint a szerkesztőség egy nagycsalád házépítését jelentős összeggel támogatja. Másrészt viszont irtó-

12 Vö. HORÁNYI Özséb, *A személyközi kommunikációról = Társadalmi kommunikáció*, szerk. BÉRES István – HORÁNYI Özséb, Budapest: Osiris, 1999, 60–61.

13 Vö. Pierre BOURDIEU, *Férfiuralom*, Budapest: Napvilág Kiadó, 2000.

14 BARNÁS, *I.m.*, 43.



zik gyermekei fizikai érintésétől, akik egymást nem is láthatják ruhátlanul, és a templomba lépve – gyermeki szemmel nézve – különösen viselkedik.

Ha Észanya velünk maradna, könnyebb lenne, ő azonban, miután belép az ajtón, és keresztet vet, úgy tesz, mintha nem ismerne minket. Ez abból áll, hogy egyszerre olyan lesz a tekintete, mint otthon az imádkozásokkor. Igazából még sohasem sikerült észrevennem, mikor változik át.<sup>15</sup>

A naivitásba oltott irónia érvényesül a hittanóra vagy a ministrálás alkalmain is, amikor az elbeszélő a tanítás és a szertartás külsődleges vonatkozásait „képes” csak észrevenni:

Pál atya alapos ismereteket akart nekünk átadni, ezért készítette el a bűngrafigont is. [...] a táblára krétával húzott egy egyenest, illetve egy függőlegest, majd a két vonal mellé felírt mindenféle bűnöket. Aztán ezt mondta: Gyerekek, ez itt egy grafikon. A grafikon azt jelenti, hogy az Istent vagy nagyon megszorítjuk, vagy csak egy kicsit. Azok, akik közületek a függőleges mellett szereplő bűnöket követték el, bizony nagy fájdalmat okoztak annak, akinek mindent köszönhetünk, míg azok, akik csak a vízszintes bűnökben vétkesek, kevésbé szereztek neki bánatot.<sup>16</sup>

96 Az erőszak közvetlen, mindennapi, visszatérő formákban mutatkozik meg. A gyerekek szempontjából az iskolában a nagyobb, erősebb fiúk terrorjában, amely fölött a tanárok is szemet hunynak. Másik vonatkozásban pedig az apa által szimbolizált és rituálisan gyakorolt korlátlan hatalomban családtagjai felett, és ez a regény fő konfliktusforrása, amely a családon túlmutatva az élet általános mintázataként jelenik meg. Az egyszerű, áttekinthető, de nyomasztó képletek, háttérben az irónia felhangjaival, erősen emlékeztetnek a Northrop Frye által démonikusnak nevezett művészi képvilágra. Ez „a hiábavaló vagy eltékozolt munka világa, a romok, katakombák, kízóeszközök, az ostobaság emlékművei”.<sup>17</sup> Az ember által létrehozott földi pokol, az egyén, a hős szempontjából a szabadság hiánya, és az önkény megtapasztalása, ahol a tragikus struktúrák csupán lefokozott formában, azaz önmaguk parodisztikus alakjában érvényesülhetnek, éppen a saját sors hiánya miatt. Ezért is lehet adekvát az irónia, hiszen a regényben minden a fonák mivoltában mutatkozik meg. A kisfiú szülei a házasság paródiáját, a gyerekekkel együtt pedig a család paródiáját képezik, az iskola pedig a nagyobbak önkényével és a tanárok közönyével a nevelés paródiájává, a falu a közösség paródiájává válik és így tovább. A regény világában a létezés minden szintjén egyetemesen megnyilvánuló démonikus karikatúra oka az önmagát túlélő, pusztítóvá és terméketlenné vált patrarchális erőszak. Ez a regényben perszónifikálódik, az apa központi alakja köré szerveződik, aki mindennek metaforájává válik.

15 Uo., 62.

16 Uo., 73.

17 Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, Budapest: Helikon, 1998, 125–126.

## A cselekményszerkezet sajátosságai

A regényben elbeszélte világ abnormálisan beszűkültnek tétéleződik. Míg a családtagoknak csak szerepnevük (Ésapa, Ésanya, Pótmama) vagy más esetben ragadvány-házinevük (Pap, Tentés, Zoknis) van, addig a főszereplő fiú még ennek is híján van, névtelen. Ha mégis megszólítják, lekezelő vagy becsmérlő kifejezést használnak, ami szintén a semmibe vételét jelzi.

A mű felépítése gondosan megmunkált zenei kompozícióra emlékeztet. A címet, a szerkezetet és a főhőst (aki a többi szereplő számára és maga által is gyakoroltan az észrevétlenné válást jelentéktelen) a sokatmondónak tűnő kilences szám kapcsolja össze a maga lehetséges kultúrtörténeti és számszimbolikai allúzióival. Erőszak keretezi a regényt, hiszen első részének bekezdése az elbeszélő álma egy gyilkosságról, amit a nagyobb iskolásfiúktól elszenvedett megaláztatása miatti bosszúból ő maga követ el, majd az apa ébresztőórájának hangjára belépünk a mű történetének világába. Az utolsó rész zárása pedig a bűnhődés és a büntetés, ahonnan csak az álom enged ideiglenes menekvést, de szabadulást nem, mert az ébredéssel minden folytatódik tovább. „Amikor az iskolához érek, azon gondolkodom, hogy rá tudok-e majd nézni Vera néniére. Nem tudom eldönteni. Csak azt tudom, hogy őt még mindig szeretem, hiába nem volna szabad.”<sup>18</sup>

A számozott fejezetek kényszerű ébredések és a hétköznapi ismétlődő rutin sorra vételei, mint a zenei formák narratív adaptációi. A hetedik fejezet a vágy beteljesülése és egyben a kiábrándulás is, amit az etikai vétség, a tanítónő meglopása jelez. Mindez a narratíva végét jelenti, hiszen az előrehaladó idő megszakad, a tudatfolyam szétárad. Olyan elbeszélői hangok is felszínre törnek, amelyek korábban elfojtottak és kimondhatatlanok voltak.

A főhőst sorsuk alakulása fokozatosan ébreszti rá arra, hogy 'Ésapa' a vágyott cél, a Nagyház felépítése után is szünet nélkül dolgoztatja, kihasználja őket, miközben megvonja tőlük az ígért és már egyszer megvalósult komfort nyújtotta örömet, ezzel általában a nyugalmat, a meghittséget. A kisfiú manifeszt beszédjének szintjén ennek felismerése nem történik meg, hiszen a nyolcadik fejezetet kivéve minden eseményt, a vele történeteket is egyszerűen csak tudomásul veszi, és tudósítóként beszéli el azt. Ha így nézzük, a mű értelmezhető a modern fejlődésregény és családregegy (melyeknek hőse kivétel nélkül maszkulin alak: kisfiú, kamasz vagy fiatal férfi) parodisztikus allúziójának vagy posztmodern antipéldájának, hiszen itt a 'hősnek' (nevezzük Kilencediknek) a történet során szerzett tapasztalatai nem eredményezik a modernség értelmében vett tudásbeli vagy jellemfejlődését. Cselekvése kimerül a bűn elkövetésében. Iskolai lopásával úgy áll bosszút szülein minden őt ért sérelemért, hogy szégyent hoz a bigott katolikus családra. Azonban ez nem változtat az apai önkény által diktált mechanizmuson, így aztán mind a Nagyház felépítése és annak metaforikus jelentése, a családtörténet is értelmét veszíti. Az alávetettség paradoxona éppen az, hogy a szubjektumot, aki ellenállna az ilyen normáknak, magát is az ilyen normák teszik lehetővé, hozzák létre.<sup>19</sup>

18 BARNÁS, *I.m.*, 214.

19 Vö. BUTLER, *I.m.*, 28.

## Az apa alakja mint a hatalom metaforája

A regénybeli családfő mint a paternális rend újrjelölője, autoriter figura, aki képtelen a parancsolgatás és folyamatos ellenőrzés kényszere nélkül élni. A mű világában ezt a késztetését a deklasszációja miatt elsősorban családja fölött érvényesíti, de adandó alkalommal rendelkező pozícióban bárkivel ezt teszi (a házukat építő munkabrigád).

A hatalomnak ez az állandósult formája egyszerre konkrét és szimbolikus, ahogy működése minden pillantásban kontrollálja, elfojtja és bünteti mindazokat, akiket hatalma alatt tudhat. A családban ő az omnipotens, aki korlátlan mozgásszabadsággal rendelkezik, és senkinek nem tartozik számadással, merre járt, mit csinált. Konstituálja és kisajátítja a jelentések igazságát, még lehetőségében is lehetetlenné teszi az ettől való különbözőséget, ami a szövegvilágban a családtagok rendszeres és rituális bántalmazásában manifesztálódik.

A regényben talán a főhős az egyetlen, aki – legalábbis az elbeszélés idején belül – nem kap verést apjától, szemtanúként azonban kénytelen végigélni a családtagjait érő fizikai terrort.

Azt sem tudnám elmagyarázni, mit gondoltam a Bombás Villában, amikor a szekrényből először néztem végig, hogy kapják a Nagytestvéreim a kezelést. Az először biztos a sokadik alkalom volt, amikor valami miatt felfogtam, mi történik a vaságyak előtt, ahová Ésaapa felsorakoztatta a Nagyokat, és ahol egymás után adta nekik a tenyerest vagy a körmöst. Volt úgy, hogy csak egyikőjük kapott. A legrosszabb Kláróé volt, egyszer későn jött haza a randevújáról; Ésapát nem érdekelte, hogy Kláró már menyasszony, levetette az ingét, és a hátára adott neki; életemben ez volt a második vagy harmadik alkalom, amikor vért láttam.<sup>20</sup>

98

A hatalom működésének ez a fajta ábrázolása mintegy anatómiájában tárja fel azt, ahogyan formát ölt, megnyilvánul és megvalósul az igazság és a hatalom akarásában és birtoklásában. Fenntartja és legitimálja saját értelmezési mezőjének szükségleteit és szimbolikáját, és egyben kizárja, hogy mások létrehozzanak ilyet. Diskurzusának dominanciájában a mások fölötti uralom a mások fölötti gondoskodás retorikai alakzataként ölt alakot, amely feltételezi az alávetettek változatlanságát, ami aztán biztosítja a jelentések stabil doxáját.

A korábban leírtak nélkül különösnek tűnhetne mindezt az irónia megjelenéseként értelmezni. Azonban az elbeszélő és szemlélő szükségszerű megkettőződéséről kifejtett megfontolások alapján indokolt, hogy a főhős választási lehetőségek, szabadság nélküli életét egyetlen, döntő mozzanatban a patriarchális elnyomás fölötti győzelemként értelmezzük, mégpedig abban, hogy sikerül mindezt elbeszélnie. Ez megfelel egyfelől az ábrázolás recenzensek által is méltatott valóságosságának, másfelől a narrátor szükségképpen kívülállásának. Ahogy Frye fogalmaz erre vonatkozóan: „az irónia összhangban áll egyfelől a tartalom teljes realizmusával, másfelől az írói

álláspont háttérbe szorulásával”.<sup>21</sup> A fonák világ másik bemutatási lehetősége, a paródia vagy a szatíra feltételezi, hogy vannak választási lehetőségek, hogy létezhet az ábrázolthoz képest egy normális társadalom, ami pedig lehetővé tenné a morális aktust. Esetünkben ilyenről szó sincs, hiszen a narrátori szólam – ahogy fentebb már jeleztem – kívülálló, és így aztán inkább cinkos, és nem tartozhat egy másik, élhetőbb világhoz. A teljes egészében démonikussá vált világ hasonlatos ahhoz a rossz álmhoz, amelyből nem lehet felébredni, és a maga démonikus mivoltában a tapasztalat mítikus (a Frye által használt értelemben *mūthosz*: jelentőségteli, átfogó összefüggést nyújtó) formáját képviseli.

## Irodalom

- BARNÁS Ferenc, *A kilencedik*, Budapest: Magvető, 2006.
- BOURDIEU, Pierre, *Férfiuralom*, Budapest: Napvilág Kiadó, 2000.
- BUCUR Tünde Csilla, A hiány és a teste, *Korunk*, 2007/május.
- BUTLER, Judith, *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, Budapest: UMK, 2005.
- CSUHAH István, Ha felépül végül, *Élet és Irodalom*, 50/15. sz.
- FELSKI, Rita, *A modernitás és a feminizmus = A feminizmus találkozása a posztmodernnel*, szerk. SÉLLEI Nóra, Debrecen: Csokonai, é. n., 21–55.
- FRYE, Northrop: *A kritika anatómiája*. Budapest: Helikon, 1998.
- HORÁNYI Özséb, *A személyközi kommunikációról = Társadalmi kommunikáció*, szerk. BÉRES István – HORÁNYI Özséb, Budapest: Osiris, 1999.
- ILLYÉS Zsuzsa, A kamera túloldalán, *A Hét*, 2007.03.19.
- DE MAN, Paul, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor, 1996.
- SEREGI Tamás, Önkorlátozó írás és a korlátok, *Alföld*, 2007/2.
- ZSADANYI Edit, „Szóra bírható-e az alárendelt?”. Subaltern elméletek és Rakovszky Zsuzsa A hullócsillag éve című regénye, *TNTeF*, 8. évf. 1. szám, 2018. június, 100–121. Online: <http://tntefjournal.hu/vol8/iss1/zsadanyi.pdf>

---

21 FRYE, *I.m.*, 190.

### **The ironic anatomy of patriarchal oppression**

**Abstract.** The child narrator can be seen more often in the Hungarian narrative literature of the recent past. In my thesis, I set out to analyse the novel of Ferenc Barnás entitled *A kilencedik [The ninth]* from among the works belonging hereto, in which gender relations, the manner of the everyday operation of power can only be described by a complex narration technique. From the viewpoint of the little boy acting as the main character we can see a patriarchal society based on violence and oppression, of which the child is a victim with limited perspective, but is also a reflexive narrator thereof. In my paper I aim to prove that this duality which seems as a paradox in the novel can be explained by the presence of postmodern irony. It is the ironic identity that makes the critical narration and interpretation of the demonic world of masculine dominance possible.

*Keywords:* narrator's position, subjection, the metaphors of power, perception, postmodern irony

Molnár Csilla  
Soproni Egyetem, Benedek Elek Pedagógiai Kar  
Társadalom-, Szociális és Kommunikációtudományok Intézet  
9400 Sopron, Ferenczy J. u. 5.  
molnarcsilla@hotmail.com